

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ NAUK O SZTUCE

Karolina Wilczyńska

**Infrastruktura troski. *Maintenance art* Mierle Laderman
Ukeles**

Infrastructure of Care. Mierle Laderman Ukeles' Maintenance Art

PRACA DOKTORSKA NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. DR HAB. AGATY JAKUBOWSKIEJ
PROF. UAM DR HAB. FILIPA LIPIŃSKIEGO

2025

Wprowadzenie – <i>maintenance art</i> w epoce kryzysu troski	4
1. Reprodukacja społeczna	6
2. <i>Maintenance art</i> – problem z tłumaczeniem	7
3. Kryzys troski – feminizm socjalistyczny Nancy Fraser	13
4. Analiza materialistyczna	18
5. Warunki środowiskowe i struktura rozprawy	21
6. Analiza stanu badań	28
6.1. Wczesne recepcje twórczości Ukeles: konceptualizm, feminizm i sztuka zaangażowana	28
6.2. Nowe kierunki interpretacji: od feminizmu do sztuki publicznej	30
6.3. Nowy Jork jako laboratorium sztuki publicznej	32
6.4. <i>Site specificity</i> i krytyka instytucjonalna w twórczości Ukeles	34
6.5. Powrót do feministycznego dyskursu: rewizje, luki i nowe interpretacje	36
6.6. Praktyka społeczna i aktywizm miejski: Ukeles w kontekście współczesnych strategii oporu	39
6.7. Ekologiczne zaangażowanie w sztuce: od <i>land artu</i> do ekofeminizmu i kapitałocenu	43
6.8. Ukeles i judaizm: feminizm, rytuał i wspólnota	48
6.9. Rekonstrukcja <i>maintenance art</i> : wystawa retrospektywna a zmiana perspektywy badawczej	50
6.10. Twórczość Ukeles w świetle teorii reprodukcji społecznej: między krytyką a instrumentalizacją	52
7. Cel badań	54
8. Materialne zaplecze analizy: archiwa i doświadczenie badawcze	59
 Część I. <i>Maintenance art</i> – analiza manifestu jako ramy pojęciowej	 63
1. Reprodukacja społeczna a radykalna troska	65
2. Separatyzm produkcji i reprodukcji	68
3. Krytyka autonomii	76
4. Miasto (nie) dla kobiet	81
5. Doświadczenie podmiotu reprodukcyjnego	89

6. Realizm reprodukcyjny	93
7. Walki graniczne	100
8. Erotyczna metamorficzność	105
9. Systemowy radykalizm	112
10. Strategie przetrwania	116
11. Myślenie systemowe	120
12. Chrononormatywność	124
 Część II. Warunki środowiskowe systemu <i>maintenance</i>	 130
1. Prywatne <i>maintenance</i> – praca reprodukcyjna w domu	134
1.1. Dwie idee domu – dom autonomiczny i dom kolektywny	136
1.2. <i>Private Performances of Personal Maintenance as Art</i>	145
1.2.1. Dom – praca nie miejsce	147
1.2.2. Kreatywny charakter pracy domowej	156
1.3. Wystawa c. 7,500	165
1.3.1. <i>Dressing to Go Out/Undressing to Go In</i>	169
1.3.2. <i>Maintenance Art Tasks</i>	174
1.3.3. <i>Maintenance Art Tapes</i>	187
1.3.4. Performans i ciało pracujące	192
• Wadsworth Atheneum Museum w Hartford i krytyka instytucjonalna	195
• <i>It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance Calls):</i>	200
<i>Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others:</i>	
<i>Keep Your Head Together-1,000 Times</i>	
1.3.5. Nowojorska odsłona c. 7,500 w galerii A.I.R	203
• <i>Washing</i>	205
1.4. Dom graniczny	209
2. Ogólne <i>maintenance</i> – władza publiczna i krytyka infrastrukturalna	215
2.1. Krytyka infrastrukturalna	218
2.2. <i>I Make Maintenance Art One Hour Every Day</i>	220
2.2.1. Drapacz chmur – krytyka infrastrukturalna	223
2.2.2. Whitney Downtown i idea <i>lunch-time museum</i>	234
2.3. Nowojorski kryzys fiskalny	249
2.4. Współpraca z DSNY	263
2.4.1. <i>Touch Sanitation</i>	268

• Mapowanie	269
• Harmonogram	275
• <i>Follow Your Footstep</i>	284
• <i>Handshake Ritual</i>	289
• Reprodukacja niewidzialności – kobiety w <i>Touch Sanitation</i>	300
2.4.2. Odwrócony spektakl – <i>Sanitation Celebration</i>	318
2.4.3. <i>Touch Sanitation Show</i> i problem czystego miasta	331
• <i>Touch Sanitation Show: Part 1</i>	333
• <i>Touch Sanitation Show: Part 2</i>	337
• Wymazywanie	345
2.4.4. Miasto i jego infrastrukturalny przepływ	351
3. Ziemskie <i>maintenance</i> – natura w dobie kapitałocenu	356
3.1. Fresh Kills – laboratorium spekulatywnej przyszłości	360
3.2. <i>Landfull</i> – pełnia wyczerpania	364
3.3. Fresh Kills w procesie: nieustanna transformacja	377
3.3.1. <i>Landing</i>	381
3.3.2. Relacjonując Fresh Kills	388
3.4. Metabolizm odpadów	392
3.5. Roznazywanie	394
3.6. Ekologia ekstraktywizmu	399
3.7. <i>Response-ability</i>	404
3.8. Infrastrukturalnie splątane autonomie	410
Zakończenie. Nieznośny ciężar autonomii	416
Bibliografia	426

Wprowadzenie – *maintenance art* w epoce kryzysu troski

*Sztuka musi zajmować się całym systemem*¹

Mierle Laderman Ukeles

W 1973 roku Joseph Beuys stwierdził, że totalne dzieło sztuki jest możliwe tylko w kontekście całego społeczeństwa². Nie uwzględnił jednak trzech kluczowych aspektów takiego totalnego projektu, którego zasada ma wnikać w dynamikę systemu społecznego – zaangażowania, procesu i przede wszystkim czasu. Mimo że koncepcje sztuki społecznej kojarzone są przede wszystkim z niemieckim artystą, który w 1974 roku spędził trzy dni w nowojorskiej galerii René Block, osuwając kojota podczas performansu *I Like America and America Likes Me*, to w tym samym roku na ulicach SoHo działała także Mierle Laderman Ukeles. W ramach akcji *Washing* szorowała na kolanach chodniki miasta jako część jednej z najdłuższej trwających praktyk społecznych w historii sztuki.



1. Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, performans w ramach wystawy c. 7,500, podczas którego artystka myła chodnik przed galerią A.I.R. w SoHo, Nowy Jork, 15 czerwca 1974, czas trwania ok. 3 godz., czarno-biała fotografia, 40,6 × 50,8 cm.

Opisana w manifestie z 1969 roku idea *maintenance art* – odnosząca się do opieki oraz utrzymywania systemu społecznego, infrastruktury publicznej i zasobów naturalnych – była konsekwentnie wdrażana i rozwijana przez artystkę w miejskiej tkance Nowego Jorku. Choć Ukeles zrealizowała wiele projektów na całym świecie, to Nowy Jork był jej głównym punktem

¹ Mierle Laderman Ukeles o swojej pracy w przemówieniu w ramach wystawy *An Incomplete History of Protest: Selections from the Whitney's Collection, 1940–2017*, zorganizowanej w Whitney Museum 24.08.2017.

² Wypowiedź z 1973 r., opublikowana w C. Tisdall, *Art into Society, Society into Art*, ICA, London, 1984, s. 48. Tylko pod warunkiem radykalnego poszerzenia definicji sztuki i działania z nią związane będą w stanie udowodnić, że jest ona obecnie jedyną siłą ewolucyjno-rewolucyjną. Tylko sztuka jest w stanie zdemonstrować represyjne skutki starczego systemu społecznego, który nadal chwieje się na linii śmierci: zdemonstrować, aby zbudować „ORGANIZM SPOŁECZNY JAKO DZIEŁO SZTUKI”... KAŻDY CZŁOWIEK JEST ARTYSTĄ, który - ze swojego stanu wolności - pozycji wolności, której doświadcza z pierwszej ręki - uczy się określać inne pozycje CAŁOŚCIOWEGO DZIEŁA SZTUKI PRZYSZŁEGO PORZĄDKU SPOŁECZNEGO.

odniesienia. Miasto posłużyło jej za żywy organizm, którego systemowe i strukturalne procesy, podtrzymujące go przy życiu, dogłębnie badała w czasie nawarstwiających się kryzysów społecznych, zdrowotnych, ekonomicznych i ekologicznych³.

Codzienne sprzątanie oraz utrzymywanie domu, muzeum, ulic miasta czy wreszcie środowiska naturalnego ustanowiły podstawowy skrypt jej performansów, które z czasem coraz mocniej angażowały się w działanie instytucji miejskich, funkcjonujących poza obiegiem rynku artystycznego. Jako jedna z pierwszych artystek podjęła się wieloletniej rezydencji artystycznej w miejskim oddziale usług publicznych. W latach 1977–2020 była rezydentką w New York City Department of Sanitation (DSNY) łącząc dwie, wydawałoby się, nieprzystające do siebie płaszczyzny: sztuki i śmieci. Mimo odważnej i społecznie wielkoskalowej praktyki, artystka dopiero w ostatniej dekadzie zdobyła szersze uznanie, jednak imponująca skala jej działań oraz ich oddziaływanie na miasto wciąż nie są dostatecznie opracowane i rozpoznane. Analiza i krytyka *maintenance art* jako totalnego dzieła sztuki społecznej pozwoli lepiej zrozumieć, jak działania artystyczne mogą stać się narzędziem społecznej transformacji. Wymaga to uwzględnienia napięć wynikających z nieustannej negocjacji pola zmiany z porządkiem instytucjonalnym – czy to przez jego większe podporządkowanie kapitalistycznej logice, czy też przez próby jego politycznego odzyskania dla ruchów emancypacyjnych (lewicowych, feministycznych, pracowniczych, ekologicznych).

Przedmiotem rozprawy jest zatem społeczna praktyka artystyczna *maintenance art* Mierle Laderman Ukeles realizowana przez artystkę od lat 70. XX wieku w Nowym Jorku przy współpracy z instytucjami artystycznymi oraz użytku publicznego. Celem jest zbadanie, jak wieloletnia praktyka *maintenance art* przeplatała się ze strukturalnymi i historycznymi transformacjami ekonomiczno-społecznymi Nowego Jorku, takimi jak przeobrażanie się reżimów kapitalistycznych, zmiany kulturowe, urbanistyczno-architektoniczne, instytucjonalne, reprodukcyjne, płciowe, klasowe, publiczne oraz ekologiczne.

Zmiany te wyznaczone były przez kolejne kryzysy trapiące miasto, m.in.: kryzys fiskalny w 1975 roku i wprowadzenie programu oszczędnościowego skutkującego zwolnieniami w sektorach publicznych oraz strajkami, m.in. pracowników służb sprzątających; transformację neoliberalną lat 80. i związany z nią kryzys urbanistyczny z postępującą gentryfikacją miasta; kryzys ekologiczny wynikający z funkcjonowania w mieście

³ Społeczne projekty Ukeles realizowała gościnnie m.in. w Japonii, Izraelu, Francji, Wielkiej Brytanii czy Holandii, jak również w innych niż Nowy Jork miastach Stanów Zjednoczonych, m.in. w Filadelfii, Pittsburghu, Cambridge czy Los Angeles. Nowy Jork jest jednak jedynym miastem, w którym artystka mieszkała i praktykowała swoją sztukę na co dzień, podejmując się wieloletniej współpracy z służbami publicznymi.

największego na świecie wysypiska śmieci Fresh Kills; kryzys związany z epidemią AIDS; kryzys po zamachu terrorystycznym 11 września 2001 roku; kryzys finansowy 2008 roku oraz kryzys sanitarny i pandemia COVID-19, która wybuchła w 2020 roku.

