

Małgorzata Micuła

Uniwersytet Wrocławski  
Instytut Historii Sztuki

## POZA „WŁASNYM POKOJEM”. ARTYSTYCZNA DZIAŁALNOŚĆ KOBIET W PRZESTRZENI LONDYNU 1979–1997

Outside of one's own room. Female artistic activities in London, 1979-1997

**Abstract:** The paper focuses on female artistic activities in London between 1979 and 1997, the time when British politics was dominated by the Thatcherism ideology that reflected the uncompromising style and radicalism of the Iron Lady and that consequently had an irreversible impact on the sphere of visual culture. The paper considers various female artistic attitudes expressed in the cityscape, where both politically engaged manifestos and strategies of escaping political context co-existed. In the article I try to take a closer look at female artistic movements that flourished mostly in abandoned spaces of eastern and southern parts of London, at the anarchistic tradition of running independent print shops of which several had survived until the 1990s, but also at examples of more conceptualized post-studio pieces executed as a form of 'anti-monuments'. All of those activities had a common denominator, which was the practice of an ordinary life that eventually happened to be also a safety valve of normatively projected city space of London.

**Keywords:** female artists, practice of everyday life, London, participation, cityscape

W 1928 roku Virginia Woolf przekonywała Brytyjki o potrzebie ekonomicznej niezależności i posiadania własnego pokoju. 40 lat później młode artystki zamieszkujące Londyn podejmowały środki niedostępne pisarce, rozliczając się z niewygodną metaforą prywatnej przestrzeni symbolizującej społeczną i kulturową alienację kobiet. Dla Jenny Diski już od połowy lat 60. naturalne było branie udziału w marszach pacyfistycznych, przesiadywanie na ulicach czy włączenie się bez celu po Londynie<sup>1</sup>. Cosey Fanni Tutti, osiedlając się w latach 70. na squacie we wschodniej części miasta i realizując uliczne happeningi z awangardowym COUM<sup>2</sup>, przecierała kobietom szlaki do kultury niezależnej. W podobnym czasie Alexis Hunter spacerowała po Hoxton,

<sup>1</sup> J. Diski, *Lata sześćdziesiąte*, przeł. M. Płaza, Oficyna, Łódź 2013, s. 29.

<sup>2</sup> S.A. Reed, *Assimilate: A Critical History of Industrial Music*, Oxford University Press, New York 2013, s. 74.

uwieczniając na zdjęciach przypadkowo spotkanych mężczyzn i tworząc subiektywny, mocno seksistowski ranking *Sexual Rapport* [Raport seksualny]. W kolejnej dekadzie dekadenco ubrane dziewczyny związane ze środowiskiem Blitz Club przemierzały miasto w poszukiwaniu dobrej muzyki i miejsca do tańczenia. W ślad za nimi poszły przedstawicielki kultury klubowej lat 90., dla których Londyn był demokratyczną sferą manifestowania własnej oryginalności. Długą listę współczesnych mieszczanek zamknąć może przykład Tracey Emin, której praca *Running Naked* [Biegając nago] z 2011 roku była całkowitym zaprzeczeniem introwertycznych przechadzek Woolf, podczas których ta pogrążała się w medytacji<sup>3</sup>. Emin zbędny był pretekst w postaci „potrzeby kupienia ołówka”<sup>4</sup>, by odbyć nieskrępowany, nagi bieg po mieście, podczas którego w rozpostartych ramionach trzymała brytyjską flagę, wysmiewając starodawne zwyczaje, tak mocno godzące przecież w dumę Woolf i zabraniające kobietom stąpania po uniwersyteckich skwerach<sup>5</sup>. Poprzez ten radykalny gest artystka nie tylko dosadnie określiła swoją przynależność narodową i zachęcała kobiety do realnego wpływu na kształt rzeczywistości chociażby przez udział w wyborach, ale stworzyła także nowoczesną, dumną i niezależną bohaterkę, która bardziej niż sprawom narodowym oddana była swoim własnym. Emin podobnie bowiem jak *gros* współczesnych jej artystek i tworząca kilka dekad wcześniej autorka *Własnego pokoju* wierzyła, że wolność zasadza się na widzeniu nieba nieprzysłoniętego imponującym pomnikiem „jakiegoś mężczyzny”, a przede wszystkim na dopuszczeniu do głosu subiektywnej myśli. Dlatego tak znacząca i wyzwalająca dla działań artystek, zwłaszcza w latach 90., okazała się wielka spuścizna drugiej fali feminizmu, dowartościowująca to, co intymne, której udało się uczynić prywatność sprawą publiczną, narażając ją jednocześnie na surową ocenę konserwatywnej władzy. U schyłku XX wieku artystki z dużo bardziej uprzywilejowanej niż wcześniej pozycji będą zatem bez skrupułów opowiadały o swoich własnych doświadczeniach, posługując się w swojej sztuce modelem mikronarracji. W zderzeniu z uniwersalistycznym charakterem historii zapisanej w topografii i architekturze miasta okaże się ona dla niego medium niemalże zbawiennym, bo pozwalającym na utożsamienie się z czymś odmiennym i jakże dużo bliższym życiu niż narodowe symbole, bezimienni bohaterowie czy usankcjonowane miejskie rytuały. Odtąd zakodowana w przestrzeni publicznej normatywność i polityczna poprawność rozładowywane będą przez humor, szczerłość, swobodę i dosadność tkwiące w kobiecej ekspresji.

Ramy czasowe, jakie przyjąłem na potrzeby niniejszego tekstu, lata 1979–1997, to okres rozkwitu ideologii thatcheryzmu – rozwijanej od 1979 roku przez premier Margaret Thatcher i kontynuowanej pomiędzy 1990 a 1997 rokiem przez jej następ-

<sup>3</sup> „Kiedy tak przechadzałam się wśród college’ów, mijając prastare budynki; ciało zdawało się być zamknięte w cudownym szklanym pomieszczeniu, do którego nie przenikał żaden dźwięk, umysł zaś, uwolniony od wszelkiego kontaktu z rzeczywistością (o ile, rzecz jasna, nie weszło się znów na zakazany trawnik), mógł swobodnie oddać się dowolnym, stosownym do nastroju chwili medytacjom”. V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Sic!, Warszawa 1997, s. 26–27.

<sup>4</sup> V. Woolf, *Street Haunting*, Westgate Press, San Francisco 1930, s. 2.

<sup>5</sup> *Eadem*, *Własny pokój*, *op. cit.*, s. 26.

