

**Recenzja dysertacji doktorskiej p. mgr Karoliny Wilczyńskiej,
„Infrastruktura troski. *Maintenance art* Mierle Laderman Ukeles”,
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Agaty Jakubowskiej
oraz prof. UAM dr hab. Filipa Lipińskiego
i przedłożonej do oceny na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu**

“But whether it's a person, a system, or a city,
in order to keep it, you have to keep it going”
Ukeles, “Flow City”, *Grand Street*, 1996, 57: 210

Z wielkim zainteresowaniem zabrałam się do lektury doktoratu p. Karoliny Wilczyńskiej. Przyciągnął mnie od razu znakomity wybór tematu. Choć urodzona w 1939 roku Mierle Laderman Ukeles liczy dziś lat niemal 90 i nie jest nieznana artystką, jej skupienie się na trosce oraz podnoszenie kwestii pracy i jej zależności od gender wybrzmiewają dzisiaj w Polsce szczególnie mocno. A to powoduje, że jej sztuka jest niezwykle aktualna, a prace sprzed wielu lat wpisują się znakomicie we współczesny dyskurs o sztuce w naszym kraju.

Przystępując do lektury dysertacji myślałam o zbiorowej wystawie *Uncommon sense* w Museum of Contemporary Art (MoCA) w Los Angeles, w której jedną z bohaterek była Ukeles. Kiedy niemal trzy dekady temu, w 1997 roku, zorganizowano tę wystawę, w Polsce jedną z najważniejszych nagród w sztukach wizualnych – Paszport „Polityki” – zdobyła Katarzyna Kozyra, artystka związana z tzw. sztuką krytyczną, transgresją, odwołującą się do skrajności oraz obalającej społeczne zasady i normy. Tu ciągle ważna była śmierć i przemoc mityczna oraz wizualna forma dzieła, odwołująca się do klasycznej ikonografii historii sztuki. Tymczasem zbiorowa wystawa *Uncommon sense*, ukazywała zupełnie inny model relacji artysta – widz. Jeśli była to wystawa terapeutyczna, to bynajmniej nie w sensie jaki narzucał paradygmat romantyczny, czyli – jakby powiedziała Janion – nie chodziło tu bynajmniej o terapię mitotwórczą społeczeństwa, które musi się uwznioślić w stanie klęski i poniżenia. Nie była to też wystawa polityczna w potocznym rozumieniu (tzn. nie atakowała i nie krytykowała bezpośrednio niesprawiedliwości), gdyż dążyła do stworzenia dialogu z publicznością, w którym sensy pojawiają się w dłuższym czasie, w sieci spotkań i coraz szerszego i głębszego rozumienia tematu. Wedle własnych słów kuratorów, *Uncommon sense* był eksperymentem

sprawdzającym, co może wynikać z przeniesienia sztuki publicznej do przestrzeni muzeum. Jest zatem jasne, że chodziło nie tylko o partycypację, o którą upominano się już po śmierci Jacksona Pollocka, ale o zwrot afirmatywny i budowanie wspólnoty, co jest charakterystyczne dla sztuki współczesnej. Wystawa odnosiła się więc do nieromantycznej wrażliwości, która dla polskiej publiczności, ze względu na historyczne uwarunkowania, była ciągle szczególnie ważna. W czasie o którym mowa, Maria Janion dopiero co zdiagnozowała zmierzch paradygmatu romantycznego, a w Stanach rozprawiono się z nim kilka dekad wcześniej wraz z kultem artysty-geniusza, widzącego rzekomo dalej i głębiej. Janion robiła to podkreślając iż romantycy, a także ich spadkobiercy, bali się terroru zbiorowości jako wszechogarniającego stylu i praktyki kulturowej, co z kolei doprowadziło do przeciwstawienia Polaka człowiekowi. Ci, bowiem co interesowali się po prostu człowiekiem, nie byli – jak diagnozował Czesław Miłosz – nazbyt „polscy”. W kalifornijskiej wystawie niewątpliwie interesowano się po prostu człowiekiem. W katalogu napisano, że muzeum – pozwalając na uczestniczenie w procesie twórczym na każdym etapie – pozwala na przyswojenie doświadczenia uczestnictwa w sztuce poprzez z jednej strony krytyczne rozumienie dzieła, a z drugiej – odkrywcze rozumienie miejsca sztuki w codziennym życiu. Nie chodziło tu więc o żadne transgresyjne ekscesy. A to z kolei było dla instytucji, jaką jest MoCA nadzieją, iż jej działalność nie będzie elitarna, bo izolowanie się muzeum jest w istocie samozniszczeniem. Projekt *Unburning Freedom Hall*, jaki Ukeles zainicjowała w Mieście Aniołów, dotyczył wieloaspektowej dyskusji, której „zapalnikiem” był budynek Pennsylvania Hall, wzniesiony w Filadelfii w 1838 roku przez pozbawionych praw obywatelskich zjednoczone społeczności kobiet, abolicjonistów i Afroamerykanów. Budynek stał jedynie przez cztery dni, a został spalony przez tłum przy milczącej zgodzie policji i późniejszym entuzjazmie prasy wspierającej niewolnictwo. Setki pracowników miejskich z działu utrzymania dróg i wydziału sanitarnego – jacy wzięli udział w akcji zainicjowanej przez Ukeles – zrozumieli, że artystka stwarza im platformę do wyrażenia swoich obaw i niepokojów, a co za tym idzie – głębszej refleksji nad swoją rolą w społeczeństwie. Ponieważ działania w MoCA odbywały się też w sobotę, warto zauważyć, iż artystka odmówiła w nich udziału ze względu na przestrzeganie sabatu. Działania artystyczne Ukeles dotyczyły więc wolności, sprawiedliwości i społeczeństwa obywatelskiego, odkrywania powiązań między tym, co widoczne w przestrzeni publicznej i co jest marginalizowane. Można więc uznać, iż istotą wspólnoty – jaka zawiązała się MoCA – był szacunek społeczny, ukazanie rzekomo nieważnej pracy, która jednak pozwala miastu na funkcjonowanie. A to z kolei pokazywało istotną rolę sztuki, szczególnie ważną w czasach wojen kulturowych, jakie obserwujemy współcześnie. Co także warto podkreślić, projektantami ram interakcji

społecznych byli sami uczestnicy projektu, co – choć wiązało się z pewnym ryzykiem – pokazało, że artysta-inicjator, jeśli nie uchyli się z roli lidera, staje się manipulatorem grup pozbawionych sprawczości.