Jak wykażę, te kryzysowe wydarzenia wpływały na społeczne i lokalne rozumienie kwestii związanych z opieką, troską i reprodukcją społeczną, co z kolei przekładało się na rozwój strategii *maintenance art*. W odpowiedzi na postulaty teoretyków związanych z praktyką społeczną i feminizmem materialistycznym, dotyczące przeformułowania paradygmatu w badaniach nad sztuką społeczną i feministyczną na rzecz analizy materialistycznej, chcę nie tyle ocenić, na ile skuteczna okazała się praktyka Ukeles, ile zbadać jej strategię reartykulacji reprodukcji społecznej. Interesuje mnie, kiedy strategię *maintenance art* transformowały, a kiedy były przechwytywane, przez dominujący system kapitalistyczny w rozciągłości czasowej, przestrzennej, ekonomicznej i społecznej Nowego Jorku.

1. Reprodukacja społeczna

Do rozważań związanych z opiekuńczym charakterem pracy wykonywanej przez Ukeles w ramach *maintenance art* wykorzystuję koncepcję reprodukcji społecznej, rozwijaną przez badaczki związane z Teorią Reprodukcyjną Społeczną (SRT) oraz nurtami socjalistycznego i marksistowskiego feminizmu⁴. Myśl ta łączy walkę w sferze produkcji z walkami odbywającymi się poza nią, w sferze reprodukcji.

Angela Dimitrakaki i Kirsten Lloyd argumentują, że pluralizacja feminizmu na wiele nurtów w latach 90. XX wieku doprowadziła do fragmentacji, która osłabiła feministyczną walkę. W odpowiedzi proponują powrót do koncepcji reprodukcji społecznej jako narzędzia, które może zjednoczyć różne aspekty feminizmu i umożliwić bardziej całościową – uwzględniającą warunki kapitalistyczne – analizę. Tak rozumiana reprodukcja społeczna ma swój historyczny rodowód i była rozwijana już od lat 70. XX wieku w koncepcjach Silvii Federici, kontynuowana w latach 80. przez bell hooks a współcześnie podejmowana jest m.in. przez Nancy Fraser, Cinzię Arruzzę i Tithi Bhattacharyę⁵. Ta ostaną, dyskutując z koncepcjami pracy najemnej Karola Marksa, postawiła kluczowe dla rozumienia społecznej reprodukcji pytanie. Otóż jeśli według Marksa towarem jest nasza siła robocza, którą sprzedajemy na rynku jako klasa robotnicza, to kto produkuje i wytwarza robotników i robotnice oraz jakie

⁴ Historię pojęcia społecznej reprodukcji, jak również jego wykorzystanie w historii sztuki, omawiają Angela Dimitrakaki i Kirsten Lloyd, *Social Reproduction Struggles and Art History* w specjalnym numerze „Third Text”, Vol. 31, 2017, Issue 1: *Social Reproduction and Art*, s. 1–14.

⁵ Zob. C. Arruzza, *Dangerous liaisons, marriages and divorces of Marxism and Feminism*, London 2013.

aktywności pozwalają im zregenerować się, aby przyjść do pracy kolejnego dnia?⁶ Odpowiedzią jest praca reprodukcyjna, a więc związana z rodzeniem, wychowaniem, sprzątaniem, utrzymaniem, gotowaniem, konserwowaniem i troską. W feministycznym ujęciu reprodukcji społecznej istotne są zatem wszystkie aktywności, które utrzymują przy życiu wszystkie klasy społeczne, a które wykonywane są poza sferą produkcji, poza fabryką, a więc poza ekonomią – w domu. Wszystkie te aktywności Ukeles analizuje w praktyce *maintenance art*.

Pojęcie reprodukcji społecznej jest również płodne, jeśli zostanie poszerzone o kwestie wykraczające stricte poza politykę płciową. Marina Vishmidt jest kluczową badaczką wskazującą na związek sztuki i reprodukcji. Wykorzystując ujęcie reprodukcji Louisa Althussera (reprodukcja jako instytucja wytwarzająca podmioty kapitalizmu) oraz Marksa (reprodukcja stosunków społecznych kapitału), badaczka traktuje sztukę jako formę, która – tematyzując kwestie podziałów społecznych i ekonomicznych ze względu na płeć – sama jest również matrycą reprodukcji⁷. Oznacza to, że w artystycznej infrastrukturze odtwarzane są kapitalistyczne warunki, które umożliwiają trwanie wspomnianych podziałów. Dzięki tej perspektywie projekty społeczne realizowane w instytucjonalnej siatce artystycznej i pozaartystycznej mogą być interpretowane w całej swojej ambiwalencji i zależności od kapitalizmu.

2. *Maintenance art* – problem z tłumaczeniem

Koncepcje związane z praktyką *maintenance art*, artystka opracowała i opisała w 1969 roku w manifestie, którego pogłębiona analiza jest tematem części pierwszej rozprawy. W tym miejscu ogólnie zarysowuję pomysł artystki, aby wyjaśnić moją decyzję o nietłumaczeniu na język polski terminu *maintenance art* oraz skonfrontować wizję artystki z tym, jak kwestia *maintenance* jest podejmowana i rozumiana w literaturze na różnych polach.

Artystka ukuła termin *maintenance art* dla określenia swojej performatywnej praktyki społecznej. W manifestie Ukeles określiła się jako artystka, kobieta, żona i matka, która pierze, sprząta, odnawia i utrzymuje. Zaznacza, że tego rodzaju praca reprodukcyjna jest służebna wobec postępu oraz niewidzialna i niedoceniana w sferze publicznej. W celu odwrócenia tej sytuacji postanawia, że odtąd wszystkie aktywności związane z opieką i utrzymaniem będzie

⁶ T. Bhattacharya, *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, London 2017, s. 1.

⁷ M. Vishmidt, „Marna imitacja produkcji”: feministyczne dzieła sztuki na taśmie reprodukcji społecznej, w: *Wszyscy ludzie będą siostrami*, pod red. J. Sokołowskiej, Łódź 2018, s. 171.

wykonywała jako sztukę. Swoje rozumienie prac opiekuńczo-utrzymujących poszerza o obowiązki sekretarek, inżynierów, konserwatorów budynków czy osób sprzątających i segregujących odpady. Życie oraz sztuka wymagają bowiem ogromnych nakładów pracy i środków przeznaczonych na ich utrzymanie – i właśnie ten aspekt artystka chce w swojej praktyce wydobyć. W jaki sposób Ukeles pracuje z tym aspektem i na czym polegały jej projekty artystyczne, wyjaśnię w dalszej części rozprawy. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że kategorią *maintenance art* artystka obejmuje szeroko wiele aktywności i praktyk, które ludzkość podejmuje, aby kontynuować egzystencję – zarówno swoją, jak i owoców swojej pracy.

W języku angielskim słowo *maintenance* jest wieloznaczne i uważam, że właśnie na tej wieloznaczności opiera swoje idee Ukeles. Czasownik *to maintain* oznacza utrzymywać, podtrzymywać, zachowywać, konserwować, żywić i mieć na utrzymaniu. Wystarczy wpisać w przeglądarkę internetową *how to maintain* i sprawdzić kilka pierwszych autosugestii, żeby przekonać się, w jak wielu różnych kontekstach można użyć tego słowa. Wiele poradników używa tego wyrazu chcąc wyjaśnić czytelniczce/czytelnikowi jak utrzymać związek, kondycję, czy firmę.

W języku polskim nie istnieje wiele opracowań praktyki Ukeles, a tym samym nie podjęto wielu prób tłumaczenia na język polski nazwy jej działalności artystycznej. *Praktyka Teoretyczna* opublikowała polską wersję manifestu w 2019 roku, w której *maintenance art* zostało przetłumaczone jako **sztuka opieki**⁸. Tłumaczenie to było świadomą decyzją redakcji i tłumaczki, wpisującą się w toczące się wówczas debaty o opiece i pracy opiekuńczej, co potwierdza kontekst całego numeru oraz wstęp tłumaczki. W tym sensie tłumaczenie jest o tyle trafne, że dotyczy feministycznej rewizji pracy opiekuńczej wykonywanej przez kobiety w domu oraz jej niewidzialności i dewaluacji w sferze publicznej, co jest istotnym aspektem praktyki Ukeles. Z tego samego powodu jednak jest to tłumaczenie niewystarczające. Sugeruje ono bowiem, że praktyka Ukeles dotyczy wyłącznie kobiecej pracy opiekuńczej w kontekście problemu płci, co znacznie ogranicza zakres jej szerokiego projektu i zaciemnia skalę pola transformacji społecznej, której artystka chce dokonać. Co więcej, sama tłumaczka polskiej wersji manifestu wskazuje wyraźnie, że artystka postuluje wieloaspektowy sposób postrzegania różnych form opresji, wykraczające poza problem płci⁹. Wieloznaczność pojęcia *maintenance art* wydaje się być zatem nieprzetłumaczalna na język polski.

⁸ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*, „Praktyka Teoretyczna” 32, 2 (lipiec 2019), s. 37–45.

⁹ Tamże, s. 38.

Angielskie słowo *maintenance* oczywiście zawiera w sobie troskliwy i opiekuńczy aspekt – sugeruje bowiem utrzymanie i wychowanie dziecka czy podtrzymywanie przy życiu. W koncepcji *maintenance art* jest on jednym z ważniejszych czynników, tak że opieka i troska są zawsze wplecione w idee Ukeles. Co więcej, to kobiece doświadczenie jest dla niej punktem wyjścia. Warto jednak zwrócić uwagę, że *maintenance* zawiera w sobie również pewien określony czasowo sposób działania. *To maintain* oznacza bowiem także ciągle utrzymywanie czegoś w stanie niezmienionym, co wskazuje na czas – na nieustanną i niekończącą się pracę podporządkowaną zachowaniu obiektu w stałej, niezmienniej formie. Pojawia się tu kontrast pomiędzy niekończącym się działaniem a obiektem, jakby wyjętym z ram czasu. Ten czasowy aspekt, jak również określone uwikłanie w relację z obiektem są kluczowe teoretycznie i praktycznie dla działań Ukeles, co stanowi przedmiot analizy części pierwszej mojej rozprawy.

W tym miejscu chcę zwrócić uwagę czytelniczek i czytelników na implikacje związane z tłumaczeniem bądź nietłumaczeniem terminu *maintenance art*. Warto dodać, że czasownik opiekować się (*to care*) – wykorzystywany zazwyczaj w polskich tłumaczeniach – sugeruje zapewnianie i spełnianie określonych potrzeb podmiotu lub przedmiotu, co nie oddaje w pełni niezmienności i stałości pracy utrzymywania/podtrzymywania obiektu czy życia.

Równie istotny jest techniczny aspekt angielskiego słowa *maintenance* – konserwacja w rozumieniu serwisowania budynków, maszyn, urządzeń i instalacji. W jednym z polskich tłumaczeń działań artystki zastosowano zresztą termin **prace remontowe**, co jednak znowu ogranicza się tylko do jednego z aspektów jej praktyki¹⁰. Zapoznając się z rozdziałem 2 i 3 drugiej części rozprawy, czytelnicy przekonają się, że Ukeles w ramach *maintenance art* analizowała również prace wykonywane przez zespoły zatrudnione w wieżowcach, składające się z konserwatorów, elektryków, ochroniarzy i osób sprzątających, jak również działania pracowników DSNY oraz ekologów i inżynierów pracujących przy przekształcaniu wysypisk śmieci w parki miejskie.