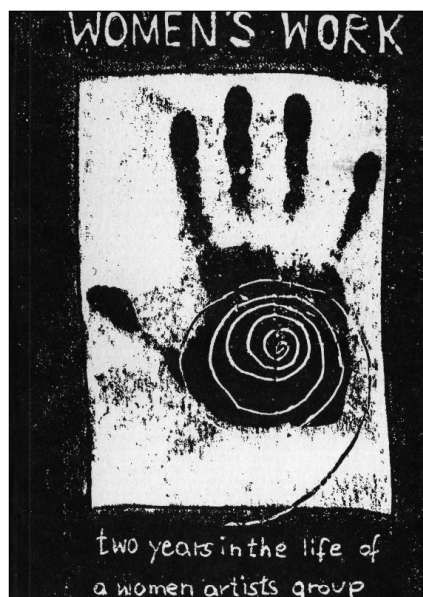
cę, Johna Majora. Co ważne, termin ten odnosił się nie tylko do konserwatywnego radykalizmu Żelaznej Damy, określał również jej imperatyw prowadzący do stworzenia „popularnego kapitalizmu”, w którym pogrążona została każda sfera życia publicznego. Liberalizm ustanowiony na polu ekonomiczno-gospodarczym nie przekładał się niestety na zrozumienie, że kultura poza kapitałem rynkowym posiada bezcenny kapitał symboliczny, czy na dostrzeżenie, że po rewolucyjnych latach 60. brytyjskie obyczaje przeszły nieodwracalną przemianę.

Gdy w 1983 roku w londyńskim Brixton zawiązała się kobieca grupa artystyczna Women’s Work [Praca Kobiet], dla ich członkiń jasne było, że nazwa w klarowny i prześmiewczy sposób informuje, czym zajmują się po godzinach swoich zawodowych i domowych obowiązków.

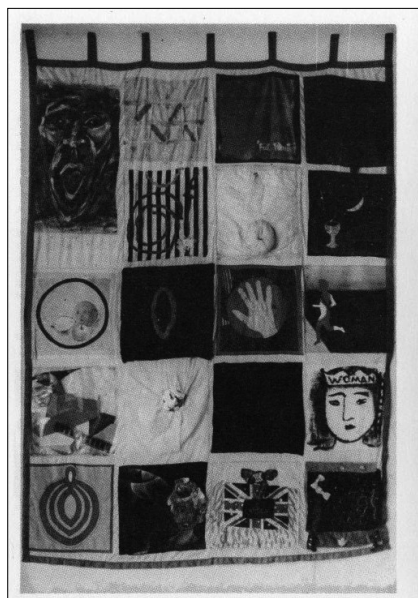
Tradycyjna praca kobiet jest harówką, wykonywaną w milczeniu i na przekór sobie. Jest również nieopłacana. Dlatego musimy kierować nasze działania w przeciwną niż ten tradycyjny model stronę. (...) Nie angażujemy się w ciężką pracę nieprzynoszącą nam przyjemności. Rozmawiamy i spotykamy się. Nie jesteśmy Galerią Tate, po co nam więc strategię wymyślone dla Public Relations. Wykorzystajmy pocztę pantoflową, kserokopiarkę, zaskórniaki. Róbmy sztukę z tego, co mamy pod ręką<sup>6</sup>

– głosił *quasi*-manifest grupy, spisany przez Kate Walker w 1985 roku, w podsumowującej działania kobiecego kolektywu książce *Women’s Work: Two Years in a Women Artist Group* [fot. 1]. Wydana własnym sumptem rok później w postaci 65-stronicowej broszury, wydrukowanej i powielonej w zaprzyjaźnionej Fly Press, publikacja odzwierciedlała determinację i samozaparcie artystek do działania na własną rękę i w tym obszarze miasta, z którym najbardziej się identyfikowały. Women’s Work powstała wokół niezależnej Brixton Art Gallery, która działała w latach 1983–1987 w zaadaptowanej przestrzeni po dawnym sklepie z dywanami przy Atlantic Road. Od samego początku celem galerii prowadzonej przez wolontaryjnie pracujących w niej artystów było stworzenie przestrzeni dla niereprezentowanych lub marginalizowanych w oficjalnym obiegu sztuki środowisk oraz produkcja sztuki, która przemawiałaby bezpośrednio do doświadczeń mieszkańców Brixton. Inicjatywa Women’s Work, choć wykorzystywała możliwości wystawiennicze galerii, była czymś więcej niż tylko chęcią ukazania sztuki kobiet w ramach jednorazowej wystawy. Była raczej długoterminowym, wspólnotowym przedsięwzięciem opartym na regularnych, cotygodniowych spotkaniach. Miała charakter procesualnej pracy, w ramach której kobiety tworzyły sztukę [fot. 2], organizowały debaty, dzieliły się doświadczeniami, rozmawiały o własnych potrzebach i swojej własnej twórczości lub też zajmowały się administracyjną stroną działalności. Adresatkami inicjatywy były kobiety zainteresowane praktyką artystyczną, niezależnie od ich wieku, statusu społecznego czy umiejętności plastycznych. Dlatego plakaty rozwieszane w południowej części Londynu i zachę-

<sup>6</sup> K. Walker, *How Not to Re-invent the Wheel*, w: *Women’s Work: Two Years in a Women Artist Group*, <http://brixton50.co.uk/womens-work-book/> (dostęp: 1.05.2017).

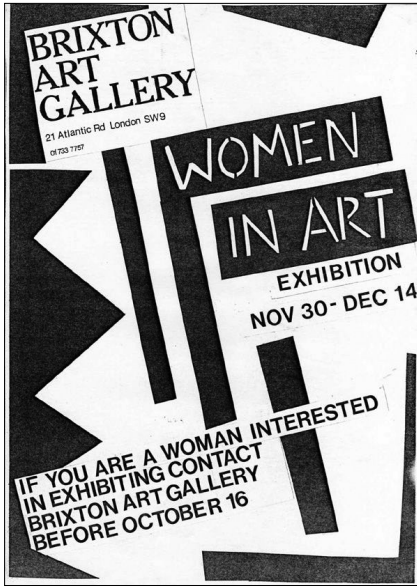


Fot. 1. Okładka książki *Women's Work. Two Years in a Women Artist Group*, 1986.  
Źródło: Womens' Work. Brixton Art Gallery