Z tych właśnie wyłuszczonych wyżej przyczyn – co przedstawiłam w nieco może zbyt długim wstępie – ciekawa byłam zarówno analizy twórczości Ukeles w kontekście sztuki amerykańskiej, jak i z punktu widzenia usytuowanego narratora, mieszkającego i uformowanego – jak domniemuję – w Polsce, który z własnych doświadczeń nie pamięta już (jak ja) kluczowej wagi paradygmatu romantycznego z heroicznymi czasami Solidarności i stanu wojennego, któremu ulegli także artyści tzw. krytyczni. Ciekawa byłam także jej podejścia do partycypacji, często wiążącej się w Polsce lat 90. z manipulacjami artysty, traktującym widza z protekcyjnością, co wiąże się chyba właśnie z reziduumami romantycznego mitu artysty. Interesowało mnie również, w związku z podkreśleniem własnej tożsamości religijnej przez Ukeles, notabene córkę rabina, czy ten wątek zostanie zauważony przez doktorantkę. Bowiem artystka była częścią ruchu poszukiwania duchowości przez feministki w perspektywie teologicznej (od thea-bogini), gdyż jej judaizm przywracał zapomnianą postać Szechiny, której święta energia objawia się m.in. w mykwie. Ponadto, moja uwaga w lekturze skierowana była na kwestie związane z muzeologią i próbami rewitalizacji jej roli po modernizmie oraz oczywiście, a może przede wszystkim, na to – jak zostanie zarysowany feminizm Ukeles, białej artystki, pochodzącej co prawda z niższej, ale klasy średniej. Jak się przekonałam, praca przekroczyła moje oczekiwania i to jest właśnie powód dla którego zdecydowałam się na przydługi wstęp. Doktorantka zaoferowała czytelnikowi pionierski wgląd w działalność Ukeles, choć reziduum „romantyzmu” pojawiło się, gdy p. Wilczyńska pisze o konstruowaniu pracy opiekuńczej jako osobistej odpowiedzialności, pracy miłości i naturalnej powinności kobiety, a następnie dosadnie demistyfikuje tę konstrukcję pokazując jak jest wykorzystywana kapitalizmem do dewaluacji reprodukcyjnej pracy najemnej.

Kluczowym elementem zmiany społecznej, jest kwestia sprawczości sztuki – jest to problematyka dyskutowana zarówno w ramach artystycznych fantazji, jak i w ramach analiz neomarksistowskich. Choć doktorantka zdecydowanie woli te drugie, nie uchyła się przed docenieniem spekulatywnego charakteru sztuki. Do takiego metodologicznego modelowania powrócę w zakończeniu recenzji.

Praca wraz ilustracjami w tekście liczy 442 strony i oprócz *Wprowadzenia* składa się z dwóch zasadniczych części: I *Maintenance art – analiza manifestu jako ramy pojęciowej* oraz II *Warunki środowiskowe systemu maintenance*.

Wprowadzenie – *maintenance art* w epoce kryzysu troski odnosi się przede wszystkim do rozumienia terminu *maintenance art* jako angażującego całe społeczeństwo totalnego dzieła sztuki społecznej i narzędzia społecznej transformacji. Dlatego celem doktorantki stało się ukazać jak praktyka *maintenance art* – wdrażana od samego początku lat 70. ubiegłego wieku – przeplatała się ze strukturalnymi i historycznymi transformacjami ekonomiczno-społecznymi oraz zmianami kulturowymi. Jej celem jest ponadto rewizja relacji prywatne-publiczne, jaką dokonała Ukeles i odzyskanie domu jako przestrzeni, w której odbywa się opór wobec kapitalistycznych struktur władzy, a ponadto – refleksja nad ukrytą ambiwalencją działań artystki, jednocześnie krytykującej kapitalizm i działającej w jego ramach.

Na wstępie autorka wyjaśnia problemy z tłumaczeniem kluczowego terminu swojej pracy. Możliwe pomysły nie oddają trafnie angielskiego, ze względu na brak polskiego odpowiednika słowa „maintenance”. Jak przypomina Wilczyńska termin „sztuka opieki”, użyty w pierwszym polskim tłumaczeniu Maintenance Manifesto w 2019 roku, jest z kolei w polskim dyskursie związany głównie z pracą kobiet, co nie odpowiada szerszym ambicjom Ukeles. Z tych powodów autorka nie tłumaczy maintenance, a gdy nieco później zauważa zbieżność z *sustainable art* (równie trudno przetłumaczalnym terminem), zajmującej się podtrzymywaniem i wspieraniem istot ludzkich i nie-ludzkich oraz troską o środowisko, podpira się krytyką Janet Kraynak, a nie perspektywami jakie dla tego terminu wytyczyły np. teksty Maji i Reubena Fowkes. Następnie autorka zajmuje się kluczową perspektywą dla swej rozprawy, jaką odnalazła w koncepcjach Nancy Fraser, profesorce emerita w New School na New York University, zajmującej się teoriami społecznymi i politycznymi. Jedną z kluczowych kwestii jakie interesują Fraser jest sprawiedliwość i łączenie w niej tradycyjnego paradygmatu redystrybucyjnego (egalitarnej redystrybucji) oraz nowej, wielokulturowej koncepcji uznania (*recognition* – związaną z hierarchią statusów i zinstytucjonalizowanym brakiem szacunku). Pierwszy odnosi się do struktury klasowej, a drugi do porządku statusowego, w którym zawiera się m.in. problem seksizmu i tożsamości. Obie kwestie nie omijają pola sztuki, choć nie są często analizowane przez historię sztuki. Kryzys troski, zdefiniowany przez Fraser i podjęty przez Wilczyńską jako wyzwanie, jest ściśle związany z oboma rozumieniami sprawiedliwości i reprodukcją asymetrii strukturalnych. Tu spotyka się właśnie Fraser z Ukeles w ujęciu doktorantki: ponieważ potrzebne nam są radykalne wizje nowego porządku społecznego, w