Na tym etapie wystarczy ogólne wskazanie zakresu grup zawodowych, z jakimi Ukeles nawiązywała współpracę po to, aby uświadomić czytelniczkom i czytelnikom szeroki zakres jej kooperacji w ramach *maintenance art*, która nie ograniczała się wyłącznie do opiekuńczej pracy kobiet wykonywanej w domach. Artystkę w jej praktyce wyraźnie interesuje specjalistyczna wiedza i umiejętności, które w instytucjach publicznych służą utrzymaniu miast i środowiska naturalnego w funkcjonowaniu. Wymiana doświadczeń i wiedzy w ramach

¹⁰ Termin prace remontowe został użyty przez Piotra Juskowiaka, w jego eseju *Powrót materialności: sztuka biopolityczna jako mechanizm negocjowania przestrzeni politycznej*, w: *Antytworcy we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, pod red. K. Sikorskiej, Poznań 2018, s. 207.

wspólnych projektów społecznych, angażujących osoby z różnych dziedzin, jest jednym z kluczowych aspektów jej praktyki. W *maintenance art* Ukeles dokonuje zatem zespolenia pracy opiekuńczej wykonywanej przez kobiety z pracą techniczną i konserwacyjną realizowaną przez osoby różnych płci w sferze publicznej – na rzecz środowiska – oraz z pracą osób sprzątających w DSNY, wykonywaną (do pewnego momentu) głównie przez mężczyzn.

Nie znalazłam polskiego odpowiednika, który oddawałby tak szeroki zakres znaczeniowy terminu *maintenance art*¹¹. Z tego powodu zdecydowałam się pozostać przy angielskiej wersji, której wieloznaczność wskazuje na różne społeczne rozumienie prac opiekuńczych i porządkowych. Ponadto oryginalny termin odnosi się do szerszej systemowej skali, w której kwestie feministycznej reprodukcji społecznej, pracy oraz ekologii są ze sobą splątane. Zdaję sobie sprawę, że użycie angielskiego terminu może nieść ze sobą uniwersalizujące implikacje, wpisujące się w dominację języka angielskiego w dyskursie akademickim i artystycznym. Istotne byłoby znalezienie adekwatnego polskiego odpowiednika, który oddałby zarówno wieloznaczność, jak i pierwotną nieprzystawalność pojęcia *maintenance*, jednak wyłącznie w szerszym, transnarodowym albo węższym lokalnym kontekście sztuki. W tym przypadku pozostaję jednak przy oryginalnym terminie, ponieważ z jednej strony opisuję praktykę amerykańskiej artystki osadzoną w Nowym Jorku, z drugiej – używam *maintenance art* jako działającej w polu reprodukcji społecznej kategorii. Jednocześnie warto zauważyć, że polskie artystki, takie jak Aleka Polis, Dorota Walentynowicz czy Karolina Majewska-Güde czy Wiola Ujazdowska, podejmują kwestie pracy troski i odwołują się bezpośrednio do idei Ukeles, co pokazuje, że tłumaczenie tej koncepcji na język polski – nie tylko dosłownie, ale także w sensie kulturowym i społecznym – może być zasadne, ponieważ na poziomie języka może prowadzić do nowych sposobów myślenia o reprodukcji i trosce.

Dla artystki również istnieje różnica pomiędzy *maintenance* i troską (*care*)¹². Zapytana w wywiadzie o to, czy *maintenance* nie jest zbyt techniczne i czy nie lepiej zastąpić je sformułowaniem **troska o**, Ukeles odpowiedziała, że w 1969 roku, kiedy tworzyła teoretyczną podstawę dla swojej praktyki, słowo *maintenance* wydawało się jej prawie nieobecne w

¹¹ Wydaje się, że sztuka utrzymania byłaby najbliższa wieloznaczności *maintenance*, jednak brakuje tej propozycji strukturalnego i systemowego aspektu słowa *maintenance*. W zaproponowanym przeze mnie ujęciu najtrafniejsze byłoby tłumaczenie sztuka reprodukcyjna, które jednak zawężyłoby szerokie systemowe znaczenie praktyki Ukeles oraz bezpośrednio i arbitralnie podporządkowuje idee artystki określonej ramie teoretycznej – i choć używam jej do interpretacji działań Ukeles, nie uważam jej praktyki wyłącznie za wykładnię i ilustrację feminizmu reprodukcji społecznej.

¹² M. Laderman Ukeles, H. Sample, C. Bauer, *Philosophies of the Material World*, w: *Maintaining: Public Works in the Next New York, The Urban Design Forum*, ed. by D. McPhee, E. Ng, New York 2019, s. 117.

kulturze. Użycie go było próbą wyjścia poza ściśle techniczne, konserwacyjne znaczenie i przywrócenia go do debaty publicznej. Ponadto zaznacza, że w drugiej części manifestu zaproponowała zorganizowanie wystawy pod tytułem *CARE*, ponieważ te dwie kategorie – *maintenance* i troska – postrzega jako nierozzerwalnie związane, jednak nie są to dla niej synonimy. Ambicją jej projektu jest przekształcenie samej kultury, dlatego potrzebowała terminu, który oferowałby szerokie spojrzenie na system społeczny. Postulat radykalnego i strukturalnego przeprojektowania rzeczywistości społecznej, ujęty w kategorii *maintenance*, jest więc kolejnym powodem, dla którego pozostaje przy oryginalnej nazwie *maintenance art*. Tym sposobem chcę wskazać na próbę dokonania przez Ukeles owej radykalnej zmiany systemowej z pola sztuki.

W literaturze naukowej związanej z tematyką sztuk plastycznych czy performansu słowo *maintenance* rzadko jest traktowane jako oddzielna kategoria. Zdecydowanie częściej to właśnie opieka i troska – rozumiane jako tłumaczenie angielskiego *care* – są wykorzystywane jako pojęcia do omówienia działań feministycznych czy muzealnych praktyk konserwatorskich. Słowo to zostało jednak użyte jako kategoria teoretyczna przez kuratorki wystawy *Maintenance Required*, zorganizowanej w Whitney Museum w 2013 roku¹³. W publikacji towarzyszącej wystawie kuratorki prezentują szerokie i systemowe myślenie o *maintenance*, które w ich propozycji stanowi fundamentalną bazę, umożliwiającą każdą inną aktywność i pracę. Tłumaczą tę kategorię jako sprawnie działającą maszynę i sieć dostarczającą opiekuńcze mechanizmy podtrzymywania życia, jednocześnie podatną na zawłaszczenia przez różne systemy kontroli¹⁴.

Maintenance jako problem teoretyczny i praktyczny pojawia się zdecydowanie częściej w literaturze związanej z urbanistyką i architekturą. Jest m.in. przedmiotem krytycznego opracowania Hilary Sample zatytułowanego *Maintenance Architecture*, w którym autorka przywołuje również działania Ukeles¹⁵. Badaczka krytykuje obraz architektury jako skończonego, stałego i niezmiennego dzieła, podczas gdy w rzeczywistości jego istnienie wiąże się z niewidzialną publicznie infrastrukturą, której energia wkładana jest w utrzymanie tego autonomicznego ideału architektonicznego. Na przykładzie architektury wskazuje, jak ważne jest nie tylko przywrócenie widzialności pracom opiekuńczo-konserwatorskim, ale przede

¹³ Kuratorkami wystawy *Maintenance Required* były Nina Horisaki-Christians, Andrea Neustein, Victoria Rogers i Jason Waite – uczestniczki Independent Study Program (ISP) Whitney Museum of American Art. Wystawa została zorganizowana w ramach programu w galerii The Kitchen i trwała od 30 maja do 22 czerwca 2013 r.

¹⁴ N. Horisaki-Christians i in., *Maintenance Required*, New York 2013, s. 1.

¹⁵ H. Sample, *Maintenance Architecture*, Cambridge–London 2016, s. 65–9.

wszystkim uczynienie ich jednym z kluczowych aspektów projektowania oraz głównym kreatywnym wyzwaniem w myśleniu o otoczeniu. Według *Sample maintenance* nie odnosi się wyłącznie do dyskretnego życia obiektów, ale jest kategorią, która radykalnie wzywa do przemyslenia kultury i społeczeństwa, ponieważ obnaża szereg niedoskonałości – od rozpadu budynków po nierówności społeczne i niesprawiedliwe warunki pracy¹⁶.

Z kolei autorzy publikacji *Maintaining: Public Works in the Next New York* domagają się uczynienia *maintenance* naczelną zasadą zarządzania miastem¹⁷. Przemyslenie *maintenance* na nowo jako wezwania do radykalnej zmiany paradygmatu prowadzi zatem do nowatorskiego myślenia projektowego i systemowego. Myślenia, które pokazuje, że rzeczywistość składa się z wielu aspektów – w tym społecznych – i że powinny być one brane pod uwagę nie tylko w tworzeniu budynków, ale także instytucji artystycznych, domów, miast, ulic, parków oraz organizacji usług publicznych.

Należy zaznaczyć, że kiedy Ukeles wprowadziła termin *maintenance art*, jego siła wynikała z nieprzystawalności do języka sztuki – było to określenie obce, przywołujące techniczne, biurokratyczne i codzienne skojarzenia. W kolejnych dekadach jej praktyka oswoiła ten termin, czyniąc go pojęciem opisującym specyficzną strategię artystyczną i teoretyczną. Używam go w oryginale, ponieważ nie traktuję *maintenance art* wyłącznie jako historycznej koncepcji Ukeles, ale pracuję z nią jako funkcjonującą kategorią analityczną i operacyjną, umożliwiającą uchwycenie specyficznej relacji między sztuką, troską i infrastrukturą społeczną. Kategorią, która pozwala myśleć inaczej o trosce, reprodukcji i materialnych warunkach podtrzymywania życia w kapitalizmie.

Wieloznaczność *maintenance art* niesie ryzyko wprowadzenia pewnego chaosu pojęciowego, tym bardziej że zawiera w sobie pojęcia opieki i troski, które bywają różnie definiowane i rozumiane przez teoretyczki i teoretyków, na których powołuję się w tej pracy. Tam, gdzie autorki i autorzy proponują własne rozumienie tych pojęć, będę sygnalizować różnice lub zaznaczać, kiedy – pomimo użycia odmiennych słów – chodzi o podobne, szerokie i systemowe myślenie.

W celu zachowania jasności nie tłumaczę również samego słowa *maintenance* (tam, gdzie artystka ogólnie odwołuje się do opieki/utrzymania/konserwacji), tak aby korelacja pomiędzy jej praktyką a infrastrukturą reprodukcyjną pozostawała czytelna – stąd angielski wyraz pojawia się w tekście. Chcę tym samym zaznaczyć, że w rozprawie *maintenance* jest główną kategorią określającą szeroko system z jego infrastrukturą, w której spotykają się

¹⁶ Tamże, s. 20.

¹⁷ D. Marton, *Maintenance: a Culture and a Choice*, w: *Maintaining: Public Works in the Next New York*, s. 21.

kwestie reprodukcji społecznej, troski, opieki, pracy i ekologii w ujęciu zaproponowanym przez przywołanych wyżej badaczy. Kategoria ta jest również sposobem myślenia nastawionym na przyszłość, który kwestie utrzymywania życia, instytucji publicznych i natury stawia w centrum porządku społecznego. Oznacza to, że kiedy używam pojęć opieki, troski i reprodukcji, to zawsze są one w relacji do nadrzędnej kategorii *maintenance*.

3. Kryzys troski – feminizm socjalistyczny Nancy Fraser

Praktyka Ukeles, poprzez swoją diagnozę i ujawnianie systemowego znaczenia *maintenance*, może być odczytana w świetle koncepcji **kryzysu troski** Nancy Fraser. Amerykańska filozofka i feministka rozumie troskę przede wszystkim w kategoriach społecznej reprodukcji a więc pojęcia z kręgu feminizmu socjalistycznego. Pojęcie to Fraser definiuje jako pracę społecznie przypisaną kobietom (co oczywiście nie oznacza, że mężczyźni w jakimś stopniu jej również nie wykonywali i nie wykonują), obejmującą wydawanie na świat potomstwa, wychowanie i utrzymanie go, a także szeroko rozumianą opiekę nad domem¹⁸. Często tego rodzaju aktywność wykonywana jest bez wynagrodzenia lub – po profesjonalizacji – nisko wyceniana na rynku. Dodatkowo brak prestiżu z nią związany utrudnia lub często wyklucza podmioty pracujące z udziału w sferze publicznej. Fraser, podobnie jak inne badaczki – m.in. Silvia Federici i Tithi Bhattacharya – podkreśla, że praca reprodukcyjna jest w znacznej mierze eksploatowana przez system kapitalistyczny, przy czym pozostaje niezbędna dla istnienia społeczeństwa jako całości¹⁹.