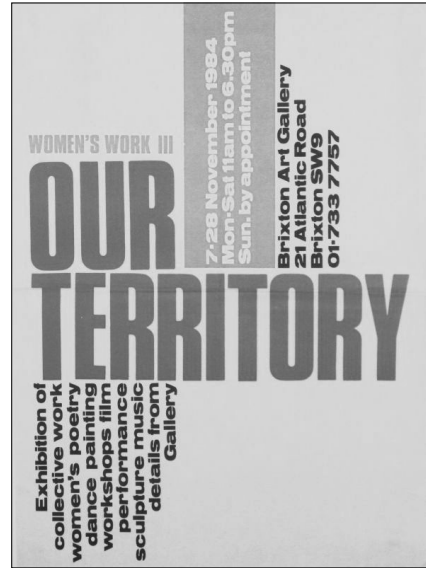


Fot. 2. Baner stworzony wspólnie podczas jednej z pierwszych grupowych wystaw *Women's Work*, 1983/84. Źródło: Womens' Work. Brixton Art Gallery

cające jego mieszkanki do wsparcia projektu miały charakter otwartego zaproszenia, które brzmiało: *If you are a women interested in exhibiting contact Brixton Art Gallery* [Jeśli jesteś kobietą zainteresowaną prezentacją swoich prac, skontaktuj się z Brixton Art Gallery] [fot. 3]. Demokratyczność komunikatu spowodowała, że w niecały rok od zawiązania się grupy przygotowana została prezentacja składająca się z prac blisko stu artystek, z których wszystkie były mieszkankami Brixton i najbliższych okolic. Wystawa z 1983 roku zapoczątkowała całą serię ekspozycji skupionych na twórczości kobiet, ale – co istotniejsze – była też przełomowym punktem dla kontynuowania projektu w kolejnych latach, stając się rodzajem potwierdzenia sensowności działań. Co więcej, skupiając wokół siebie lokalne artystki o różnej tożsamości narodowej i etnicznej, odmiennych potrzebach, historii i statusie, kolektyw wspierał także różniące się między sobą spojrzenia na sztukę i przejawy kobiecej ekspresji. W przeciwieństwie do historycznej hierarchii sztuki *Women's Work* wypierała potrzebę wartościowania aktywności artystycznych, kładąc nacisk raczej na uwalniającą praktykę znoszenia bariery między profesjonalizacją i amatorskością. Jak zresztą trafnie podsumował specyfikę podobnych działań Andrew Hurman, związany w tamtym czasie z Brixton Art Gallery, „jeśli medium jest przekazem, to relatywnie proste środki, którymi dysponowaliśmy, doskonale odzwierciedlały całkowity brak wyrafinowania i świetnie uzupeł-



Fot. 3. Ogłoszenie o naborze prac do wystawy Women's Work, 1983. Źródło: Women's Work. Brixton Art Gallery



Fot. 4. Plakat III edycji wystawy *Women's Work Our Territory*, 1984. Źródło: Women's Work. Brixton Art Gallery

niały się z wyznawanym przez nas idealizmem czy też nieco naiwnym entuzjazmem<sup>7</sup>. Z czasem działająca w przestrzeni Brixton formacja czyniła coraz większe wysiłki w stronę solidaryzacji lokalnych społeczności kobiet, organizując wydarzenia mierzące się z dużo precyzyjniej określoną problematyką. Przy okazji trzeciej odsłony prezentacji *Women's Work* w 1984 roku wydarzeniu towarzyszył tytuł *Our Territory* [fot. 4], który odnosił się do przestrzeni miasta jako sfery kształtowanej przez liczne samoorganizujące się kobiece kolektywy artystyczne, a jednocześnie do problemu braku widoczności kobiet w świecie sztuki<sup>8</sup>. W realizacji przedsięwzięcia udział wzięło osiemnaście, z dziewiętnastu zaproszonych, grup, z których znaczna część pochodziła z innych rejonów Londynu, na przykład Hidden Strengths z Blackheath czy Working with Ourselves, lub też spoza obrębu stolicy, jak Visible Women z Nottingham czy Artemesia, zrzeszająca artystki z całej Wielkiej Brytanii. Część uczestniczek na potrzeby prezentacji zawiązała tymczasowe grupy robocze, realizując dedykowane miejscu prace *site-specific*. Inne, jak choćby artystki z kooperatywy Cinestra Pictures, potraktowały wydarzenie jako możliwość pokazania dokumentacji swoich dotychczasowych zmagañ związanych z obroną zagrożonego zamknięciem The South London Hospital

<sup>7</sup> A. Hurman, *Memory*, <http://brixton50.co.uk/memory/> (dostęp: 25.04.2017).

<sup>8</sup> Zob. <http://brixton50.co.uk/our-territory/> (dostęp: 25.04.2017).

for Women oraz wykonania performatywnej rekonstrukcji wydarzeń na okupowanym przez pracownice i londyńskie aktywistki skwerze przed gmachem szpitala. Wykorzystując zachowane transparenty, plakietki i hasła, próbowały przywołać atmosferę strajku, oddając w niej ducha determinacji kilku pokoleń społecznie walczących najpierw w 1911 roku o założenie publicznego szpitala prowadzonego przez kobiety dla kobiet, a następnie sprzeciwiających się politycznej decyzji o jego zamknięciu w 1984 roku<sup>9</sup>.

Projekt Women's Work realizowany był do 1987 roku, kiedy ze względu na problemy związane z dzierżawą miejsca oraz brakiem dofinansowania Brixton Art Gallery została zamknięta. W trakcie czterech lat swojej działalności członkinie kolektywu samodzielnie przygotowały siedem zbiorowych wystaw, konferencje omawiające kwestie udziału kobiet w sztuce z perspektywy regionalnej i krajowej, prowadziły otwarte warsztaty artystyczne, a w końcowym okresie partycypowały także w organizacji Międzynarodowego Dnia Kobiet. W informacji prasowej dotyczącej ostatniej prezentacji Women's Work pisały, że dzięki powołaniu wspólnotowej inicjatywy stały się świadome, w jaki sposób władza wykorzystywana jest przeciwko podobnym ruchom kobiecym, stąd ich pragnienie sprawdzenia, jaką władzę dysponują same kobiety i jak ją wykorzystują. W ostatecznym rozrachunku Women's Work przesuwała status kobiet z ofiary w kierunku samodzielnego redefiniowania kobiecego potencjału politycznej siły i sprawczości. Kobiety dokonywały tego za pomocą środków, jakie miały pod ręką, sprzeciwiając się idei tworzenia osobnej wyspy na szerokim, paternalistycznym morzu, koncepcji wydzielenia działań kobiet z krajobrazu miasta. Pragnęły, aby wszystkie posiadane przez nie skarby, skrywane do tej pory w czterech ścianach domowego muzeum<sup>10</sup>, wplatały się w krajobraz miasta na kształt patchworków tworzonych przy okazji kolejnej sobotniej posiadówki na Atlantic Road.