którym kwestie reprodukcyjne zajmą miejsce centralne. Wilczyńska uznaje, iż *maintenance art* Ukeles jest właśnie propozycją zbudowania nowego, sprawiedliwego imaginarium społecznego. Jak bowiem stwierdza, sztuka Ukeles jest próbą materialistycznego ujawnienia społeczno-reprodukcyjnej sprzeczności kapitalizmu i kanibalistycznej (przemocowej i pasożytniczej, pożerającej życie i ciała grup podporządkowanych) natury kapitalizmu. Kolejna ważna inspiracja płynie od Mariny Vishmidt, uznającej sztukę za instytucję iteracyjną, miejsce twórczych i samostanowiących form pracy („*inventive and self-determined*”), a także przykładową domenę „społecznie spekulacyjną”. Pisząc o sztuce w systemie kapitalistycznym autorka podkreśla, iż reprodukcja siły roboczej (w tym oczywiście osób w polu sztuki) wymaga nie tylko reprodukcji jej umiejętności, ale także, jednocześnie, reprodukcji jej podporządkowania się zasadom ustalonego porządku i panującej ideologii, a od strony agentów wyzysku i represji – reprodukcji umiejętności prawidłowego manipulowania panującą ideologią. Kapitalistyczna akumulacja jest bowiem, jak pisała, strukturalnie uzależniona od bezpłatnego i niskopłatnego przywłaszczania sobie ogromnych ilości pracy. Vishmidt związek sztuki z pracą dzieli na dwie fazy: heroiczną, często męską (od Rodczenki po Roberta Morrisa i Edwarda Kienholza), w której artyści starali się identyfikować z robotnikiem jako podmiotem historii; oraz fazę antyheroiczną, w której artyści wykorzystują gesty „pracy”, aby uwidocznic jej podrzędne formy oraz zakłócić kategorie i instytucje sztuki i pracy. W tej fazie kluczowym przykładem jest Mierle Laderman Ukeles myjąca schody Wadsworth Athenaeum. Ale Vishmidt zauważa ponadto, iż sztuka może również działać na rzecz legitymizacji istniejących porządków społecznych. W tym kontekście docenia u Ukeles podważanie suwerennej bezwarunkowości „dzieła” artystycznego oraz ujawnianie genderowej (i kolonialnej) zasady „oddzielnych sfer”, która zarówno zapewniała trwanie tej kruchej autonomii, jak i pozbawiała ją siły politycznej. Ukeles nie tylko bowiem wyśmiewała transcendentną uniwersalność (męskiego) podmiotu artystycznego, ale miała rozleglejsze cele, starając się docenić wykluczonych z instytucji sztuki w najszerszym tego słowa znaczeniu, podważając instytucje porządkujące widzialność i niewidzialność. Wilczyńską interesuje szczególnie wyłożona w książce *Speculation as a Mode of Production* analiza rozumienia sztuki i jej roli w systemie kapitalizmu. W nowoczesności pojawiła się bowiem jako sfera autonomiczna, zdolna do modelowania form pracy i podmiotowości, sugerujących emancypację lub przynajmniej dystans wobec porządku kapitału. Dlatego tak istotne, zdaniem doktorantki, jest zauważenie spekulacyjnej transformacji sztuki w interesie kapitału i kapitalistycznej reprodukcji.

Doktorantka wyjaśnia, iż jej materialistyczna analiza skupi się na Nowym Jorku, co poniekąd odsyła w niebyt moje nadzieje, związane z jej aktywnością w Kalifornii, gdzie (w CalArts) –

oprócz przywołanej na początku przeze mnie wystawy, miała początek w 1973 słynna wystawa *c. 7,500* (skądinąd dokładnie omówiona w dysertacji). Zakres chronologiczny obejmuje początek lat 70. (gdy faktycznie artystka zaczęła praktykowanie *maintenance art*) do czasów najnowszych, czyli pandemii roku 2020. Geograficzne zawężenie po namyśle uważam za słuszne, gdyż pozwoliło na pogłębienie relacji z tym kluczowym dla sztuki Ukeles miastem, w którym zamieszkała w końcówce lat 50. i podjęła studia, m.in. na uniwersytecie Columbia i w Pratt Institute, a więc gdy burmistrzem miasta był jeden z najdłużej piastujących to stanowisko urzędników – Robert F. Wagner, Jr. Chronologiczną ramę zamyka natomiast czas urzędowania burmistrza Billa de Blasio. Swój manifest pisała w końcówce rządów prezydenta demokratów Lyndona B. Johnsona (1963-1969), a zaczęła wcielać go w życie w czasach rządów republikanów: burzliwej prezydentury Richarda Nixona (1969-1974) i Geralda Forda (1974-1977).

W części wstępnej znajduje się ponadto znakomicie napisany stan badań, pokazujący zmienne koleje recepcji dzieła artystki (w tekstach pisanych i na wystawach) oraz różnorodne wątki tej recepcji oraz logiczne wy tłumaczenie struktury pracy. Podkreślając wagę dogłębnego stanu badań dla własnych analiz doktorantki wskazać trzeba niezwykle precyzyjne wyłuskanie luk w rozpoznawaniu dorobku Ukeles. To właśnie te luki motywowały p. Wilczyńską do jej własnych interpretacji. Ta strategia szczególnie mnie ujęła, gdyż zapowiadała produkcję nowej wiedzy. Konkluzja stanu badań to stwierdzenie, iż dotychczasowe rozważania skupiały się na uznaniu i uczynieniu widzialnej niedostrzeganej opieki i docenieniu marginalizowanej społecznie pracy. Takie podsumowanie stanu badań jest jednocześnie wyzwaniem, bo dla doktorantki była to zdecydowanie za wąska perspektywa, jedynie pozornie emancypacyjna, a w gruncie rzeczy utrwalająca *status quo*. Neoliberalizm poprzez uznanie (m.in. tożsamości) maskuje bowiem niesprawiedliwą dystrybucję, ignorując rosnące nierówności materialne, jak wskazuje Wilczyńska za Fraser. Dlatego aspiracją dysertacji jest ukazanie radykalnego potencjału twórczości Ukeles, otwierającego wyobraźnię na alternatywne sposoby współistnienia po kapitałocenie, na bycie-w-świecie inaczej i bycie-wspólnie. Ponadto, doktorantka wskazuje, iż akademicka historia sztuki zajmująca się przede wszystkim wizualnością i analizą formalną dzieła jest nieco bezradna wobec *maintenance art*, a taka diagnoza wymaga starannego doboru narzędzi metodologicznych, gdy pisze się pracę w tej właśnie dyscyplinie. W tym zakresie autorka zdecydowanie nie zawodzi. Co równie istotne, głównym źródłem wiedzy o praktyce artystycznej Ukeles było osobiste, niezinwentaryzowane archiwum artystki oraz inne amerykańskie archiwa spenetrowane podczas badań terenowych w Nowym Jorku. Było to

możliwe dzięki stypendium Fulbrighta. Dzięki niemu doktorantka odwiedziła też dwie stacje przeładunkowe (*transfer stations*) odpadów w Nowym Jorku, chcąc zrozumieć infrastrukturę, którą Ukeles rozpracowywała przez dekady.

Śmiało i precyzyjnie zarysowany wstęp stanowi znakomitą introdukcję do dalszych analiz, gdyż naświetla kierunki badań i stawia wyraziste tezy wynikające ze stanu badań oraz eksploracji niewykorzystywanych dotąd archiwaliów. Ambitne cele, jakie wytyczyła sobie doktorantka wyszły też daleko poza moje oczekiwania, jakie wyraziłam na początku niniejszej recenzji i dlatego lektura kolejnych rozdziałów była wielką przyjemnością, poszerzającą dotychczasowe rozumienie praktyk Ukeles. Jako narratorka Wilczyńska nie boi się używać pierwszej osoby liczby mnogiej, wyraźnie wskazując na własne pomysły interpretacyjne, ich polemiczny charakter i własny wkład w naukę. To również należy zdecydowanie docenić.