Myśl Fraser wyróżnia jednak jej szerokie rozumienie – w ujęciu feminizmu socjalistycznego – relacji pracy reprodukcyjnej i produkcyjnej w systemie kapitalistycznym. Podejście to zdecydowanie bardziej zbliża jej rozumienie troski do systemowego i strukturalnego myślenia Ukeles o *maintenance*. Po pierwsze, filozofka odrzuca ścisłe rozróżnienie na sferę prywatnej reprodukcji i rynkowej produkcji, wskazując na ich współistnienie i wzajemną zależność. Ma to swoje konsekwencje w konieczności poszerzenia rozumienia pracy reprodukcyjnej o jej rynkową i instytucjonalną profesjonalizację, która również podporządkowana jest kapitalizmowi oraz dotyczy osób każdej płci. W tym ujęciu krzyżują się kwestie płciowe, klasowe i rasowe w ramach systemowej zależności. Po drugie, według filozofki, kryzys troski nie wynika wyłącznie z rozpasanej kapitalistycznej akumulacji

¹⁸ N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, "New Left Review" 100, July/August, 2016, s. 99.

¹⁹ Zob. S. Federici, *Social reproduction theory: History, issues and present challenges*, "Radical Philosophy" 204, Spring 2019, s. 55–7.

ani nie jest odrębnym zjawiskiem – stanowi on inherentną i konstytutywną kondycję kapitalizmu.

Ta oryginalna koncepcja Fraser została wyrażona w artykule z 2016 roku, *Contradiction of Capital and Care*, i stanowi wyraz feministycznej krytyki ortodoksyjnego marksizmu²⁰. W myśli Karola Marksa i Fryderyka Engelsa kapitalizm to system wyłącznie ekonomiczny, w którego działanie wpisane są sprzeczności prowadzące do cyklicznych kryzysów ekonomicznych, regulujących jego funkcjonowanie²¹. Fraser odrzuca rozumienie kapitalizmu wyłącznie w abstrakcyjnych kategoriach ekonomicznych – charakterystyczne zarówno dla ortodoksyjnego marksizmu, jak i liberalizmu gospodarczego. Wskazuje, że dla funkcjonowania sfery ekonomicznej tego systemu niezbędne są warunki pozaekonomiczne oraz ich odpowiednie historyczne formatowanie, tak aby mogły nieustannie reprodukować kapitalistyczne relacje w społeczeństwie. Kapitalizm jest dla niej **zinstytucjonalizowanym porządkiem społecznym**, mającym wpływ na każdy aspekt ludzkiej i pozaludzkiej egzystencji²².

Szeroko rozumiany kapitalizm w ujęciu Fraser tłumaczy, jak ekonomia opiera się na udziale systemu opieki i reprodukcji społecznej, systemu natury oraz różnych systemów politycznych. Eksploatacja pracy w warunkach kapitalistycznej produkcji nie zależy wyłącznie od czynników ekonomicznych, lecz przede wszystkim od społecznych. W totalnym rozumieniu kapitalizmu Fraser zbliża się do **realizmu kapitalistycznego** Marka Fishera, według którego rynek kolonizuje świat społeczny, a relacje społeczne kształtowane są przede wszystkim przez relacje kapitalistyczne²³.

W tak zarysowanej ogólnej i totalnej wizji systemu kapitalistycznego konstytutywna jest zasada, którą Fraser określa jako **sprzeczność reprodukcyjna**. Kryzys troski jest jednym z aspektów wielopiętrowego kryzysu kapitalizmu, który cyklicznie powraca od jego zarania – kryzysu ekonomicznego, ekologicznego i politycznego. W różnych historycznych wariantach kapitalizmu patriarchalnej organizacji sfery domowej w centrum towarzyszyła okrutna kolonialna polityka eksploatacji na peryferiach. Fraser podkreśla tym samym, że kryzysu troski nie da się oderwać jako zjawiska zupełnie odrębnego – istnieje on wyłącznie w sieci powiązań

²⁰ N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, s. 99–117.

²¹ K. Marks, F. Engels, *Manifest Komunistyczny*, Kraków 2011. Należy oczywiście dodać, że również w liberalnej myśli ekonomicznej kapitalizm postrzegany jest wyłącznie jako gospodarka rynkowa. Milton Friedman był zwolennikiem minimalnej roli państwa w gospodarce, zob. M. Friedman, *Kapitalizm i wolność*, Gliwice 2023.

²² N. Fraser, R. Jaeggi, *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, London–New York 2018, s. 117.

²³ Zob. M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, Warszawa 2020.

z materialnymi warunkami oraz dominującym porządkiem władzy. Odpowiednio ujęty i krytycznie analizowany, ujawnia słabości oraz mechanizmy opresji kapitalizmu.

Otóż w relacji pracy i kapitału skrywa się fundamentalny paradoks – społeczna reprodukcja warunkuje możliwość podtrzymywania kapitalistycznej akumulacji, jednak kapitalistyczna orientacja na niepohamowany wzrost destabilizuje właśnie te procesy reprodukcyjne, na których polega. To samo dotyczy zasobów naturalnych i ich pozyskiwania, co kwestie ekologiczne stawia na równi z reprodukcyjnymi. Ekstraktywizm, opisujący dotychczas procesy fizycznego wydobywania surowców naturalnych, staje się pojęciem wskazującym na głębszą logikę eksploatacji i wydobywania wartości z wszelkich form życia i materii, obejmując organizmy żywe, czas, wiedzę, pracę reprodukcyjną i pamięć. Tę tendencję kapitalizmu do pochłaniania warunków, na jakich cały system się opiera – bez nadawania im żadnej wartości – Fraser określa jako **kanibalistyczną**²⁴.

W kanibalistycznym kapitalizmie zarówno praca reprodukcyjna i produkcyjna na peryferiach globalnego systemu oraz zasoby naturalne są traktowane jako darmowe i dowolnie eksploatowane. Prowadzi to do odsłonięcia immanentnego kryzysu autoreprodukcji kapitalizmu jako systemu zdolnego do dalszego odtwarzania warunków swojego istnienia. Fraser nazywa to **społeczno-reprodukcyjną sprzecznością kapitalizmu** i uznaje za kluczowy element kryzysu troski. Wydobyć tę sprzeczność i ujawnienie kanibalistycznej natury kapitalizmu, która odtwarza się jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny, staje się dla filozofki wezwaniem do radykalnego działania na rzecz odwrócenia tej relacji poprzez strukturalne powiązanie reprodukcji i produkcji. Fraser podkreśla, że konieczne są również radykalne wizje nowego porządku społecznego, w którym kwestie reprodukcyjne zajmą centralne miejsce. Uważam, że *maintenance art* Ukeles jest propozycją zbudowania takiego nowego imaginarium społecznego.

Fraser nie porusza się wyłącznie na ogólnym poziomie krytyki podporządkowania opieki i troski, ale także omawia historyczne realizacje tego procesu. Filozofka zaznacza, że kapitalizm istnieje wyłącznie w postaci historycznie specyficznych reżimów akumulacji, w ramach których organizacja reprodukcji społecznej przechodzi wielkie zmiany²⁵. Często transformacje te następują w okresach kryzysowych, gdy na fali społecznej kontestacji

²⁴ N. Fraser, *Cannibal Capitalism. How our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do about It*, London–New York 2022, s. xiii–xiv.

²⁵ N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, s. 103.

negocjowane są warunki reprodukcyjne. Fraser wyróżnia co najmniej trzy reżimy społecznej reprodukcji i ekonomicznej produkcji w historii kapitalizmu²⁶:

1. XIX-wieczny reżim liberalnego konkurencyjnego kapitalizmu łączył wyzysk przemysłowy z kolonialnym wywłaszczeniem na peryferiach. W tym reżimie robotnicy reprodukowali się autonomicznie, poza obiegiem finansowej wartości, bez wsparcia państwa. Stworzył on również nowe, burżuazyjne wyobrażenie o domowości – reprodukcja społeczna stała się domeną kobiet w prywatnej rodzinie w ramach procesu **ugospodowienia kobiet** (*housewifization*). Wprowadził także podstawowy separatyzm produkcji i reprodukcji poprzez opracowanie wiktoriańskiego ideału **oddzielnych sfer** (publicznej i prywatnej). Choć ideał ten nie był osiągalny dla większości rodzin, narzucał organizację społeczną reprodukcji w społeczeństwie.
2. Zarządzany przez państwo kapitalizm XX wieku zinternalizował reprodukcję społeczną poprzez państwowe i korporacyjne systemy opieki społecznej. Opierał się na produkcji przemysłowej na dużą skalę i domowym konsumpcjonizmie, wspieranym przez trwające kolonialne i postkolonialne wywłaszczenia na peryferiach. Model oddzielnych sfer został zmodyfikowany, aby promować pozornie bardziej nowoczesny ideał **placy rodzinnej** w ramach nuklearnej rodziny – mężczyzna miał zarabiać na utrzymanie wszystkich domowników, podczas gdy kobieta zajmowała się domem i dwójką dzieci. Ponownie ideał ten był zazwyczaj nieosiągalny dla większości rodzin, jednak organizował system społeczny i kulturę.
3. Współczesnym reżimem globalnego kapitalizmu finansowego Fraser określa neoliberalizm. W jej ujęciu jest on kolejną fazą kapitalizmu, a nie oddzielną formacją ekonomiczną²⁷. Problemy neoliberalizmu to w istocie problemy samego kapitalizmu. Reżim ten przeniósł produkcję do regionów o niskich płacach, rekrutował kobiety do płatnej siły roboczej oraz promował dezinwestycje państw i korporacji w systemy opieki społecznej. Przerzucając pracę opiekuńczą na rodziny i społeczności, jednocześnie zmniejszył ich zdolność do jej wykonywania. W efekcie powstała dualistyczna organizacja reprodukcji społecznej – utowarowiona dla tych, którzy mogą

²⁶ Tamże, s. 104.

²⁷ O rozumieniu neoliberalizmu przez Fraser, zob. *Canibal Capitalism*, s. 116.

za nią zapłacić, sprywatyzowana dla tych, którzy nie mogą. Proces ten odbywał się pod egidą jeszcze bardziej nowoczesnego ideału **rodziny z dwoma żywicielami**, który sprawiał wrażenie równości w duchu liberalnego feminizmu.

Fraser uważa, że w każdym reżimie warunki społeczno-produkcyjne kapitalistycznej produkcji przybierały odmienną formę instytucjonalną i ucieleśniały odmienny porządek normatywny: najpierw oddzielne sfery, potem płaca rodzinna, a obecnie rodzina z dwoma żywicielami²⁸. W każdym przypadku sprzeczność społeczna systemu kapitalistycznego przybierała inną postać, co – jak uważam – znalazło swój wyraz również w sztuce.

O ile kwestie zatrudnienia w instytucjach artystycznych oraz widzialności artystek na scenie pokrywają się z historycznym występowaniem trzech reżimów, to negocjacja i krytyka społecznej reprodukcji w sztukach wizualnych często przekraczają zaproponowaną przez Fraser chronologię²⁹. Na przykład w latach 60. i 70. XX wieku artystki dokonywały rozliczenia zarówno z **separatyзмом oddzielnych sfer** i procesem ugospodowienia kobiet, jak i z krytyką zinstytucjonalizowanego państwa opiekuńczego i nuklearnej rodziny³⁰.

Praktyki artystyczne odsłaniały więc, że mimo kolejnych transformacji kapitalizmu mechanizmy podporządkowania społecznej reprodukcji wciąż pozostawały obecne i kształtowały codzienne doświadczenie kobiet. Wydobycie tych aspektów pracy artystycznej wymaga poszerzenia w mojej rozprawie analizy formalnej dzieła sztuki o analizę materialistyczną. W tym kontekście sztuka Ukeles jawi się jako próba materialistycznego ujawnienia społeczno-reprodukcyjnej sprzeczności kapitalizmu.