Inicjatywa Women's Work wywodziła się w prostej linii z nieco wcześniejszych, bo związanych z feministycznym ruchem lat 70., praktyk powoływania niezależnych warsztatów graficznych, motywowanych potrzebą produkowania często anarchistycznych i radykalnych w treści plakatów antyrządowych. W tym czasie wielkoformatowe druki, naścienne szablony oraz ziny były jednym z najbardziej popularnych przejawów zaangażowanej sztuki kobiet w przestrzeni miasta, a jej niezobowiązująca formuła brała się w takim samym stopniu z tradycji ulicznych protestów jak z idei DIY [*do-it-yourself*] i praktyk squatterskich. Druki kolportowane były zazwyczaj w granicach Londynu, ale zdarzało się, że dystrybuowano je także poza obręb miasta. Wśród pracowni graficznych prowadzonych przez kobiety, założonych jeszcze w latach 70. i czynnych przez kolejną dekadę, były między innymi Women in Print, Lenthal Road czy See Red Women's Workshop, którego założycielki – artystki i aktywistki – związane były ze squatterską kulturą Camden Town, a później północne-

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Nawiązanie do opisywanego przez Virginie Woolf pokoju pełnego bibelotów określających temperament jego mieszkanki i przywołujących w niej konkretne wspomnienia: „For there we sit, surrounded by objects which perpetually express the oddity of our own temperaments and enforce the memories of our own experience”. V. Woolf, *Street Haunting*, *op. cit.*, s. 3.

go Londynu<sup>11</sup>. We wczesnych latach artystki skupiały się na walce z wizerunkami pasywnej kobiety promowanymi przez media głównego nurtu, a od roku 1983 realizowały zamówienia dla środowisk kobiecych i mikrospołeczności. Podobnie jak późniejszy o dekadę ruch Women's Work, See Red Workshop ufundowany został na etosie wspólnotowej pracy, dzielenia się wiedzą i umiejętnościami, a jego kwintesencją było dążenie do uprzywilejowania kobiecych doświadczeń: od codziennych prac domowych i opieki nad dziećmi, przez seksualność, aż do doświadczeń związanych z przejawami seksizmu, rasizmu i dyskredytacją w obszarze zawodowym. Jak zauważała Jess Baines, praktyki prowadzenia niezależnych warsztatów i drukarni już w latach 70. były jedną z najbardziej dynamicznych i ekspansywnych form miejskiej aktywności społecznej, skierowanej najczęściej przeciwko przejawom konserwatyzmu politycznego<sup>12</sup>, a ich popularność wynikała w dużej mierze z dostępności środków, technologicznego nieskomplikowania, plastycznych możliwości oraz istnienia relatywnie łatwych sposobów rozpowszechniania druków. Obok produkcji plakatów istotną rolę kobiecych pracowni graficznych szybko zaczęła odgrywać możliwość zdobycia wiedzy z dziedziny, która do tej pory zarezerwowana była dla mężczyzn – umiejętność przygotowania grafiki od strony technologicznej okazała się dla wielu kobiet artystek tak samo ważna jak treść, którą umieszczały na sitodrukach. Utrzymane w stylistyce samoróbki, wykorzystujące elementy fotomontażu i gazetowych obrazków, odważnie zestawiające estetykę komiksu z plastycznymi walorami klasycznych technik graficznych plakaty uzupełniane były o hasła dotyczące między innymi problemów nierówności płac, dostępu do edukacji i podjęcia pracy zawodowej, przemocy seksualnej wobec kobiet, agresji na tle rasowym, nawołujące do kobiecej solidarności oraz takie, których celem była edukacja w zakresie kobiecej seksualności. Plakaty tworzone w feministycznych warsztatach graficznych i rozwieszane na murach miasta wyróżniały się często oryginalną oprawą graficzną, treścią budowaną na wątkach wyjętych z życia codziennego, a przede wszystkim poczuciem humoru, poprzez który artystki manifestowały swoją niezależność i dystansowały się wobec poważnego tonu wielkiej polityki. Pojawiając się w przestrzeni miejskiej, nie tylko naruszały jego ustrukturyzowany krajobraz, ale wprowadzały też odmienną od dominującej w miejskim języku gramatykę. Przede wszystkim jednak były rodzajem krytycznej interwencji w konstrukt zakładający brak widoczności kobiet, czyniąc przestrzeń publiczną dużo bardziej egalitarną.

Z podobnych praktyk, opierających się na aktywizmie społecznym, wywodziła się miejska sztuka Lorraine Leeson – wykształconej w St. Martins College of Art artystki, która po powrocie ze stypendium w Berlinie w latach 70. przekierowała swoją twórczość w stronę realizacji partycypacyjnych. Jej wczesne działania były kontynuacją anarchistycznej tradycji wspierania przez artystów protestów i strajków

<sup>11</sup> Zob. <https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/about-see-red/> (dostęp: 20.04.2017).

<sup>12</sup> J. Baines, *Nurturing Dissent? Community Printshops in 1970s London*, w: J. Uldam, A. Vestergaard (red.), *Civic Engagement and Social Media: Political Participation Beyond Protest*, Palgrave Macmillan, London 2015.

robotniczych poprzez wykonywanie transparentów, serii plakatowych druków oraz dokumentacji fotograficznej. Ten szczególny rodzaj współpracy rozpowszechnił się w latach 70. zwłaszcza wśród artystów wizualnych, których aktywistyczne doświadczenia już w 1978 roku zostały podsumowane podczas dwóch wystaw przygotowanych przez instytucje publiczne: *Art for Whom?* [Sztuka dla kogo?] w Serpentine Gallery oraz *Art for Society* [Sztuka dla społeczeństwa] w galerii Whitechapel<sup>13</sup>.