Część I. *Maintenance art* – analiza manifestu jako ramy pojęciowej analizuje słynny tekst Ukeles, który artystka stworzyła śledząc urbanistyczne plany rozwoju Nowego Jorku jako mieszkanka tego miastka oraz matka. Tu przedmiotem niepokoju autorki jest depolityzacja troski, jednego z kluczowych terminów manifestu, w związku z jej moralnym w nim dowartościowaniem. Paradoksalnie, w neoliberalnych kontekstach takie uznanie zmienić się może w dymną zasłonę skrywającą rzeczywistą strukturę władzy i niechęć do zmian instytucjonalnych. Jednak z drugiej strony autorka nie chce, by praca reprodukcyjna była analizowana jedynie w kontekście ekonomicznym, gdyż aspekt etyczny i afektywny byłby niesłusznie pomijany. Ponadto zauważa za Carol Gilligan, iż etyka sprawiedliwości (w przeciwieństwie do etyki troski) oparta na nadrzędności prawa utożsamiana jest kulturowo z męskim sposobem rozumowania moralnego i została zuniwersalizowana sprawiając, iż to androcentryczny punkt widzenia (skupienie na zysku a nie potrzebach) oraz liberalny indywidualizm stały się dominujące w naszej kulturze. Dodatkowo, podmiot jest oceniany jedynie w sferze produkcji i rozwoju, podtrzymując jednocześnie mit o autonomii tych sfer i utrwalając asymetrie władzy i mechanizmy wykluczenia, do których kluczem jest nieuwzględnianie warunków materialnych i reprodukcyjnych. W tej logice relacyjność, współdzielenie i troska nie istnieją. A podmiot reprodukcyjny, jako nie uczestniczący w walkach pomiędzy pracą a kapitałem, staje się niewidzialny. Dlatego wsparcie, które mogłoby wziąć go pod uwagę i usankcjonować jego pracę, pozwoliłoby zdefiniować wedle doktorantki *maintenance art* jako system wytwarzający porządek społeczny. Chodziło więc o to, by podmiot reprodukcyjny miał wpływ na kształtowanie instytucji i struktur społecznych. Aby dogłębnie przeanalizować tę możliwość, umieszcza swoją tezę w biografii artystki (m.in.

wskazując na formacyjną rolę rodziny z rodzinnego Denver, rozmowy z mężem-urbanistą, który pracował w New York City Department of City Planning i macierzyństwo) oraz w społecznym kontekście w jakim działała Ukeles (tu m.in. porusza rolę ruchów protestacyjnych i kwestię „kto po nich posprząta”). Jednym z wniosków jest, iż artystka dokonuje rekonfiguracji relacji pomiędzy systemami rozwoju i troski – tak, aby rozwój pozyskać dla społecznej reprodukcji. Z punktu widzenia podmiotu reprodukcyjnego artystka widziała konieczność tzw. walk granicznych, kwestionujące konstytutywne dla kapitalizmu podziały instytucjonalne, w których jedne aktywności są uznawane za publiczne (a w tej sferze można negocjować miejsce w systemie), a inne za prywatne (ta sfera pozbawiona jest politycznego głosu). Maintenance art nie dąży zatem do niezależności od mechanizmów rynkowych, ale świadomie przyjmuje zależność od pracy reprodukcyjnej i wymusza negocjacje dotyczące widzialności, wartości i sprawczości politycznej. W tych negocjacjach chodzi o nieustanne poszukiwanie przestrzeni pomiędzy i dążenie do ich przekroczenia. Przejście Ukeles od zmysłowych form artystycznych do społecznie zorientowanej praktyki rozumieć należy więc jako dążenie do czerpania satysfakcji z pracy opiekuńczej. Notabene, kwestie te były rozważane przez wielu filozofów, na wiele sposobów, także w odniesieniu do niskopłacanych robotników fabrycznych – od Paula Lafargue (*Le Droit à la paresse*, 1880 – przeciw „religii pracy”, za prawem do przyjemności) i Simone Weil (*La Condition ouvrière*, 1951 – praca jako źródło godności i duchowości), po Jean-François Lyotarda, by wymienić powstałą w wyniku refleksji nad wydarzeniami 1968 roku książkę *Économie libidinale* (1974), skupiającą się na polimorficznej perwersyjności oraz Deleuze’a i Guattari’ego (wspominanego na s. 180) czy nawet Derridę, który dekonstruował ekonomię daru i wymiany. Jednak przyjemność i zadowolenie to jedno (w USA interesowało to m.in. Richarda Sennetta – autora *The Craftsman*, 2008, Johna Deweya – w jego pismach praca jest formą uczenia się i twórczości, ‘Studs’a’ Terkela – autora *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do*, 1974 i Harry’ego Bravermana – autora *Labor and Monopoly Capital*, 1974), a zapłata za pracę reprodukcyjną – to drugie. Piszę o tych autorach, by dodać szerszy kontekst do analiz doktorantki – może przydatny w ostatecznym przygotowywaniu dysertacji do druku (do czego szczerze namawiam). Jeśli chodzi o kwestię dowartościowania pracy reprodukcyjnej to w USA oprócz Fraser, wymienić można by jeszcze innych propagatorów tej idei: Selmę James, Mimi Abramovitz, Shirley P. Burggraf oraz współczesne aktywistki: Ai-jen Poo – liderkę ruchu *National Domestic Workers Alliance* i Angelę Garbes – autorkę książki *Essential Labor*, ze znaczącym podtytułem: *Mothering as Social Change* (2022). Patrząc zaś na działalność feministek II fali to oczywiście hasło „to, co osobiste, jest polityczne” (omówione na s. 136) –