Choć Ukeles i Fraser działają w odmiennych obszarach – sztuki i teorii społecznej – ich praca spotyka się na przecięciu refleksji nad reprodukcją społeczną i pracą opiekuńczą. Obie w szerokim kontekście analizują kryzys troski. Teorie Fraser pozwalają wydobyć krytyczny potencjał *maintenance art*, ale jednocześnie praktyka artystyczna Ukeles uwidacznia pewne napięcia w jej diagnozie – szczególnie w odniesieniu do możliwości działania w ramach kapitalizmu, zamiast jego znoszenia. Ukeles nie jest jednak jedynie ilustracją tez Fraser – obie diagnozują troskę i utrzymanie jako część szerokiego systemu zależności, choć czynią to w różny sposób. Fraser ujmuje te procesy historycznie i teoretycznie, analizując ich strukturalne

²⁸ N. Fraser, *Fortunes Of Feminism. From State Managed Capitalism To Neoliberal Crisis*, London–New York 2013.

²⁹ O pracy kobiet w muzeum zob. *Gender perspectives: essays on women in museums*, ed. by J. R. Glaser, A. A. Zenetou, Washington–London 1994.

³⁰ Używam tautologicznie brzmiącego pojęcia separatyizmu oddzielnych sfer w celu uwypuklenia, że chodzi o dwustopniowy proces – najpierw rozdzielenie sfery prywatnej i publicznej, potem jego postępującą instytucjonalizację.

podporządkowanie w kapitalizmie, podczas gdy Ukeles, pracując w kolejnych projektach artystycznych, podejmuje te kwestie w działaniu, w kontekście instytucjonalnym i społecznym.

Ich spotkanie – teoretyczne i praktyczne – pozwala nie tylko na pogłębioną analizę podporządkowania troski w kapitalizmie, lecz także na wzajemne przenikanie się kategorii teoretycznych i artystycznych strategii. Ich relacja nie polega na prostym przełożeniu teorii na praktykę, ale na wzajemnym podtrzymywaniu i rozwijaniu refleksji nad reprodukcją – jedna poprzez historyczno-teoretyczną analizę, druga poprzez długofalową praktykę artystyczną i społeczne interwencje. Ich splątanie pozwala jeszcze wyraźniej uchwycić, jak ściśle kwestie społeczne, ekonomiczne, ekologiczne i artystyczne przenikają się w kontekście troski i utrzymania, odsłaniając materialne warunki ich istnienia i możliwości redefinicji. Takie pracowanie z teorią wynika m.in. z przyjętej przeze mnie analizy materialistycznej.

4. Analiza materialistyczna

Do badania *maintenance art* stosuję analizę materialistyczną zaproponowaną przez Marinę Vishmidt. Rozwija ona teorię feminizmu materialistycznego, zakorzenionego w krytycznej teorii marksistowskiej, z naciskiem na materialistyczną analizę sztuki, pracy i wartości. Vishmidt w swoim podejściu łączy refleksję teoretyczną z interdyscyplinarnymi badaniami nad sztuką, estetyką, ekonomią polityczną i feministyczną krytyką kapitalizmu.

W *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital* bada sztukę jako część szerszych procesów ekonomicznych i społecznych, koncentrując się na relacji sztuki z kapitalizmem finansowym oraz spekulacyjnym³¹. Vishmidt wykorzystuje spekulację jako metodę krytyczną, aby zrozumieć, jak sztuka i kapitalizm są ze sobą powiązane poprzez wspólny mechanizm tworzenia wartości, który opiera się na manipulowaniu przyszłością. Przy czym należy podkreślić, że badaczka wyróżnia dwie formy spekulacji – zamkniętą i otwartą. **Spekulacja zamknięta** w jej ujęciu dotyczy mechanizmów reprodukcji istniejącego systemu wartości, w którym zarówno kapitał, jak i sztuka samowartościują się w nieskończonym cyklu przewidywania i akumulacji, utrwalając rynkową logikę artystycznej produkcji i obiegu. **Spekulacja otwarta** natomiast odnosi się do potencjalności tworzenia nowych form życia i organizacji, które nie są podporządkowane mechanizmom rynkowej waloryzacji, lecz eksperymentują z rzeczywistością w sposób transformacyjny, otwierając

³¹ Zob. M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Leiden–Boston 2019.

sztukę na nieprzewidywalne formy społecznej i politycznej zmiany³². W jej ujęciu spekulacja nie jest zaledwie dodatkiem do ekonomii, a działa jako centralny mechanizm wytwarzania wartości, który redefiniuje zarówno produkcję artystyczną, jak i finansową. To podejście pozwala jej analizować sztukę zarówno jako formę wyrazu estetycznego, jak i jako aktywnego uczestnika procesów ekonomicznych – zarazem kształtującego te procesy i przez nie kształtowanego.

W licznych artykułach Vishmidt sztuka pojawia się jako forma pracy, praktyka związana z materialnymi warunkami życia, ściśle związana z procesami akumulacji kapitału³³. Koncentruje się na materialnych uwarunkowaniach kształtujących praktyki artystyczne, w tym na roli infrastruktury w reprodukcji społecznej. W mojej analizie ujęcie to przyjmuję jako ramę teoretyczną, sygnalizując ekonomiczne i instytucjonalne konteksty funkcjonowania *maintenance art*, choć ze względu na ograniczony dostęp do danych finansowych, nie przeprowadzam pogłębionej analizy kosztów i źródeł finansowania wszystkich projektów Ukeles. Wskazuję jednak na wybrane przykłady wsparcia instytucjonalnego (np. granty, programy miejskie), które ilustrują zależności między sztuką a infrastrukturą kapitalistyczną. Vishmidt podkreśla, że analiza materialistyczna uwzględnia jednocześnie ekonomiczne aspekty produkcji i reprodukcji oraz ich ideologiczne i polityczne implikacje³⁴. Zwraca uwagę na to, jak kapitalizm tworzy i utrwała formy świadomości oraz mechanizmy wartościowania, które określają, co jest uznawane za autonomiczne w sztuce. W ramach analizy materialistycznej badaczka postuluje **krytykę infrastrukturalną**, sięgającą głębiej niż tradycyjna krytyka instytucjonalna. Ma ona na celu zrozumienie, jak instytucje sztuki funkcjonują w szerszych strukturach kapitalistycznych oraz w jaki sposób są powiązane z materialnymi warunkami produkcji, pracy i władzy. Krytyka infrastrukturalna nie ogranicza się więc do analizy instytucji sztuki, lecz obejmuje **infrastrukturę** rozumianą jako zespół materialnych, technologicznych, ekonomicznych i społecznych warunków, konstytuujących funkcjonowanie sztuki w kapitalizmie.

³² Tamże, s. 87.

³³ K. Stakemeier, M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, London–Berlin 2016; M. Vishmidt, *The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s*, „Third Text” 2017; też, *Female Entropy: Social Reproduction as Problem and Medium*, w: *Of Other Spaces: Where Does Gesture Become Event?*, red. S. Yadong Hao, Berlin 2019; też, *Speculation in a Sense: Aesthetics and Real Abstraction*, w: *In the Mind, but Not from There: Real Abstraction and Contemporary Art*, red. G. Moreno, London–New York 2019.

³⁴ M. Vishmidt, *Speculation to Infrastructure: Material and Method in the Politics of Contemporary Art* wykład z 2022 r. w ramach Arnheim Public Lecture w Stiftung Brandenburger Tor, Berlin.
<<https://www.youtube.com/watch?v=kXf4WeyrihM>> [dostęp: 10.01.2025].

Analiza materialistyczna obejmuje zatem badanie, jak infrastruktura (np. instytucje kultury, systemy finansowania, przestrzenie wystawowe) wpływa na produkcję sztuki i jakie są materialne konsekwencje dla artystów oraz społeczeństwa. Vishmidt korzysta z tego rodzaju analizy, aby krytykować kapitalizm, który eksploatuje zarówno produkcję artystyczną, jak i pracę reprodukcyjną (prace domowe oraz prace opiekuńcze). Uważa, że sztuka w kapitalizmie jest często wchłaniana przez mechanizmy akumulacji kapitału, a jej potencjał krytyczny jest neutralizowany przez rynki i instytucje. Spekulacyjne myślenie – nastawione na przyszłość – oraz analiza materialistyczna pozwalają jednocześnie czytać sztukę jako przestrzeń możliwej emancypacji, w której można kontestować dominujące stosunki produkcji³⁵. Produkcyjne i reprodukcyjne warunki działań artystycznych nie są więc jedynie kontekstem czy tematem dzieła, ale ich immanentną częścią.

Zastosowana przeze mnie metoda badawcza zakłada analizę *maintenance art* w perspektywie materialistycznej, rozumianej jako badanie infrastrukturalnych sieci powiązań, w których sztuka funkcjonuje. Odrzucam tym samym klasyczne kategorie autonomii dzieła sztuki i estetycznego formalizmu, które okazują się niewystarczające wobec praktyki zakorzenionej w pracy opiekuńczej i reprodukcyjnej. Zamiast tego opieram się na interdyscyplinarnej sieci pojęciowej, czerpiącej z teorii feministycznych i ekologicznych, które umożliwiają uchwycenie *maintenance art* jako praktyki wpisanej w relacje troski, pracy i materialnej reprodukcji życia społecznego. To przesunięcie metodologiczne nie wynika z wyboru estetycznego, lecz z samej logiki badanej praktyki, która rozgrywa się poza (i pomimo) klasycznego pola sztuki.

Tym samym moja analiza nie tyle opiera się na zastosowaniu zamkniętego zestawu pojęć wypracowanych wewnątrz teorii sztuki, co korzysta z interdyscyplinarnej infrastruktury pojęciowej, czerpiącej z teorii feministycznych i ekologicznych. Kluczowe kategorie – takie jak troska, praca, infrastruktura czy natura – nie służą tu wyłącznie jako opisowe terminy, ale same stają się przedmiotem analizy, uwikłane w wzajemne napięcia i sprzeczności. Z kolei teorie, z których korzystam, nie są zewnętrznymi ramami interpretacyjnymi, lecz współtworzą badany problem – rozwijają się w dialogu z praktyką artystyczną, podejmując te same zagadnienia, które stawia *maintenance art*.

Co istotne, w tej metodzie analiza sztuki nie sprowadza się do historycznej rekonstrukcji fenomenu artystycznego. Jej zadaniem jest ujawnić jego potencjał dla współczesnej rekonfiguracji infrastruktury artystycznej. Otóż *maintenance art* Ukeles odsłania istniejące warunki produkcji i reprodukcji społecznej, proponując jednocześnie alternatywne sposoby

³⁵ Taż, *Speculation as a Mode of Production*, s. 11–3.

myślenia o relacjach między pracą, ekologią i instytucjami. W moim ujęciu praktyka artystki staje się zatem nie tylko przedmiotem badań, ale także aktywną propozycją zmiany – diagnozą systemową i jednocześnie próbą jej przeformułowania poprzez działanie artystyczne.

5. Warunki środowiskowe i struktura rozprawy

W analizie materialistycznej *maintenance art* należy wziąć pod uwagę trzy główne warunki, które są fundamentalne dla systemu kapitalistycznego, wykorzystującego je do podtrzymywania własnego mitu autonomii. Chodzi o wyodrębnione przez Fraser w tekście *Behind Marx's Hidden Abode: For an Expanded Conception of Capitalism* pozaekonomiczne **warunki środowiskowe** (*background conditions*), które w systemie społecznym traktowane są jako odrębne od sfery ekonomii – naturalne i dowolnie dostępne³⁶. Według filozofki rozdział na ekonomię i pozaekonomiczne tło reprodukcyjne sprawia, że ekonomia kapitalistyczna traktowana jest w sposób uprzywilejowany, umożliwiając jej nieograniczone, pasyżnicze żerowanie na tym, co poza nią – przy zerowym wkładzie własnym. Fraser jako fundamentalne dla kapitalizmu warunki środowiskowe wymienia **pracę reprodukcyjną w domach, władzę publiczną** wraz z jej infrastrukturą oraz **naturę**³⁷. Wszystkie trzy stanowią ukryte, systemowe czynniki, które umożliwiają funkcjonowanie społeczeństwa i gospodarki, a jednocześnie są pomijane lub niedoceniane w systemie kapitalistycznym.