Dostrzegając sprawczy potencjał sztuki, Leeson dążyła do wypracowania takich form artystycznych, które byłyby najbardziej efektywne w pracy na rzecz społeczno-kulturowej zmiany, a jednocześnie komfortowe dla osób, z którymi podejmowała działania: małe grupy społeczne, organizacje kobiece, grupy szkolne, członkowie związków zawodowych. We wczesnym projekcie *Docklands Community Poster Project* [Plakaty dla społeczności Docklands], który realizowała w latach 1981–1991 i który w wykorzystanych metodach zbliżał się do sprawdzonej już praktyki dystrybuowania plakatów i druków opozycyjnych, podjęła próbę wspólnotowego przepracowania problemu drastycznej gentryfikacji portowej dzielnicy London Docklands. Pierwszy etap projektu zakładał stworzenie plakatów informujących o planowanej przez rząd Margaret Thatcher wielkoskalowej przebudowie obszaru, który od lat 60. wraz ze stopniowym zamykaniem portu stał się czarną dziurą na mapie stolicy. Tym, co uderzało w projektach rewitalizacyjnych i przeciw czemu protestowała Leeson wraz z grupą mieszkańców okolicy, był brak uwzględnienia potrzeb i sytuacji życiowej lokalnej społeczności oraz unikatowej kultury, którą wykształciła w tym miejscu. Forma plakatów wykonywanych początkowo przez samą Leeson szybko okazała się niewystarczająca wobec skali problemu, który powiększał się od 1981 roku – od momentu gdy powołano London Docklands Development Corporation, agencję rządową, która w prorewitalizacyjnej kampanii przedstawiała wizję tego miejsca jako „terenów dziewiczych” i operowała hasłami, których celem było całkowite wymazanie niechlubnej, bo związanej z wysokim bezrobociem, problemami społecznymi i biedą, historii doków będących według LDDC „białym płótnem, na którym odmalujemy własną przyszłość”<sup>14</sup>. Przeprowadzając serię spotkań i konsultacji z mieszkańcami terenów portowych, Leeson próbowała wytworzyć nową metodologię pracy, ale także włączyć w swoje działania samych mieszkańców. Ci z kolei nie tylko wskazali na potrzebę tworzenia murali i plakatów w dużo większej skali i ukazujących historyczny proces zmian londyńskich Docklands oraz doświadczenia i walkę klasy robotniczej o ochronę ich praw i posiadanie własnej kultury, ale zdecydowali się również na utworzenie regularnie obradującego komitetu wspierającego inicjatywę artystki. Przyglądając się działalności Leeson w trudnej przestrzeni postrobotniczej dzielnicy wschodniego Londynu, John Roberts zwrócił uwagę, że w ramach projektu udało się nakreślić wątpliwości i potrzeby społeczności, a przede wszystkim przywrócić oficjalnej historii miasta wypierane dotych-

<sup>13</sup> K. Forkert, *Artists and the Labour Movement*, w: L. Forster, S. Harper (red.), *British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010, s. 55.

<sup>14</sup> Zob. <http://cspace.org.uk/archive/context/#more-49> (dostęp: 25.04.2017).



czas dzieje tego miejsca<sup>15</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje więc fakt podjęcia realizacji zaangażowanego społecznie projektu artystycznego we wschodnim Londynie, który w ciągu kilku dekad stał się symbolicznym obszarem w kontekście związku sztuki z polityką. To w portowej dzielnicy Bermondsey w połowie lat 70. Margaret Harrison, Kay Hunt i Mary Kelly realizowały przełomowy dla tamtego okresu projekt *Women and Work* [Kobiety i praca], w ramach którego przeprowadzały badania na temat sytuacji pracownic fabryki produkującej metalowe pudełka, a kilkadziesiąt lat wcześniej w ulubionym przez społeczników Victoria Park odbywały się rewolucyjne przemowy Eleanor Marx czy Annie Besant. Londyński East End był od końca XIX wieku centrum radykalnej filozofii politycznej, społecznego aktywizmu i publicznych wystąpień marginalizowanych grup, w tym także kobiet, które podejmowały próby głośnego dopominania się o własne prawa. Dzielnice wschodniego Londynu, sytuujące się historycznie, geograficznie i kulturowo na peryferiach angielskiej stolicy, były więc naturalnym środowiskiem dla twórców uprawiających tak zwane zaangażowane praktyki poststudyjne, którymi rosnące zainteresowanie dało się zaobserwować zwłaszcza w latach 90.<sup>16</sup> W tym czasie powstały między innymi dwa interesujące przykłady sztuki realizowanej przez artystki poza tradycyjnym warsztatem pracy – kolejny billboardowy projekt Lorraine Leeson *West Meets East* [Zachód spotyka Wschód] z 1992 roku oraz rzeźba *House* [Dom] autorstwa Rachel Whiteread [fot. 5]. Pierwszy wykonany był przy udziale uczennic bengalskiego pochodzenia z Central Foundation Girls' School, z których część osiedliła się w Londynie zaledwie kilka miesięcy wcześniej. Zakładając stworzenie fotomuralu mówiącego o codzienności uczennic zawieszonych pomiędzy dwoma kulturami, grupa wsparła się na wspólnym dla wszystkich uczestniczek doświadczeniu w pracy z tkaniną i haftem. Efektem był wielkoskalowy billboard umieszczony w przestrzeni dzielnicy Bow, utworzony z kolażowo zestawionych fotografii oraz barwnych, ręcznie wyszywanych tkanin. Rzeźba *House* była z kolei betonowym odlewem zrobionym na podstawie wnętrza jednego z wyburzonych kilka miesięcy wcześniej domów mieszkalnych i ustawionym dokładnie w miejscu swojego pierwowzoru przy Grove Road. Ze względu na zbliżone ramy czasowe i geograficzne realizacje zestawione zostały między innymi w krytyczno-artystycznych studiach porównawczych Claire Bishop i Granta Kestera, którzy analizowali dialogiczny współczynnik obu prac. O ile jednak Bishop podkreślała wyraźnie odmienną metodykę pracy twórczej oraz zupełnie inne założenia artystyczne, o tyle Kester dokonał w swoim studium ostrej krytyki rzeźbiarskiej realizacji *Domu*, nie dostrzegając w nim „nawet lukrowanego konsensusu typowego dla wielu prac w przestrzeni miejskiej”<sup>17</sup>. W przeciwieństwie do Leeson – która problematykę rozbitej tożsamości przepracowywała razem z lokalnymi uczennicami – założenie Whiteread nie uwzględniało nawet możliwości pojawienia

<sup>15</sup> J. Roberts, *Postmodernism, Politics and Art*, Manchester University Press, Manchester 1990, s. 97.

<sup>16</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszeński, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 17.

<sup>17</sup> G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004, s. 19.



Fot. 5. Rachel Whiteread, *House*, 1993. Commissioned and produced by Artangel. Fot. Edward Woodman

się elementów interaktywności w procesie powstawania dzieła. Artystka zaprojektowała rodzaj antypomnika dedykowanego dzielnicy Bow, który odnosiłby się do historii konkretnej rodziny i wymykał dzięki temu uniwersalizmowi typowemu dla tradycyjnych miejskich monumentów. Jednocześnie poprzez osadzenie go w tkance żywego osiedla i sąsiedztwo powojennej architektury mieszkalnej, trzech kościołów i nowo powstającego centrum biznesowego Canary Wharf, warunkowany był przez rzeczywisty, okoliczny kontekst<sup>18</sup>. Jeśli Lefebvre uważał, że wykonywane w domach rytuały codzienności pozwoliły powojennemu konsumpcyjnemu społeczeństwu neutralizować skutki rozwoju kapitalizmu<sup>19</sup>, Whiteread za pomocą swojego znumifikowanego *Domu* udowodniała, że hiperkapitalizm lat 90. destabilizował przede wszystkim rozgrywający się poza murami domu lokalny tryb życia, przestrzeń sąsiedzkich relacji oraz stabilną tożsamość mieszkańców okolicy<sup>20</sup>. W przeciwieństwie do partycypacyjnej realizacji Leeson rzeźba Whiteread nie spotkała się z pozytywnymi reakcjami ze strony miesz-

<sup>18</sup> I. Racz, *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, I.B. Tauris, London 2015, s. 121.