kluczowe dla tamtego czasu, pozwoliło przenieść kwestie domowe i opiekuńcze do sfery publicznej i żądać ekonomicznego uznania i wsparcia instytucjonalnego. W ramach tej fali ważny był – wspomniany na s. 115 i 161 – zainicjowany w 1972 roku ruch „International Wages for Housework Campaign” (IWFHC) – m.in. z Silvia Federici i Selmą James. Autorka nie skupia się na tak szerokich ramach (zapewne słusznie, dla jasności wyводу), wymienia za to wiele oddolnych inicjatyw i działań aktywistycznych stanowiących historyczne tło dla twórczości Ukeles. Można wszak dodać, iż III fala – rozszerzyła temat o różnorodność, intersekcyjność i krytykę neoliberalizmu, widząc pracę reprodukcyjną jako praktykę wspólnotową i duchową; postulowała już nie tylko płacę za pracę domową, ale także przebudowę systemu opieki – aby był wspólnotowy, inkluzywny i dostępny dla wszystkich. Nie zmienia to faktu, że choć doktorantka opiera się na innych autorach, w swych rozważaniach o erotycznym aspekcie pracy (jako źródle mocy) – przede wszystkim Audre Lorde, urodzonej w Granadzie czarnoskórej działaczce queer, która twierdziła iż „uznanie mocy erotyki w naszym życiu może dać nam energię do dążenia do prawdziwej zmiany w naszym świecie, zamiast zadowalać się jedynie zmianą bohaterów w tej samej zmęczonej dramaturgii” i Faranak Miraftab, badaczce pochodzącej z „Trzeciego Świata”, z – jak sama pisała „kraju ajatollaha”, a pracującej na University of Illinois Urbana-Champaign i zainteresowaną m.in. społecznością imigrancką w amerykańskich miastach – to należy to przyjąć z satysfakcją także dlatego, iż czyni to w oparciu o zdywersyfikowane autorytety, nie powtarzając ciągle tych samych, znanych powszechnie nazwisk. Taką dywersyfikację, w kontekście wpisania twórczości Ukeles w działalność służącą zmianie społecznej, należy ocenić bardzo wysoko. Notabene, w dalszych rozważaniach autorka odwołuje się jeszcze do innych feministycznych badaczek, m.in. Tithi Bhattacharya z Purdue University, współautorki (m.in. z Nancy Fraser) *Feminism for the 99%: A Manifesto* (2019), książki, w której – wskrzeszając ducha walki, dzięki przywołaniu m.in. polskich marszów kobiet z 2016 – podkreślały, że feminizm musi być antykapitalistyczny, ekosocjalistyczny i antyrasistowski.

W Części I zostaje wprowadzony do analizy manifestu Ukeles pojęcie chrononormatywności, implementującej normy czasowe na ciała i społeczności (co sprzyja kapitalistycznej produktywności), zaczerpnięte z książki *Time Binds* Elizabeth Freeman (warto w tym kontekście notabene wspomnieć słynny hollywoodzki film *Nine to Five* z 1980 roku). Autorka pokazuje przy tym, iż że czas doświadczany przez podmiot reprodukcyjny nie jest linearny (sekwencja: nauka – praca – emerytura), ale raczej cykliczny, powiązany z rutynowymi, codziennymi czynnościami. A to z kolei, jak zauważa, problematyzuje tradycyjne podejście do dzieła sztuki jako zamkniętej, wyjętej z czasu formy/akcji, trwającej w stanie idealnym i w

aurze wyjątkowego dzieła sztuki/dokumentacji, gdyż dzieło sztuki trzeba konserwować – a to z kolei wskazuje na ukryty czas dzieła sztuki.

Część II. Warunki środowiskowe systemu *maintenance* składa się z dwóch rozdziałów. Rozdział 1 *Prywatne maintenance – praca reprodukcyjna w domu* odnosi się do pracy opiekuńczej wykonywanej w trzech sferach – prywatnej (dom, nie jako miejsce opresji ale jako przestrzeń możliwej emancypacji i transformacji społecznej), ogólnej (krytyka instytucjonalna w sferze publicznej, jako pole intensywnych napięć klasowych i miejsce walki o redystrybucję warunków reprodukcji społecznej) i związanej z ziemią (natura w dobie kapitałocenu). Autorka stawia w tej części tezę, iż działania Ukeles to interwencje w materialne warunki organizacji troski, które destabilizują naturalizowane relacje instytucjonalne, reprodukujące klasowe i płciowe nierówności. Jej twórczość to zatem procesualna praktyka systemowego przeprojektowywania warunków reprodukcji społecznej. Zmienia się wobec tego rola sztuki: sztuka nie tyle aspiruje do roli medium reprezentacji (nie na tym polu toczyć się będą główne walki), co do narzędzia reorganizacji wspólnego życia. Jak się wydaje, ciekawą paralełą do analizowanej akcji *Mopping the Floor* (1970) może być akcja *Zamiatanie* wrocławskiej Międzynarodowej Galerii Sztuki Najnowszej, przeprowadzona w 1973 na placu Czerwonym (dziś Jana Pawła, uczestnicy: m.in. Anna Kutera i Romuald Kutera), ponoć przeciw specjalnemu traktowaniu artysty. W ramach akcji artyści przeszli regularne szkolenie w Miejskim Przedsiębiorstwie Oczyszczania i otrzymali od tej instytucji odpowiednie zaświadczenie. W tym sam notabene roku sama Anna Kutera wykonuje *Malarstwo feministyczne* zamaszystymi ruchami miotły. Jednak w tej części pracy, gdzie doktorantka analizuje fotografie Ukeles – choć nie ma tego przykładu – nie brakuje innych ciekawych porównań i wnikliwych opisów, co należy koniecznie zauważyć, gdyż z mojego dotychczasowego opisu mogłoby wydawać się niesłusznie iż rama społeczno-politycznych interpretacji nie została zrównoważona dokładnym przyjrzeniem się dziełom omawianej artystki.

W dalszych partiach Rozdziału 1 Części II omówiono, wspomnianą już, zbiorową wystawę *c. 7,500*, kuratorowaną przez Lucy Lippard i performanse, jakie Ukeles realizowała w kolejnych odsłonach, gdy wystawa podróżowała po kraju (przy okazji doktorantka wydobywa ambiwalentne aspekty performansów Ukeles, w duchu krytycznej rewizji krytyki instytucjonalnej Mariny Vishmidt); serię fotografii *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, album *Maintenance Art Tasks*. P. Wilczyńska analizuje m.in. fotografie ukazujące pracę artystki z wizualnością pracy domowej w reklamie, przesuwającej uwagę na towarowy konsumpcjonizm, interpretując *maintenance* jako system budujący solidarność społeczną

domowników, bez względu na płeć. Ponadto, analizuje też rozmowy zarejestrowane na *Maintenance Art Tapes*, będące – jak sugeruje – próbą relacyjnego, wspólnego wypracowania języka odnoszącego się do bezpłatnej i najemnej pracy reprodukcyjnej. Analizując nowojorską odsłonę c. 7,500 w galerii A.I.R., wprowadzono termin ciała reprodukcyjnego (jako materialnego, cielesnego zaangażowania w utrzymanie przestrzeni i relacji społecznych, wytwarzanego przez kapitalistyczne relacje), który różni się podmiotu reprodukcyjnego – rozumianego jako społeczno-kulturową pozycją, uformowaną przez normy i role związane z opieką i pracą domową. Na końcu Rozdziału 1 Części II autorka omawia wykonany wraz z dziećmi mężem artystki performans *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholee* (1978)