Maintenance art Ukeles ujawnia, jak owe warunki środowiskowe są kształtowane i wykorzystywane w kontekstach społecznych i artystycznych Nowego Jorku. Korzystając z materialistycznej analizy sztuki, pokazuję, jak jej działania diagnozują te same mechanizmy, które w teorii opisały później Fraser i Vishmidt. Ich instrumentalizacja przez sferę produkcji i ekonomii jest znacząca, ponieważ to właśnie odzyskiwanie i negocjowanie ich wartości społecznej w ramach działań artystycznych może stać się narzędziem zmiany. Stawiam tezę, że analizie i transformacji relacji ze sferą produkcji tych trzech warunków środowiskowych jest poświęcona praktyka *maintenance art* Ukeles. Z tego powodu są one również podstawą dla organizacji struktury mojej rozprawy.

W części pierwszej rozprawy dokonuję analizy manifestu artystki *Manifesto for Maintenance Art!* z 1969 roku, w którym zawarła kluczowe pojęcia, zakres i cel dla swojej

³⁶ N. Fraser, *Behind Marx's Hidden Abode: For an Expanded Conception of Capitalism*, "New Left Review", 86 Mar/Apr 2014, s. 55–72.

³⁷ N. Fraser, *Cannibal Capitalism*, s. 81.

praktyki artystycznej. Część ta ustanawia swoistą ramę teoretyczną i mapę pojęciową dla dalszej interpretacji *maintenance art*.

Analizując tekst dokumentu, wskazuję na podstawowe dla Ukeles kwestie, które artystka poddaje krytyce – rozumienie kapitalizmu jako zinstytucjonalizowanego porządku społecznego, separatyzm produkcji i reprodukcji oraz wynikającą z owego separatyzmu dychotomię autonomii i społecznej zależności sztuki. Jej propozycję zespolenia dwóch oddzielnych porządków w praktyce *maintenance art* czytam jako próbę zniesienia owej dychotomii. Zniesienia, które ma się dokonać poprzez uprawianie sztuki społecznej w formie **walk granicznych**, łączących różne dziedziny życia społecznego w jednej sprawie. Strategię Ukeles określam jako radykalną troskę, która – choć sformułowana na długo przed teoretyczną diagnozą Fraser – dotyczy problemów uznanych dziś za kluczowe dla kryzysu troski. Następnie osadzam powstanie manifestu w warunkach środowiskowych artystki – odnoszę się do jej biografii, szczególnie osobistego doświadczenia matki wykonującej pracę reprodukcyjną w przestrzeni domu, jej relacji z instytucjami edukacyjnymi i artystycznymi, jak również relacji z przestrzenią i geografią Nowego Jorku. Prezentuję tym sposobem, jak osoba artystki ulegała i opierała się mechanizmom konstrukcji tego, co nazywam **podmiotem reprodukcyjnym**.

Po zarysowaniu mapy pojęciowej i strategii *maintenance art* przechodzę do krótkiej analizy drugiej części manifestu, w której Ukeles zaproponowała zorganizowanie wystawy *CARE*. W tym celu podzieliła aktywności *maintenance art* na trzy warunki środowiskowe: **prywatny** (praca reprodukcyjna w domu); **publiczny** (władza publiczna z jej infrastrukturą) i **ziemski** (natura) – ustanawiają one węzłowe obszary dla dalszej analizy jej twórczości. Na koniec analizuję załącznik do manifestu z 1973 roku, w którym artystka bada czas *maintenance*, rozumiany przeze mnie w kategoriach **chrononormatywności**.

Część druga podzielona jest na trzy rozdziały, które odpowiadają warunkom środowiskowym wyodrębnionym przez artystkę w drugiej części manifestu. Zgodnie z nimi omawiam jej twórczość w ramach *maintenance art*, akcentując działania, które najpierw próbują przededefiniować pracę reprodukcyjną i prywatną sferę domu. Następnie analizuję publiczne działania artystki we współpracy z nowojorskimi instytucjami miejskimi. Na koniec skupiam się na działaniach ekologicznych artystki w mieście. Zwracam uwagę, że nie są to oddzielone, odseparowane od siebie sfery, lecz składowe systemu *maintenance*, które są ze sobą powiązane i przecinają się we wspólnej strategii artystki, polegającej na odwróceniu fundamentalnej dla społeczeństwa kapitalistycznego relacji pomiędzy reprodukcją a produkcją/autonomią. Wyznaczam tym samym potrójny ruch w ramach praktyki *maintenance art*, który określa jej pole działania.

Wykazuję, że z biegiem czasu praktyka Ukeles pogłębia się i komplikuje, łącząc ze sobą kolejne warunki środowiskowe i przybierając coraz bardziej złożone oraz wielkoskalowe formy działań, zamiast ulegać prostemu rozwojowi i ewolucji. Krytyka infrastrukturalna podważa nie tylko instytucje sztuki, ale i samo pojęcie artystycznej podmiotowości oraz autorstwa, ujawniając ich splątanie z kapitalistycznymi warunkami produkcji. W każdym rozdziale badam więc, jak artystka w kolejnych warunkach środowiskowych negocjuje autonomię i zależność sztuki. Zaczynam od indywidualnych performansów wykonywanych przez artystkę, następnie przechodzę do współpracy z pracownikami instytucji publicznych przy zachowaniu artystycznego charakteru projektu i autorstwa a kończę na jej uczestnictwie w kolaboracyjnych publicznych przedsięwzięciach rewitalizacji środowiska, w których zanika jej autorstwo na rzecz współtworzenia ekologicznych rozwiązań dla miasta w interdyscyplinarnej współpracy. Przekłada się to również na różne rozumienie dzieła artystycznego, obiektu i czasu performansu.

Rozdział pierwszy (prywatne) części drugiej analizuje zatem twórczość Ukeles skupioną wokół wątków reprodukcji społecznej i redefinicji domu. Omawiam jej działania z lat 70. XX wieku, w których po ogłoszeniu manifestu wypracowywała dopiero odpowiednie narzędzia artystyczne dla praktyki *maintenance art*. Artystka zaczęła od fotografii i analizy wizualnej reprezentacji reprodukcji społecznej w ideale prywatnej sfery kobiet. Osadzona wówczas jeszcze w obrazowej i estetycznej tradycji dzieła sztuki, Ukeles wyabstrahowała pracę opiekuńczą z **realizmu reprodukcyjnego**, wyrażającego się w ideale domowej przestrzeni prywatnej gospodyni domowej. Poddaję analizie jej krytyczne odniesienie do sposobu konstruowania podmiotu reprodukcyjnego i przypisanego mu miejsca w społeczeństwie. Podkreślam, że w jej początkowych pracach to właśnie charakter pracy reprodukcyjnej, a nie prywatność, intymność i zakulisowość domu, był konstytutywny dla tej przestrzeni – zarówno jako bezpiecznej sieci relacji z bliskimi, jak i jednostki mającej istotny wkład w ekonomię.

Uwypuklam również badawczą i socjologiczną rolę, jaką przyjęła artystka, która, chcąc wydobyć charakter opiekuńczej pracy w społeczeństwie amerykańskim lat 70. przeprowadzała wywiady z osobami różnej płci, zawodu i statusu. W wyniku dekonstrukcji domowego imaginarium jako prywatnego miejsca kobiety oraz artystycznych badań nad naturą pracy reprodukcyjnej, Ukeles pogłębiła swoją strategię *maintenance art* o działania performatywne. Analizie poddaję serię performansów artystki wykonanych w czasie trwania objazdowej wystawy c. 7,500, której kuratorką była Lucy Lippard. W ramach tych działań reprodukcyjna praca opiekuńcza została przez Ukeles wyjęta z prywatnej przestrzeni gospodarstwa domowego i osadzona w przestrzeni publicznej instytucji artystycznych oraz na ulicach miasta.

Wskazuję na osadzanie jej działań w krytyce instytucjonalnej i analizuję ograniczenia oraz zawłaszczenia gestu artystki przez mechanizmy działania instytucji artystycznych. Omawiam jej działania w kontekście innych realizacji artystycznych i projektowych z tego czasu, a także nowopowstających przestrzeni wystawienniczych poświęconych sztuce kobiet. Moim celem jest wpisanie działań Ukeles w szersze próby redefinicji relacji prywatne-publiczne i odzyskania domu jako przestrzeni, w której odbywa się opór wobec kapitalistycznych struktur władzy. Wykorzystanie sfeminizowanej pracy opiekuńczej w *maintenance art* czytam z jednej strony jako próbę udomowienia instytucji artystycznych, a z drugiej jako radykalny akt zniesienia separatyzmu oddzielnych sfer.

Rozdział drugi (publiczne) dotyczy działań Ukeles, w których artystka podejmuje próbę wniknięcia w sferę władzy publicznej i jej miejską infrastrukturę poprzez rozciągnięte w czasie performansy, polegające na współpracy z dużą grupą pracowników przy jednoczesnej analizie warunków ich pracy oraz materialnego systemu, w którym ją wykonują. Chodzi przede wszystkim o jej projekty realizowane w ramach rezydencji artystycznej w DSNY w latach 1977–2020, w których artystka ujawniała systemowe zależności pracy utrzymaniowej.

Odczytuję jej działania jako artystyczny odpowiednik tego, co Marina Vishmidt teoretyzuje jako krytykę infrastrukturalną. W konsekwencji określam te działania Ukeles mianem **performansów infrastrukturalnych**. Zaczynam od analizy jej pierwszego działania *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* z 1976 roku, który stanowi istotną cezurę w pogłębieniu praktyki *maintenance art* o warunek środowiskowy władzy publicznej. To wówczas artystka po raz pierwszy podjęła działania z grupą pracowników wieżowca, w którym znajdował się oddział Whitney Museum, gdzie artystka została zaproszona do udziału w wystawie. Analizuję jej performans w szerszym systemowym powiązaniu, wychodząc od krytyki drapacza chmur i jego modernistycznej wizji autonomicznego dzieła, którą wiążę z krytyką koncepcji oddziału Whitney Downtown Museum, określonego jako *lunch-time museum* i stworzonego w finansowym centrum Nowego Jorku. Uważam, że jest to jedno z najważniejszych działań Ukeles, w którym spekulacyjna natura sztuki i kapitalizmu została uchwycona w newralgicznym momencie kryzysu fiskalnego miasta, który wybuchł w 1975 roku.

W rozdziale tym podkreślam, jak rwąca się wówczas społeczna i infrastrukturalna tkanka miasta zasadniczo wpłynęła na przestrzeń oraz codzienne życie Nowego Jorku. Omawiam, jak wobec konieczności zaprojektowania dla miasta nowej przyszłości wprowadzono je w neoliberalną fazę trzeciego reżimu współczesnego globalnego kapitalizmu

finansowego. Polityka cięć i ograniczania usług publicznych (*austerity*) dosłownie zalała miasto śmieciami, a cała infrastruktura przestała działać.

W odpowiedzi Ukeles wyświadczyła chęć współpracy z DSNY, widząc w tym kryzysowym czasie szansę na transformację systemu *maintenance*. Znaczące w tych działaniach jest poszerzenie definicji pracy reprodukcyjnej o pracę najemną wykonywaną przez osoby sprzątające przestrzeń publiczną. Uważam, że artystka dokonuje tym samym próby powiązania pracy opiekuńczej wykonywanej w domu z pracą osób sprzątających przestrzeń publiczną – wykonywaną w latach 70. i 80. głównie przez mężczyzn – we wspólnym interesie walk granicznych. Podkreślam, że wielomiesięczny performans, jak *Touch Sanitation* – który często w opracowaniach zostaje sprowadzony do gestu uściśnięcia przez artystkę ręki każdej osoby zatrudnionej w DSNY – nie ogranicza się wyłącznie do artystycznego gestu uznania. Analizując rozbudowaną skalę performansu – w czasie którego Ukeles wnika głęboko w strukturę i infrastrukturę DSNY, bada historię i charakter pracy osób sprzątających, podróżuje z nimi, rozmawia, analizuje ich imaginarium w postaci map, śmieci, dokumentów i raportów – dokonuję **krytyki postulatu uznania**. Postulatu, który ogranicza transformacyjny i emancypacyjny potencjał *maintenance art* wyłącznie do poziomu przywracania widzialności pracy reprodukcyjnej, bez strukturalnych zmian w systemie kapitalistycznym.