<sup>19</sup> J. Moran, *Reading the Everyday*, Routledge, London–New York 2005, s. 130.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 122–123.



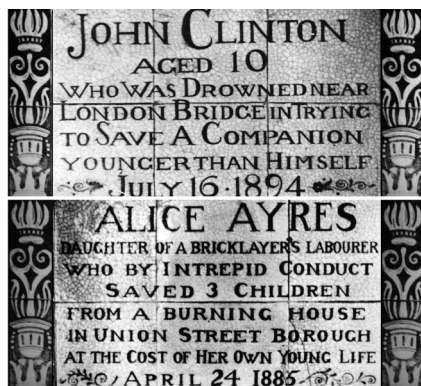
Fot. 6. Susan Hiller, *Monument*, fragment instalacji, 1981.  
Fot./copyright Susan Hiller

kańców osiedla, głównie ze względu na mocno „artystyczną” wymowę pracy. Nazwana przez Bishop „ponurą i nawiedzoną, rakowato białą łupiną”<sup>21</sup> rzeźba wywodziła się z dużo bardziej klasycznej formuły sztuki, czyli praktyki warsztatowej, która rzadko uwzględnia tak zwaną empatyczną identyfikację z dziełem czy ustanawianie realnych związków z odbiorcą, opartych na współodczuwaniu<sup>22</sup>. Dlatego zapewne odbierano ją jako dużo bardziej analityczną czy nawet protekcyjną wobec widza. Co więcej, Whiteread nie starała się nadawać swojej pracy etycznego wymiaru, co z kolei wydawało się naturalnym komponentem działań Leeson, która dziś uchodzi za mentorkę artystycznego aktywizmu w przestrzeni publicznej. Dyskredytacja pracy Whiteread brała się być może także z jej niechęci do porzucenia twórczej niezależności i decyzyjności. W odróżnieniu od Leeson wychodziła ona w przestrzeń nie jako altruistka, ale pewna siebie rzeźbiarka, która ma odwagę postawić pomnik obciążony nie historycznym, ale bardzo przyziemnym kostiumem.

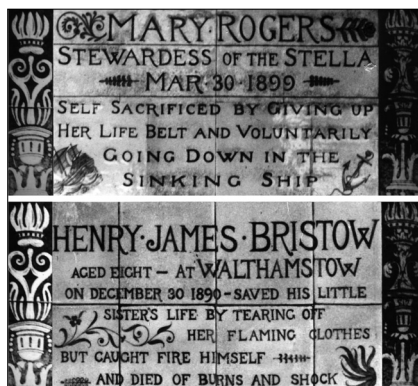
Ten sam wątek historyzującej produkcji kulturowej, ujęty z nieco innej perspektywy, pojawia się u Susan Hiller, która w autoreferencyjnej pracy *Monument* [Pomnik]

<sup>21</sup> C. Bishop, *op. cit.*, s. 53.

<sup>22</sup> G.H. Kester, *op. cit.*, s. 150.



Fot. 7. Susan Hiller, *Monument*, fragment instalacji, 1981. Fot./copyright Susan Hiller



Fot. 8. Susan Hiller, *Monument*, fragment instalacji, 1981. Fot./copyright Susan Hiller

[fot. 6] z 1981 roku renegocjowała miejskie historie Londynu. Amerykanka, która w latach 70. porzuciła kulturę ufundowaną na braku homogenicznej historii, szybko się zorientowała, że architektoniczna narracja Londynu oparta jest na historycznej fikcji. Mówiąc wprost, amerykańska otwartość Hiller – jako kobiety i „człowieka z ludu” – została wystawiona na poważną próbę wobec opowieści wspartej na systemie wykluczeń i przemilczeń: „Czułam się mocno wyalienowana z małej, miejskiej architektury w Anglii – pomników czy parkowych ławek z inskrypcjami, które, jak zapewne wiecie, są w większości pamiątkami na cześć lordów, generałów i dostojników”<sup>23</sup>. Sztukę Hiller określa jednak przywiązanie do tak zwanych drobnostek, subtelnie wpisujących się w sferę codzienności. Kwestią czasu było więc zauważenie przez nią charakterystycznych tablic umieszczanych w londyńskich parkach, poświęconych zwykłym obywatelom, londyńczykom – kobietom i mężczyznom, bohaterom codzienności, którzy zapisali się w historii miasta ze względu na inne niż militarne osiągnięcia [fot. 7, 8]. Istotą *Monument* – poza zrealizowaną ostatecznie fotograficzno-dźwiękową instalacją – było, po pierwsze, ciągłe powracanie do jego punktu startowego oraz ewolucyjność w realizacji pracy, po drugie, jej autobiograficzny walor. Działania Hiller przybierały bowiem postać najpierw stawiania siebie samej wobec dziedzictwa Londynu, a później również przywracania miastu jego zapomnianej lub niewidocznej historii. Tę dyskretnie przeprowadzoną interwencję artystka opisuje na przykładzie jednej ze swoich rytualnych przechadzek po mieście:

Pewnego razu natknęłam się na te tablice w parku wschodniego Londynu, gdzie powróciłam następnego dnia w celu wykonania dokumentacji zdjęciowej. Na ławkach, naprzeciwko tablic siedzieli ludzie jedzący lunch, którzy, gdy tylko spostrzegli, że robię zdjęcia, odwracali z cie-

<sup>23</sup> S. Hiller, *Collaborative Meaning: Art as Experience*, w: S. Johnstone (red.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, MIT Press, London–Cambridge 2008, s. 187.

kawością głowy, aby dostrzec obiekt mojego zainteresowania. Gdy zorientowali się, że wykonują fotografie tablic upamiętniających zmarłych ludzi, konstatowali głośno „Och, czyż to nie smutne, czyż to nie przerażające?”. To, co mnie uderzyło, to fakt, że siadywali w tym samym miejscu, każdego dnia, prawdopodobnie od lat, a tablice pozostawały dla nich dosłownie niezauważalne. Dopiero mój akt fotografowania uczynił je widocznymi<sup>24</sup>.