Rozdział 2. Części II zatytułowany jest *Ogólne maintenance – władza publiczna i krytyka infrastrukturalna* i rozpoczyna się od omówienia projektu wystawy *CARE* jako zapowiedzi późniejszych działań Ukeles w miejskiej infrastrukturze, w których artystka podejmowała próbę wnikięcia w sferę władzy publicznej poprzez rozciągnięcie w czasie performanse, przede wszystkim w ramach rezydencji artystycznej w New York City Department of Sanitation (DSNY) w latach 1977–2020. Początki tych działań tkwią jeszcze w projekcie zorganizowania wystawy „Care” i są to jednocześnie, jak udowadnia doktorantka, początki krytyki infrastrukturalnej i działań łączących działania artystyczne ze współpracą z władzami publicznymi i pracownikami służb komunalnych, by odsłaniać materialność i czasową naturę infrastruktury. Sedno jej analiz to zatem zauważenie, iż artystka przeszła od krytyki instytucjonalnej (skupiającej się na analizie instytucji kultury), do znacznie szerszej krytyki infrastrukturalnej (dotyczącej funkcjonowania różnorodnych instytucji oraz społeczeństwa i gospodarki), jako zaplecza podtrzymującego kapitalizm. Względem tradycyjnych metod historii sztuki jest tu ważne przejście od obrazowości i ikoniczności do rozumienia sztuki (architektury) poprzez siatkę relacji oraz prac wykonywanych na rzecz jej utrzymania w przestrzeni publicznej. Rezultat w postaci otwierania i przenikania się systemów – *maintenance* i sztuki jest oczywiście przy tym podejściem dekonstruującym ideę modernistycznej autonomii. Pierwszy performans infrastrukturalny (*I Make Maintenance Art One Hour Every Day*) – trwający aż pięć tygodni – powstał jednak dopiero w 1976 roku, obejmując 300 pracowników; kolejny, *Touch Sanitation*, trwał już 11 miesięcy (między 1979 a 1980) i objął już 8500 pracowników. Artystka zaproponowała w nim krytykę normatywnych struktur czasu i przestrzeni pracy, ujawniła nierówności w dostępie do zasobów publicznych i przeanalizowała jak *maintenance* zapewnia funkcjonowanie choreopolityce podporządkowanej kapitalistycznej

wizji postępu i umożliwiła wyjście poza kapitalistyczną chrononormatywność i choreografię przestrzenną. W tym drugim performensie, gdzie Ukeles dokonała choreopolitycznego uobecniania pracy *maintenance*, narzędziem artystki stała się funkcjonalna kartografia. Z kolei *Flow City* Wilczyńska omawia w kontekście dążenia, by widoczność stała się trwałą cechą infrastruktury, a *Fresh Kills* – jako laboratorium spekulatywnej przyszłości, a więc nie jako gotowy artystyczny projekt, ale jako narzędzie myślenia o infrastrukturze i trosce w kapitałocenie. Autorka pokazuje przy tym, jak ziemia zostaje symbolicznie wciągnięta w cykl degradacji, zakodowany w patriarchalnych narracjach i jak Ukeles demaskuje mechanizmy tej podporządkowującej projekcji. Jej dzieło miało ujawniać taką historię materii ziemi, która nie byłaby jedynie tłem dla ludzkich działań, a dynamicznym zapisem relacji między miastem, kapitałem i ekologią. Autorka analizuje ponadto *landing* – metodę artystyczną w ramach *maintenance art*, koncentrującą się na materialnych, ekologicznych i politycznych procesach – umożliwiającą negocjowanie przyszłości przestrzeni, rozumiejąc iż Ukeles zakwestionowała w ramach pracy na *Fresh Kills* estetyczną jednolitość reprezentacji miejsca, wprowadzając multiplikację perspektyw.

Zakończenie, o tytule *Niežnośny ciężar autonomii*, przynosi podsumowanie pracy. Tu, jak się wydaje, kluczowe jest po pierwsze stwierdzenie, iż jednym z najbardziej oryginalnych aspektów *maintenance art* był fakt zmierzania ku realnemu przekształcaniu struktur społecznych, miejskich i ekologicznych a po drugie pytanie, czy redefinicja autonomii sztuki tak ważna dla Ukeles – może się dokonać bez krytycznej analizy uwarunkowań finansowych. Ukeles, jak dowodzi dalej Wilczyńska, dąży do tego, by opiece – włączonej w gest twórczy i przekraczającej tym samym logikę produkcji wartości kapitalistycznej – nadać wartość poza kapitalistyczną ideą wynagrodzenia. Tym samym, zrównując akt opiekuńczy z aktem twórczym, artystka dokonuje krytyki marksistowskiego ujęcia pracy w feministycznej perspektywie zarysowanej przez bell hooks i Vishmidt.

Z kwestii jakie wydają się konieczne do przedyskutowania należałoby zauważyć, iż autorka klasyfikuje Duchampa jako awangardzistę, z czym trudno mi się zgodzić, gdyż to właśnie duch dadaizmu i krytyka mainstreamu pozwoliły mu stać „bohaterem” końca XX wieku i tych artystów, którzy walczyli z postęmem i wytyczaniem właściwych dróg. Duchamp był po prostu uchylającym się od *maintenance* notorycznym kawalerem, który jednak potrafił skorzystać z przewagi symbolicznej i ekonomicznej, jaką dała mu francuska rodzina osadzona w klasie średniej.