Na koniec przechodzę do problemu instrumentalizacji praktyki Ukeles przez miejskie władze. W tym celu omawiam *Touch Sanitation Show* z 1984 roku, który został zorganizowany w dwóch odsłonach – w Ronald Feldman Gallery i w stacji przeładunkowej DSNY. Uważam, że wystawa oraz współpraca Ukeles z DSNY stała się pretekstem dla burmistrza Nowego Jorku, Edwarda Irvinga Kocha, do przechwycenia potencjału emancypacyjnego *maintenance art*. Idea czystego miasta wpisywała się wówczas w gentryfikacyjną narrację Kocha, wyznaczającą moment przejściowy pomiędzy bankructwem lat 70. a ożywieniem finansowym lat 80., któremu jednocześnie towarzyszyła epidemia AIDS oraz wzrost przestępczości, bezdomności i gwałtownych konfliktów na tle rasowym. Sytuacja ta pokazuje, że skupienie się wyłącznie na problemie uznania w adresowaniu kwestii *maintenance* nie tylko wstrzymuje możliwość transformacji porządku społecznego, ale może również przyczyniać się do podtrzymywania nierówności ekonomicznych. Ostatnią pracą omawianą w tym rozdziale jest niezrealizowany projekt *Flow City*, nad którym artystka pracowała od końca lat 80. przez lata 90. Zapowiadał on odejście od krytycznej analizy działającej infrastruktury, na rzecz ingerowania w nią i przekształcania jej, które charakteryzuje kolejny poziom *maintenance art*.

Rozdział trzeci (ziemskie) części drugiej analizuje praktykę Ukeles w kontekście eksploatacji natury jako trzeciego warunku środowiskowego kapitalizmu, kluczowego dla jego

podtrzymania i ekspansji. Jak wskazuje Fraser, kapitalizm oddziela naturę od sfery ekonomicznej, traktując ją jako darmowy, niewyczerpany zasób i przestrzeń składowania odpadów. To strukturalne odłączenie prowadzi do intensyfikacji degradacji ekologicznej i kryzysów środowiskowych, które – jak podkreślają Jason W. Moore i Donna Haraway – nie są efektem działań całej ludzkości (jak sugeruje pojęcie antropocenu), lecz konsekwencją kapitalistycznej logiki nieustannej akumulacji kapitału³⁸. Proces ten Moore charakteryzuje pojęciem **kapitałocenu**. Ukeles nie tylko diagnozuje te procesy w ramach *maintenance art*, ale także aktywnie pracuje z ich materialnymi skutkami, podejmując się długoterminowych projektów na styku sztuki, ekologii i infrastruktury miejskiej.

Jej wieloletnie zaangażowanie w przekształcenie wysypiska Fresh Kills na Staten Island w park publiczny stanowi przykład artystycznego działania w ramach kapitałocenu – zamiast postulować powrót do „czystej” natury, artystka eksploruje nowe formy współistnienia ludzi, technologii i materii odpadowej. W tym sensie jej praca wpisuje się w **nurt spekulatywnej fabulacji** zaproponowany przez Haraway – nie chodzi o krytykę destrukcji, a o próbę budowania nowych narracji i relacji, które uwzględniają splecione historie wyzysku, regeneracji, troski i współ-trwania. Rozdział ten bada, w jaki sposób Ukeles redefiniuje pojęcia krajobrazu, odpadów, infrastruktury i autonomii artystycznej, proponując inne modele interakcji z ziemią w epoce późnego kapitalizmu.

W pierwszej części rozdziału wprowadzam koncepcję *landing*, którą wyprowadzam z praktyki Ukeles i rozwijam w oparciu o krytykę krajobrazu jako narzędzia ideologicznego podporządkowania natury, sformułowaną przez Williama J. Mitchella, oraz materialistyczne ujęcie geologii jako aktywnego uczestnika historii kapitalizmu, zaproponowane przez Kathryn Yusoff³⁹. Analizuję, w jaki sposób Ukeles przekształca tradycyjne rozumienie krajobrazu – zamiast traktować Fresh Kills jako przestrzeń rekultywacji i przywracania „naturalnego” stanu, artystka konstruuje alternatywne narracje, w których odpady, ziemia i technologia współtworzą dynamiczny ekosystem. Jej podejście stanowi krytykę modernistycznej wizji urbanistyki, w której natura jest podporządkowana ludzkim projektom – w zamian proponuje model

³⁸ Zob. *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, pod red. J. W. Moore, Poznań 2021; D. Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, „e-flux” Issue #75, September 2016; *Practicing Feminist Political Ecologies: Moving beyond the ‘Green Economy’*, ed. by W. Harcourt, I. L. Nelson, London 2015; M. Mies, *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*, London 1998.

³⁹ Zob. W. J. Mitchell, *Imperial Landscape*, w: *Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*, ed. by W. J. Mitchell, Chicago 2002; K. Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018.

otwartego, procesualnego krajobrazu, który nie podlega finalnej naprawie, lecz pozostaje w ciągłej transformacji.

Dalsza część rozdziału poświęcona jest śmieciom jako materiałowi oraz ich roli w redefinicji krajobrazu i ekologii miasta. Analizuję tu instalację *Landfill Cross Section* z 1990 roku oraz projekty związane z dokumentacją i wizualizacją procesów składowania odpadów. W kontekście teorii Vishmidt i Moore'a przyglądam się, jak Ukeles podważa kapitalistyczną logikę segregacji wartościowych i bezwartościowych materiałów, wskazując na śmieci jako aktywne archiwum historii społeczno-ekonomicznych. W tej sekcji szczególną uwagę zwracam na jej działania dokumentacyjne w Fresh Kills oraz badania nad procesami dekompozycji, w których artystka uwzględnia m.in. metanogenne mikroorganizmy, przekształcające odpady organiczne w biogaz. Podkreślam, że śmieci w jej praktyce nie są końcem, lecz procesem – nie podlegają degradacji, ale tworzą nowe konfiguracje materii i relacji ekologicznych.

W rozdziale tym skupiam się również na infrastrukturze i długoterminowych działaniach Ukeles w ramach rekultywacji Fresh Kills, analizując jej rolę jako artystki-rezydentki w DSNY i jej współpracę z urbanistami w ramach *Fresh Kills Park: Draft Master Plan*. Omawiam, jak jej praca wpisuje się w debatę na temat infrastrukturalnej roli sztuki i jej zdolności do uczestniczenia w procesach politycznych i administracyjnych. W tym kontekście odnoszę się do teorii krytyki infrastrukturalnej Vishmidt oraz do koncepcji dóbr wspólnych Silvii Federici, wskazując, że Ukeles nie tyle tworzy skończone dzieła sztuki, co buduje długofalowe modele relacji i zarządzania przestrzenią miejską⁴⁰. Badam, jakie nowe modele spekulatywnej relacji z krajobrazem artystka proponuje – niebędące tłem dla ludzkiej aktywności, a aktywnym, zmieniającym się procesem. W tej sekcji powracam do spekulatywnej fabulacji Haraway jako sposobu myślenia o przyszłości Fresh Kills – zamiast stabilnej wizji przekształcenia w park, Ukeles projektuje przestrzeń negocjacji i otwartego zamieszkiwania w zmiennym, niepewnym ekosystemie⁴¹.

Zakończenie tej rozprawy stanowi nie tyle klasyczne podsumowanie, ile próbę uchwycenia dynamiki i sprzeczności, jakie towarzyszyły projektowi *maintenance art* od samego początku. Sytuację tę wiążę z pracą Ukeles *For → forever...* z 2020 roku – wykonaną dla pracowników służb publicznych w podziękowaniu za utrzymywanie Nowego Jorku przy życiu w trakcie pandemii COVID-19 – która została zinstrumentalizowana przez politykę uznania. Zamiast ostatecznych rozstrzygnięć, wskazuję na napięcia i pytania, które praktyka Ukeles wywołuje w kontekście instytucji sztuki, miejskich polityk oraz współczesnych

⁴⁰ S. Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Oakland 2019.

⁴¹ D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.

warunków ekonomicznych. To właśnie w tych obszarach – w nieoczywistych relacjach między troską, infrastrukturą a systemem artystycznym – sytuuje się główna linia interpretacyjna tej pracy: nie chodzi o rozstrzygnięcia, lecz o krytyczne przyjrzenie się temu, jak Ukeles próbowała utrzymać *maintenance* w centrum porządku społecznego, z uwzględnieniem momentów, w których to się nie udawało, i refleksją nad warunkami tej niemożności.

6. Analiza stanu badań

6.1. Wczesne recepcje twórczości Ukeles: konceptualizm, feminizm i sztuka zaangażowana

Mierle Laderman Ukeles na nowojorskiej scenie artystycznej zaistniała w latach 70. XX wieku, gdy jej manifest *Manifesto for Maintenance Art!* z 1969 roku został włączony do artykułu Jacka Burnhama opublikowanego w styczniowym numerze *Artforum* z 1971 roku⁴². Burnham interpretował propozycję praktyki Ukeles w szerokim, systemowym ujęciu, podkreślając jej społeczny wydźwięk i zaangażowanie. Po zapoznaniu się z tym tekstem, współpracę z artystką nawiązała kuratorka i krytyczka Lucy Lippard, która przez lata 70. była w zasadzie jedyną badaczką omawiającą twórczość Ukeles w swoich publikacjach.

W książce *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972* (1973) Lippard wpisywała działania Ukeles w konceptualne praktyki związane z dematerializacją sztuki⁴³. Jednak na fali ówczesnych ruchów feministycznych, mocno powiązanych z ideami socjalistycznymi, marksizmem, Nową Lewicą i kontrkulturą, Lippard coraz bardziej angażowała się w polityczne i feministyczne działania oraz organizację wystaw sztuki kobiet.

⁴² J. Burnham, *Problems of Criticism*, IX, "Artforum", January 1971, s. 41.

⁴³ Sam koncept dematerializacji sztuki w kręgu amerykańskim wprowadza Lippard wraz z Johnem Chandlerem w 1969 r. zob. L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, "Art International" 12, nr 2 (1968), s. 32–3. Przy czym termin ten pojawiał się już wcześniej, m.in. w Argentynie został wprowadzony przez Oscara Masottę w jego wykładzie *After Pop, We Dematerialize*, który wygłosił w Instituto Di Tella w Buenos Aires inspirować się wypowiedzią El Lissitzky'ego, który hasłem dematerializacji określał nowe technologie komunikacyjne. Badacze dyskutują na ile Lippard mogła zainspirować się hasłem Masotty w czasie swojej wizyty w Argentynie, zarzucając jej nawet przywłaszczenie terminu, zob. A. Longoni, M. Mestman, *After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism*, w: *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, ed. by I. Katzenstein, New York 2004, s. 156–72. Nie próbując rozstrzygać tego sporu, zwracam uwagę na międzynarodowe zjawisko konceptualizmu, które w innych częściach świata przyjmowało często odmienny charakter i tak np. argentyński konceptualizm od początku był agresywnie polityczny i społecznie zaangażowany, zob. E. Mazadi, red., *Dematerialization and the Social Materiality of Art*, Lejda–Boston 2021.

W rezultacie twórczość Ukeles zaczęła odczytywać przez pryzmat idei feministycznej rewolucji społecznej.

Jak podkreśla Julie Ault w *Alternative Art New York 1965–1985* dokumentacja i opracowania dotyczące nowojorskiej sztuki alternatywnej lat 70. są efemeryczne i często ograniczają się do pojedynczych artykułów w lokalnych gazetach, recenzji i przeglądów w czasopiśmie artystycznych lub wydawnictw własnym nakładem⁴⁴. Podobnie wygląda sytuacja z opracowaniami twórczości Ukeles – często tego rodzaju publikacje zawierały przedruki jej własnych tekstów i wypowiedzi, w których sama opisywała swoje działania. Przykładem są oddolne periodyki, takie, jak *GNOME BAKER*, gdzie w tomach II i III Ukeles publikowała teksty o swoich performansach, czy artykuły Lippard, jak *Household Images in Art* opublikowany w feministycznym czasopiśmie *Ms* w 1973 roku, gdzie badaczka przedstawiła artystkę jako tę, która radykalnie przekształca domowe imaginarium⁴⁵.