Uliczne fotografowanie stało się zatem w działaniach Hiller sposobem na dopełnienie reprezentacji alternatywnej historii zawartej (choć niekoniecznie dostrzegalnej) w przestrzeni publicznej, a reakcja ludzi – jej równoważną częścią oraz składową procesu zrozumienia przez Hiller ambiwalentnej roli pamiątkowych tablic w strukturze miasta.

Podobną łatwość, z jaką praktyki codzienności ujawniały stojący u podstaw myślenia o przestrzeni miasta normatywizm, pokazują przykłady dwóch niezależnych inicjatyw artystycznych – *The Shop* oraz *Tracey Emin Museum*, powołanych odpowiednio w 1993 i 1995 roku. Pierwsza z nich była przykładem wcielenia w życie koncepcji przeformułowania nudnego modelu galerii autorskiej w miejsce, którego charakter chyba najtrafniej określa termin „antygaleria”. Oparty na połączeniu pracowni, sklepu oferującego wyroby ręczne, z miejscem całonocnej zabawy *The Shop* był anarchistycznym, samoorganizującym się przedsięwzięciem, a mimowolnie także osobliwym dziełem sztuki, porównywanym do *The Store* Claesa Oldenburga, sklepu Bena Vautiera, *Pop Shop* Keitha Haringa<sup>25</sup> czy znikającego *SupaStore* Sarah Staton prowadzonego w latach 1994–1998 i powielającego oryginalną formułę *pop-up store*<sup>26</sup>. Prowadzony przez Sarah Lucas i Tracey Emin od stycznia do lipca 1993 roku sklep powstał w zasadzie z prostego pomysłu współdzielenia pracowni, ale jego założenie dalekie było od klasycznego warsztatu z pracującym w nim artystą erudytą. Był za to dobitnym przykładem instytucji bez roszczeń artystycznych i intelektualnej egzaltacji, proponując sztukę bliższą kiermaszowemu rękodzielnictwu. *Sklep* otwarto w styczniu 1993 roku, w czteropiętrowym budynku, którego część młode wspólniczki przejęły po dawnym gabinecie lekarskim. Usytuowany na Bethnal Green Road 103, pomiędzy dzielnicami Spitalfields i Hoxton, znajdował się w samym centrum zmieniającej swoje oblicze części Londynu. Od początku lat 90. młodzi artyści, poszukując tanich przestrzeni na pracownie, upodobałi sobie ten fragment miasta z przyczyn czysto pragmatycznych. Dominowała tu bowiem poprzemysłowa architektura z wysokimi, przestrzennymi i dobrze oświetlonymi wnętrzami, ale także małe i funkcjonalne lokale użytkowe w przyziemiu, świetnie nadające się na galerie czy tak zwane *concept store*. Były to, dodać należy, puste pomieszczenia bez większych wygód w postaci ogrzewania i często bez

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 186–187.

<sup>25</sup> Zestawienia niezależnej działalności Keitha Haringa z *The Shop* prowadzonym przez Sarah Lucas i Tracey Emin dokonano m.in. podczas wystawy *Pop Life: Art in a Material World*, Tate Modern, Londyn, kurator: Alison Gingeras, 1 października 2009 – 17 stycznia 2010.

<sup>26</sup> Sklepy wykorzystujące formułę *pop-up store* [ang. *pop-up* – wyskoczyć] charakteryzują się brakiem stałej siedziby i nieregularną, tymczasową działalnością.

bieżącej wody. Niski czynsz wynagradzał jednak takie niedogodności, a w rozrastającej się lokalnej społeczności artystów sprawnie funkcjonowała praktyka barteru.

Otwarty w dni powszednie od 11:00 do 18:00 sklep pełnił funkcję komercyjno-kawiarnianą, w weekendy z kolei zamieniał się w całonocny klub, co wynikało głównie z faktu, że wszystkie puby w Londynie zamykano około godziny 23:00. Znudzone angielskimi zwyczajami młode towarzystwo mogło więc polegać na *The Shop* jako na miejscu, gdzie impreza zaczynała się właśnie wtedy, gdy w innych lokalach gasły światła<sup>27</sup>. Wolnościowy charakter przedsięwzięcia ujawniający się w pozaartystycznej działalności sklepu czy w sposobach produkcji obiektów przekładał się także na formę jego finansowania oraz dość swobodne metody wyceniania produktów. „Sublimacja nonkonformizmu w działalności, bez wątpienia zarobkowej, powodowała, że twórczynie *The Shop* nie tylko nie były w stanie utrzymać się z prowadzenia sklepu, ale permanentnie zalegały z płaceniem czynszu za wynajem powierzchni. W momencie gdy nowoczesne społeczeństwo, a szczególnie środowisko świata sztuki, zaciekle hołdowało materializmowi, fakt, że w *The Shop* pieniądze miały zerową wartość, wydawał się żartem”<sup>28</sup> – stwierdzał rzeczowo Matthew Collings. Koncepcja Emin i Lucas od początku zakładała, że *The Shop* nie ma być w istocie niczym więcej niż po prostu sklepem z kuglarskimi obiektami, czymś na kształt anarchistycznego straganu i klubowości w jednym. Taka formuła odpowiadała umiłowaniu obu artystek do wizualnej grafomanii, kiczowatych bibelotów i jarmarcznej estetyki, odzwierciedlając przy okazji aspiracje do sparodiowania sztywnego modelu tradycyjnych galerii, który obowiązywał w Londynie.

Jeśli w *The Shop* Emin usilnie dążyła do odrzucenia artystycznej tożsamości na rzecz dobrej zabawy i drwiny z poważnej sztuki, to w swojej kolejnej samodzielnie już prowadzonej antyinstytucji o szumnej nazwie *Tracey Emin Museum* pielęgnowała wizerunek niezależnej, zdeterminowanej artystki. Otworzone w niedalekim sąsiedztwie Waterloo Station muzeum znajdowało się dokładnie w połowie drogi pomiędzy wschodnimi, wciąż niecieszącymi się najlepszą sławą, dzielnicami a zachodnią częścią miasta z kwitnącą w jej granicach oficjalną sztuką i muzealnymi dystryktami. W kontekście topografii miasta nie bez znaczenia było to wyraźne przesunięcie działalności Emin z peryferyjnego wschodu na zachód. Jej własne muzeum, choć pozostawało enklawą dla autobiograficznych praktyk artystki, było jednocześnie ucieleśnieniem jej tęsknoty za nobliwą atmosferą wytwarzaną przez wielkie instytucje muzealne. W odróżnieniu od *The Shop* muzeum nie wyrosło z potrzeby krytyki i dezawuowania sztuki – ustanawiało artystyczny status tworzonych przez Emin realizacji i przypieczętowało znaczenie artystki w rozwoju rodzimej kultury. Dlatego też artystyczny sznyt, o który dbała Emin podczas dwuletniego okresu prowadzenia muzeum, widoczny był zarówno w sposobie aranżacji przestrzeni, doborze prac, jak i w reinterpretacji modelu

<sup>27</sup> K. Abbott, T. Emin, S. Lucas, *How we Made The Shop*, „The Guardian”, 12.08.2013, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/12/tracey-emin-sarah-lucas-shop> (dostęp: 15.04.2017).