Dalej, zapytałabym, czym różnią się szczotki, pługi, zamiatarki Ukeles od spycharki Smithsona w *Partially Buried Woodshed*, która służyła społeczności uniwersyteckiej (szczególnie po masakrze z 4 maja 1970, stając się pomnikiem solidarności i troski). Tu też nie chodziło o funkcjonalność i ekonomiczną użyteczność, o której tyle pisze autorka, a na dodatek – nie chodziło też o „techniczną wirtuozerię” i sprawczość na zasadzie przyczyna-skutek, która bywa instrumentalna. Autorka opowiada, że Smithson i inni artyści land artu tworzyli dzieła wpisujące się w przestrzeń, jednocześnie czyniąc je częścią spektaklu – czy to w postaci rzeźbiarskiej ingerencji, czy jako estetycznego kadru, zamkniętego w dokumentacji fotograficznej (s. 382). Tymczasem kilkadziesiąt stron dalej przyznaje, iż także troska Ukeles może zostać wchłonięta przez logikę spektaklu i moralnej kompensacji (s. 425). Cele land-artystów traktuje autorka wręcz zbiorczo, twierdząc, iż była nią widowiskowa interwencja, a nie był – „problem marnotrawstwa zasobów, nierówności ekonomicznych oraz światowego głodu.” (s. 382). Tymczasem Smithson (1938–1973) używa określenia „maintenance” w kontekście sztuki, pisząc iż „maintenance operation could be treated in terms of art.” (*Selected Writings*, 1996, s. 170). Projekty Smithsona dotyczące odpadów kopalnianych (*Projects for Tailings*, 1971) powstawały we współpracy z Minerals Engineering Company z Denver. Oczywiście, jakże często doświadczenie estetyczne bywało tu ważnym doświadczeniem, jedynie gdy było ryzykowne i niebezpieczne, ale jego twórczość nie jest bynajmniej jednostronna. A choć jest tylko rok młodszy od Ukeles, Smithson zmarł zaledwie kilka lat po ogłoszeniu Manifesto for Maintenance Art. Warto też chyba zaznaczyć, iż choć Ukeles jest w dysertacji wymiana na kontrze do land-artystów, to zamieszczana jest w klasycznych książkach dotyczących tego ruchu, chociażby – jej nazwisko pojawia się już nawet na okładce słynnej książki *Land and Environmental Art* (1998) Jeffreya Kastnera i Briana Wallisa, a w całej książce przeanalizowano jej *Hartford Wash: Washing. Tracks. Maintenance Outside* (1973) oraz *Flow City* (1983–1990). Pokreślono tam, iż jej dzieło kieruje się w stronę praktycznych zmian w obszarach tożsamości kulturowej, społeczności, współpracy i samorealizacji, doceniając jej wkład właśnie dzięki wprowadzeniu kobiecego doświadczenia. Oprócz wspomnianej przez doktorantkę Agnes Denes Kastner z Wallisem wymieniali też Betty Beaumont i Helen Mayer Harrison. Warto też dodać, iż Alan Sonfist z kolei współpracował z naukowcami, np. w 1973 roku nad rekonstrukcją bagien dla miasta Cambridge w stanie Massachusetts, by przywrócić rodzimą faunę i florę w celu odnowienia życia zwierząt i ptaków. Dwa lata później, w porozumieniu z geologami i ekologami, opracował plan przekształcenia składowiska odpadów chemicznych w las, dzięki nasionom przenoszonym przez wiatr i zwierzęta. Ukeles jest rzeczywiście wyjątkowa, ale pewne pomysły krążyły i były wspólne.

A co do zarzucania Smithsonowi posługiwania się spektaklem, warto przypomnieć jego wypowiedź:” Nikt nie chce jeździć na wakacje na wysypisko śmieci. Nasza etyka ziemi, zwłaszcza w tej krainie fantazji zwanej „światem sztuki”, została zamglona abstrakcjami i koncepcjami. Czy to możliwe, że niektóre wystawy sztuki stały się metafizycznymi wysypiskami śmieci?” (*Selected Writings*, s. 155–156). Zmienił więc znaczenie „śmieci” – z całą pewnością nie były nim odpady, ale intelektualne śmieci produkowane przez komercyjny świat sztuki. Swoje zamierzenie przekształcenia terenu wydobywczego (kamieniołomu) w dzieło sztuki zrealizował m.in. w Emmen, a praca ta została zachowana dzięki lokalnym mieszkańcom.

Kolejne pytanie, jakie nasunęło mi przy lekturze dysertacji, to czy troska w rezultacie nazbyt łatwo nie przeradza się w protekcjonalizm? Może właściwsze byłoby pojawienie wraz z troską wdzięczności i szacunku? Bez wdzięczności i szacunku, troska wyznacza hierarchię, która zbyt łatwo wiąże się z pobłażliwością i poczuciem władzy. Wszak Ukeles, gdy podawała rękę każdemu z ponad 8500 robotników, dziękowała im mówiąc: „*Thank you for keeping New York City alive*”. Wyrażała wdzięczność. Doktorantka używa jednak słowa wdzięczność znacznie rzadziej niż „uznanie”, a to przecież uznanie mieści się w kapitalistycznym systemie. Gdy p. Wilczyńska pisze o goście podawania rąk przeciwstawia wręcz wdzięczność uznaniu, uznając uznanie za wartościowsze. Oczywiście, uznanie ma charakter obiektywny, społeczny – chodzi o to, by ktoś został zauważony i uznany przez innych (dotyczy więc tytułowej infrastruktury); ale bez emocjonalnej odpowiedzi związanej z relacją, bez wdzięczności, o charakterze subiektywnym i afektywnym, bez budowania więzi i wzajemności oraz świadomości, że czyjaś praca mnie wspiera, uznanie zamienić się może jedynie w finansową podwyżkę. Nie deprecjonuję oczywiście takiej gratyfikacji, mając świadomość iż uznanie przywraca widoczność i status, ale trudno mi uwierzyć, że taki był jedynie cel Ukeles. We wdzięczności nie chodzi jedynie o nagrodę i wpis do historii, ale pełen ciepła rytuał, budujący więź i relację. Jesteśmy w polu sztuki, a nie w kadrach czy dziale finansowym. Oczywiście, w historii kultury wdzięczność częściej wiązano z domeną religijną (oraz łaską i darem), a uznanie z obszarem świeckim (jako warunek sprawiedliwości społecznej, fundament demokracji, praw człowieka i równości) – co wyjaśnia, dlaczego w neomarksistowskiej analizie bardziej docenia się uznanie. Twierdzę jednak, że jako osoba religijna Ukeles nie chciała deprecjonować wdzięczności, gdyż codzienne jej praktykowanie jest jedną z podstaw judaizmu. Żydowskie błogosławieństwa, modlitwy i psalmy nader często wyrażają uczucie wdzięczności, począwszy od porannej modlitwy Modeh Ani

(„Dziękuję”), poprzez aklamację Alleluja (Hallelu – wychwalajcie Jahwe) i przesłanie hakarat hatov („uznawanie dobra”) czyli znalezienie każdego dnia rzeczy, za które można być wdzięcznym. Słowa „myśl o Nim na każdej drodze, a On twe ścieżki wyrówna” (Księga Przysłów 3, 6) oznaczają, wedle rabina Dawid Bidermana z Lelowa, jednego z najbardziej znanych cadyków na ziemiach polskich, iż praca jest praktyką duchową.

Następna kwestia to odmieniana przez przypadki „sprawczość”, która – jak wiadomo – jest krytykowana za instrumentalność i manipulacyjność; oprócz „sprawczości” warto więc posłużyć się (oprócz relacyjności) takimi terminami jak współ-sprawczość, responsywność, kruchość, wrażliwość i podatność na zranienie (*vulnerability* nie ma odpowiednika w języku polskim), a także przedracjonalna afektywność, która nie jest od razu „sprawcza”, ale przyczynia się do zmiany. Uważam, że marksizm i neomarksizm wyjaśnia nam bardzo wiele – ale w sztuce i życiu jednak nie wszystko. Ale to już zarzut konsekwencji metodologicznej – co równie dobrze uznać można za zaletę. Doktorantka jest bardzo konsekwentna i logiczna w używaniu raz obranych narzędzi, dzięki czemu dostajemy tekst solidny i spójny. Ale, przyznać też trzeba, podkreśla wagę aspektu etycznego i afektywnego.

Wreszcie, ostatnia kwestia to literatura. Doktorantka jest prawdziwą erudytką, ale może kilka jej – nieuniknionych – pominięć okaże się mimo wszystko interesujące. O Ukeles pisze Kuba Szreder pod hasłem *L is for a labour of love* w swej znanej książce *The ABC of Precariat*, której charakter bliski jest w swej wymowie omawianej dysertacji. Catherine Spencer porównuje opiekuńcze i matczyne działania Ukeles do praktyk artystycznych urodzonej w Polsce Lei Lublin, obie nazywając "garbage girls"; dość podobnie, w odniesieniu do śmieci (tym razem "debris") jest wymieniana w towarzystwie takich artystów jak: Thomas Hirschhorn, Mark Dion, Abraham Cruzvillegas, Andreas Gursky and Vik Muniz, Surasi Kusolwong i Santiago Sierra (w: Sozita Goudouna, *Beckett's Breath*); podobnie – zaliczana do Trashkunst i kontekstualizowana w ciąg z m.in. dadaistów ze Schwittersem i konceptem „junk art” Lawrence’a Allowaya (w: Martina Ruhsam, *Moving Matter*); Ukeles występuje ponadto wraz z Christy Rupp i Betty Beaumont u Roberta Stama w książce *Performing Hybridity* (red. May Joseph, Jennifer Natalia Fink), wymienić należy też: Gulari, Nil, Anna Dziuba, and Astrid Huopalainen. 2025. "Connecting Art, Maintenance, and Motherhood: How Ukeles's Maintenance Art Shapes Understandings of Maintenance." *Gender, Work & Organization* 32(2): 544–569. <https://doi.org/10.1111/gwao.13169>.

Drobne błędy (np. jako pars pro toto: „kolektyw *Heresies*, który powstała” – s. 30; „W broszurce cytowany jest również Allan Kaprowa”, s. 235) to oczywiście problem ponownej redakcji, rzecz łatwa do naprawienia. Zastanawiałam się natomiast, czy „podróżująca wystawa (s. 165) nie jest kalką z języka angielskiego, podobnie – czy w polskiej tradycji zwrotem, który by odpowiadał „travelling exhibition” jest „wystawa objazdowa”. Nie mam tu jednoznacznej odpowiedzi w związku z hegemonią języka angielskiego, narzucającą wiele językowych rozwiązań i przeczuciem, że „objazdowa” brzmi już dziś może bardzo archaicznie. Podobnie nie wiem, czy wobec zmian w ortografii możemy dziś zapisać „II Wojna Światowa” (s. 223), jak to jest obowiązkowe w języku angielskim. Nieśmiało sugerowałbym, iż „kryzys fiskalny” (*fiscal crisis*) Nowego Jorku to po polsku chyba ciągle jeszcze kryzys (zapaść) finansów publicznych, załamanie budżetowe lub kryzys budżetowy miasta.

Powyższe uwagi to oczywiście jedynie swoisty suplement, w żadnym razie nie deprecjonujący wybitnego osiągnięcia, za jaki uważam omawianą dysertację. Tak jak Ukeles rzuca wyzwanie hierarchii pracy i sztuki, tak Wilczyńska robi to samo na polu historii sztuki, przeddefiniując przedmiot badań. Wielką zaletą pracy jest jej aspekt polemiczny, związany z dokładnym przemysleniem działań artystki. Doktorantka nie waha się pisać „uważam przeciwnie” (s. 162): „Patricia C. Phillips gest stemplowania Ukeles rozumie inaczej niż ja” (s. 304). Autorka nie waha się ponadto wprowadzać własne terminy (np. *ciało reprodukcyjne* – w którym cielesność nie jest ekspresją tożsamości, ale matrycą przez którą system kapitalistyczny organizuje reprodukcję przestrzeni; *performans infrastrukturalny* – uwidaczniający i badający skalę oraz strukturę miejskiej infrastruktury, termin który rozwija idee Vishmidt; *spekulacyjny gest infrastrukturalny* – próba reorganizacji wartości i sposobu finansowania’. Natomiast *landing* – termin zaczerpnięty bezpośrednio z tytułu projektu, nad którym Ukeles pracuje od 2008 roku, jest dzieło-pytaniem o to, co znaczy „wylądować” w miejscu niegdyś skażonym, dziś transformowanym – i jaką przyszłość można z tego miejsca współtworzyć. To czyni ziemię żywą, negocjowalną i relacyjną (*landing* to też sposób zaprezentowania relacji Ukeles z Fresh Kills na wystawie indywidualnej artystki w Queens Museum w 2016 roku). Terminy wprowadzone przez autorkę pozwalają na precyzyjne wyrażenie wniosków i nadaniu im formy, która mogłaby być aplikowana w innych analizach, a nie jedynie przy okazji eksploracji sztuki Ukeles. Terminy te służą bowiem ukazaniu, że bycie w mieście odbywa się zawsze w relacji do kapitalistycznej własności i męskości.

Wracając do moich oczekiwań – okazało się, że oczekiwałam jedynie potwierdzenia własnej wiedzy, skażonej chyba romantyzowaniem dzieła i sztuki, a dowiedziałam się o wiele więcej i – inaczej. Autorka dzięki wnikliwej analizie, umożliwionej dzięki badaniom archiwalnym i ustnym oraz zaaplikowaniu adekwatnej metodologii pokazała, że troska i współuczestnictwo, których wartość Ukeles chciała przywrócić sztuce, nie mieści się ani w spekulacyjnej logice ani w zasobach symbolicznych pola sztuki, których elementami jest obiekt i spektakl. To właśnie krytyka infrastrukturalna pozwoliła doktorantce odsłonić system separatyzmu instytucjonalnego, który systematycznie rozdziela produkcję od reprodukcji, nadając pierwszej widzialność i ekonomiczne znaczenie, a drugą relegując do sfery prywatnej, naturalizując jej marginalizację – co ma bezpośredni wpływ na pole sztuki. Jej performans był formą walki granicznej – przeciwstawienia się kapitalistycznemu podziałowi pracy i próbą wyznaczenia nowej przestrzeni dla pomijanych niesłusznie wartości, w tym także dla rozumienia sztuki. P. Wilczyńska pokazała, jak Ukeles odsłoniła konstrukcyjny charakter widzialności, by wytworzyć nową mitologię.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że przedstawiona dysertacja p. Karoliny Wilczyńskiej spełnia wymogi określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Dlatego wnioskuję o dopuszczenie do dalszych etapów postępowania doktorskiego oraz o nadanie stopnia doktora. Jednocześnie wnioskuję o wyróżnienie pracy.