<sup>28</sup> M. Collings, *Blimey! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, 21 Publishing, Cambridge 1997, s. 82.

*white cube*, zrealizowanego w mikroskali. Podejście Emin do prowadzenia tego niewielkiego wnętrza zasadzało się na afirmacji intymności, idealistyczno-romantycznych zakusach oraz szlachetnym egoizmie, które uzupełniała cennym elementem osobistej partycypacji. Muzeum oferowało odbiorcy nieocenioną możliwość bezpośredniego spotkania z twórczynią i skonfrontowania swojej opinii z jej intencjami. Emin natomiast dokonywała odważnej próby samodzielnego dźwignia licznych interpretacji i odmiennych stanowisk na temat jej dzieł. Był to bez wątpienia bardzo intymny zabieg zbliżania się do widza, prowadzący do znoszenia jego mentalnej bariery i wyciągania sztuki z okowów niedostępności. Jest to o tyle ważne, że owej granicy nie starały się pokonać galerie typowo komercyjne, nastawione na klienta, a ośrodki z artystycznego podziemia były raczej niedostępne dla szerokiej publiczności.

Rezygnując z klasycznego modelu zamkniętej pracowni Emin udało się wykreować w przestrzeni miasta miejsce opierające się na jej własnych zasadach, co w latach 90., nawet w zderzeniu z polityką promującą postawę przedsiębiorczości kulturalnej (*cultural entrepreneurship*), było nadal aktem dość rewolucyjnym. W przeciwieństwie do sztywnej atmosfery gmachów instytucji publicznych miejsce to nastawione było na rzeczywiste spotkanie z ludźmi, wywoływanie emocji, pobudzanie energii. Było odhierarchizowanym, otwartym laboratorium, galerią i zakładem pracy w jednym, poprzez który Emin realizowała postulat Woolf o potrzebie ekonomicznej niezależności kobiet i posiadaniu własnego miejsca do pracy – choć bynajmniej nie w przestrzeni wyznaczonej przez cztery ściany domu.

Trwając w przekonaniu, że każdy może być tym, kim chce, ostatnia dekada XX wieku po roku 1997 otworzyła się na doświadczenie „pragmatycznego uznania pluralizmu”<sup>29</sup> będącego jednym z przejawów polityki konsensualnej Tony’ego Blaira. Dotyczyło to także sfery miasta, którego oblicze miało odpowiadać teraz hasłu „Cool Britannia” odnoszącemu się do powszechnego poczucia euforii i optymizmu oraz obyczajowego liberalizmu. W warunkach inkluzji społecznej i kulturowej – która nie uchroniła się jednak od przejrzenia jej sprytnych politycznych zabiegów manipulacyjnych – kobiety nie rezygnowały z publicznego manifestowania własnych przejawów ekspresji, które zaskakująco często powracały do tych samych kwestii, ujętych jedynie w ramy innej estetyki. Alison Marchant dyskutowała z przechodniami o planach zagospodarowania miejskiego (*Living Room*, 1998), Mary Kelly powtarzała swój *Flashing Nipple (Remix)* z 1971 roku, kiedy przed Albert Hall protestowała przeciwko wyborom Miss World, dziewczyny z Seven Sisters wykonywały serię performatywnych akcji *site-specific* w przestrzeni dworców kolejowych, badając relacje przechodniów i zależność ciała od architektury (*Trainstation*, 1998–2004), a Tracey Emin w 2011 roku biegła nago po ulicach Londynu, nie w geście sprzeciwu, ale afirmowania osobistej wolności.

<sup>29</sup> M. Miessen, *Koszmar partycypacji*, przeł. M. Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 171.

## Bibliografia

- Abbott K., Emin T., Lucas S., *How we Made The Shop*, „The Guardian”, 12.08.2013, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/12/tracey-emin-sarah-lucas-shop> (dostęp: 15.04.2017).
- Baines J., *Nurturing Dissent? Community Printshops in 1970s London*, w: J. Uldam, A. Vestergaard (red.), *Civic Engagement and Social Media: Political Participation Beyond Protest*, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade*, red. L. Forster, S. Harper, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010.
- Civic Engagement and Social Media: Political Participation Beyond Protest*, red. J. Uldam, A. Vestergaard Palgrave Macmillan, London 2015.
- Collings M., *Blimey! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, 21 Publishing, Cambridge 1997.
- Diski J., *Lata sześćdziesiąte*, przeł. M. Płaza, Oficyna, Łódź 2013.
- Forkert K., *Artists and the Labour Movement*, w: L. Forster, S. Harper (red.), *British Culture and Society in the 1970s: The Lost Decade*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2010.
- Hiller S., *Collaborative Meaning: Art as Experience*, w: S. Johnstone (red.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, MIT Press, London–Cambridge 2008.
- Hurman A., *Memory*, <http://brixton50.co.uk/memory/> (dostęp: 25.04.2017).
- Kester G.H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004.
- Miessen M., *Koszmar partycypacji*, przeł. M. Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Moran J., *Reading the Everyday*, Routledge, London–New York 2005.
- Racz I., *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*, I.B. Tauris, London 2015.
- Reed S.A., *Assimilate: A Critical History of Industrial Music*, Oxford University Press, New York 2013.
- Roberts J., *Postmodernism, Politics and Art*, Manchester University Press, Manchester 1990.
- The Everyday: Documents of Contemporary Art*, red. S. Johnstone, MIT Press, London–Cambridge 2008.
- Walker K., *How Not to Re-invent the Wheel*, w: *Women's Work: Two Years in a Women Artist Group*, <http://brixton50.co.uk/womens-work-book/> (dostęp: 1.05.2017).
- Woolf V., *Street Haunting*, Westgate Press, San Francisco 1930.
- Woolf V., *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Sic!, Warszawa 1997.

## Strony internetowe:

<http://brixton50.co.uk>  
<http://cspace.org.uk>  
<http://www.theguardian.com>  
<https://seeredwomensworkshop.wordpress.com>