Podstawowe informacje na temat twórczości Ukeles dostarczają również katalogi (często w formie ulotek lub kart) do wystaw organizowanych przez Lippard – jak c. 7,500 z 1974 roku – w których Ukeles brała udział. Istotne okazało się również włączenie jej tekstów i dokumentacji działań do czasopisma *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, wydawanego przez feministyczny kolektyw *Heresies*, który powstała w Nowym Jorku w 1976 roku. Działalność kolektywu koncentrowała się na feministycznej krytyce społeczeństwa kapitalistycznego oraz analizie klasowych i ekonomicznych struktur opresji⁴⁶. Jednym z głównych celów kolektywu była transformacja społeczna, co miało bezpośrednie przełożenie na sposób, w jaki w *Heresies* przedstawiano twórczość Ukeles. Artystka współtworzyła zatem feministyczne środowisko oraz polityczny ferment w artystycznych kręgach nowojorskich lat 70., jednak ówczesna aktualność i dynamiczność tego zjawiska oraz świeżość koncepcji *maintenance art* nie oferowała odpowiedniego dystansu, aby ująć go w postaci szerokich i krytycznych opracowań – zwłaszcza jako wieloletniego projektu społecznego. Dopiero w 1984 roku Lippard podsumowała ten okres w słynnej publikacji *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*⁴⁷.

6.2. Nowe kierunki interpretacji: od feminizmu do sztuki publicznej

⁴⁴ Zob. *Alternative Art New York 1965–1985*, ed. by J. Ault, Minneapolis–London 2002, s. 1.

⁴⁵ Zob. „Gnome Baker Magazine” II & III, New York 1978; L. Lippard, *Household Images in Art*, „Ms.”, March 1973, s. 25.

⁴⁶ Z archiwum czasopisma można zapoznać się na stronie: <<http://heresiesfilmproject.org/archive/>> [dostęp: 22.06.2023].

⁴⁷ Zob. L. Lippard, *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, New York 1984.

Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku hasła Nowej Lewicy straciły na znaczeniu, a idee feminizmu marksistowskiego, podobnie jak sam marksizm, wielu badaczkom i badaczom wydawały się przegrane⁴⁸. Feministyczne teoretyczki skupiły się na kwestii płci kulturowej, uznawanej za tożsamość lub za konstrukcję społeczną, zgodnie z koncepcjami Judith Butler⁴⁹. W centrum zainteresowania znalazło się redefiniowanie sprawiedliwości genderowej jako projektu wymierzonego w uznanie różnicy, co doprowadziło do dominacji polityki tożsamościowej.

Nancy Fraser wskazuje, że pod koniec XX wieku **uznanie** awansowało do roli najważniejszego pojęcia, którym znaczna część feministek posługiwała się do określenia swoich postulatów, co wiązało się jednocześnie z porzuceniem dążeń skoncentrowanych na ekonomicznej równości i krytyce kapitalizmu⁵⁰. Tendencja ta wpłynęła również na feministyczną historię sztuki, w której kwestie psychoanalityczne i tożsamościowe zyskały dominującą pozycję. W efekcie twórczość Ukeles, koncentrująca się na zagadnieniach ekonomicznych i reprodukcyjnych, przestała być przedmiotem zainteresowania badaczek. Najważniejsze publikacje reprezentujące to podejście to *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action* (1994) oraz *Double vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts* (1995)⁵¹.

W tym samym czasie, gdy twórczość Ukeles traciła znaczenie w debatach feministycznych, jej wielkoskalowe projekty realizowane we współpracy z instytucjami publicznymi zaczęły przyciągać uwagę badaczy i badaczek zajmujących się przestrzenią publiczną.

W latach 80. i 90. XX wieku krytyczka i kuratorka Patricia Phillips analizowała działania artystyczne w przestrzeni publicznej Nowego Jorku, włączając w horyzont swoich badań twórczość Ukeles. Phillips regularnie publikowała na łamach *Artforum* teksty poświęcone architekturze, przestrzeni miejskiej, nowojorskiej sztuce publicznej i lokalnemu aktywizmowi artystycznemu⁵². Typowe dla dyskursu lat 90. było rozumienie sztuki publicznej jako formy niezdefiniowanego i aktywnego zaangażowania w dynamiczną strukturę porządku

⁴⁸ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 5.

⁴⁹ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa 2008.

⁵⁰ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 216–9.

⁵¹ N.H. Bluestone, *Double vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*, London–Cranbury–New York 1995; *Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, ed. by J. Frueh, C. Langer, A. Raven, New York 1993.

⁵² Teksty Phillips, jak *Out Of Order: The Public Art Machine* („Artforum”, December 1988) pokazują zmiany, jakie dokonywały się w myśleniu o sztuce w przestrzeni publicznej Nowego Jorku. Wprowadzając pojęcie maszyny sztuki publicznej, badaczka wskazywała na projekty, które nie tylko zajmowały miejsce na placu, ale angażowały się również w biurokratyczną infrastrukturę i społeczne relacje. Ponadto na łamach „Artforum” Phillips recenzowała działania artystyczne, wystawy i nowe przestrzenie artystyczne odzyskiwane ze starej zabudowy Nowego Jorku, jak *Art on the Beach* (miejscie dla sztuki utworzone przez Creative Times na byłym wysypisku śmieci w Hunters Point Queens).

społecznego, co Phillips rozwijała m.in. w tekście *Public Constructions* – opublikowanym w fundamentalnej dla debaty o sztuce publicznej książce *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, zredagowanej przez artystkę Suzanne Lacy⁵³. Podobne podejście prezentowała historyczka sztuki Rosalyn Deutsche, która rozumiała przestrzeń publiczną jako miejsce puste – przestrzeń w dużej mierze niezdefiniowaną, kształtującą się i znikającą w toku demokratycznej debaty⁵⁴. Dla Deutsche jakakolwiek próba zdefiniowania formy przestrzeni publicznej jako urbanistycznie i architektonicznie wydzielonych miejsc (w teorii dostępnych dla każdego) w oparciu o odgórnie określone zasady prowadzi do podporządkowania i kontroli. W konsekwencji badaczka odrzucała jako publiczną tę sztukę, która operowała w zamkniętych, odgórnie określonych ramach urbanistycznych⁵⁵. Z kolei Suzanne Lacy wprowadziła termin *new genre public art*, który stanowił próbę teoretycznego uchwycenia wielkoskalowych projektów społecznych, jakie zaczęły pojawiać się w Stanach Zjednoczonych w latach 90., budząc zainteresowanie również instytucji artystycznych. Lacy definiowała nowy gatunek sztuki publicznej jako aktywistyczny, tworzony poza tradycyjnym obiegiem instytucji artystycznych i angażujący odbiorców w dialog dotyczący istotnych kwestii społecznych i politycznych. W kontekście tej debaty Phillips analizowała twórczość Ukeles jako formę miejskiego aktywizmu publicznego. W tekście *Maintenance Activity: Creating a Climate for Change*, opublikowanym w zbiorze *But is it Art? The Spirit of Art as Activism* pod redakcją Niny Felshin, Phillips omawia projekt *RE-SPECT* (1993) i wpisuje go w szerszą tradycję *maintenance art*⁵⁶.

W typowym dla wspomnianego dyskursu z lat 80. i 90. XX wieku skupieniu się na definicji przestrzeni publicznej jako sumy różnych praktyk społecznych, na antagonizmie jako fundamencie demokracji uczestniczącej oraz na odrzuceniu konsensusu, Phillips interpretowała *maintenance art* jako oryginalny, partycypacyjny projekt. Jej zdaniem, projekt ten – współtworzony z innymi – przekracza poziom konfliktu, oferując nowe metody współpracy artystów z publicznymi instytucjami, uwrażliwia na kwestie ekologiczne i pełni funkcję edukacyjną.

O ile rozpoznania dokonane przez narracje o sztuce publicznej z lat 90. są nie do przecenienia dla przeformułowania paradygmatu artystycznego, tak pełne trafnych rozpoznań interpretacje z tamtych lat zdają się nie dostrzegać częstego problemu uwikłania publicznych

⁵³ Zob. S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995.

⁵⁴ R. Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, "Social Text", No. 33 (1992), s. 51.

⁵⁵ Zob. Taż, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge 1998.

⁵⁶ Zob. N. Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995.

projektów w reprodukcję mechanizmów, którym w intencji miały się przeciwstawiać. Nie dostrzegały również ich instrumentalizacji przez kapitalizm i populizmy z różnych pozycji doktrynalnego spektrum politycznego. Ponadto, pozostawały ślepe na feministyczne kwestie reprodukcji społecznej. Może to wynikać z ówczesnego braku rozbudowanych narzędzi do analizy tych projektów w całej ich czasowej i społecznej rozciągłości. Brakowało także teoretycznych narzędzi pozwalających wyjść poza dyskusję o tym, czym dokładnie jest przestrzeń publiczna, w jakim stopniu jest ona konstruowana przez polityczny konflikt oraz czy sztuka publiczna może go podtrzymywać na demokratycznych warunkach współuczestnictwa⁵⁷.

6.3. Nowy Jork jako laboratorium sztuki publicznej

Oddzielnym wątkiem w badaniach nad twórczością Ukeles w kontekście przestrzeni publicznej są publikacje dotyczące konkretnie Nowego Jorku. Artystyczne analizy miasta jako rozległego systemu, w którym splata się wiele sfer i dziedzin życia społecznego, były podejmowane zarówno w formie wystaw, jak i publikacji. Najsłynniejszą z nich była *If You Lived Here...* zorganizowana przez Marthę Rosler w 1989 roku⁵⁸. Ekspozycja odpowiadała na polityczne i ekonomiczne problemy związane z mieszkalnictwem, gentryfikacją i bezdomnością w Nowym Jorku⁵⁹.

W podobnym duchu Phillips – jak wielu badaczy z tamtego okresu, m.in. Tom Finkelpearl w jego *Dialogues in Public Art* (2001) – skupiała się na interpretacji działań Ukeles jako interwencji w przestrzeń publiczną Nowego Jorku, mających odsłaniać jej konstruowaną naturę i proponować nowe sposoby jej współtworzenia⁶⁰. Phillips dostrzegała rozbudowaną

⁵⁷ Zob. J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa 2007. Debata na temat sfery publicznej, zapoczątkowana przez Habermasa, stała się ważnym punktem odniesienia w teorii sztuki, szczególnie w kontekście badania relacji między sztuką a przestrzenią publiczną, jak i roli, jaką sztuka odgrywa w demokracji uczestniczącej. W dyskusjach tych zwracano uwagę na sposób, w jaki sztuka może konstruować, problematyzować lub przekraczać granice sfery publicznej.

⁵⁸ Wystawa realizowana była w trzech odsłonach: *Home Front*, February 11–March 18, 1989; *Homeless: The Street and Other Venues*, April 1–29, 1989; *City: Visions and Revisions*, May 13–June 17, 1989.

⁵⁹ Zob. *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism*, ed. by B. Wallis, New York 1998.

⁶⁰ Praktyka Ukeles była wzmiankowana często w kontekście pojęcia sztuki publicznej i charakterystyki tych działań, które wymykały się z galerii do przestrzeni publicznej, jednak w ujęciu badaczy intencje i założenia twórców tych projektów często są mylone z ich faktycznym oddziaływaniem. Zob. *Art in the Public Interest*, ed. by A. Raven, London 1989; *Art in Public: What, Why and How (Artists Handbooks S.)*, ed. by S. Jones, London 1992; T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge 2001; H. Yngvason, *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*, London 2002; *Public Art by the Book*, ed. by B. Goldstein, Seattle 2005; J.P. Phifer, *Public Art New York*, New York 2009; M. Carrión, M. del Carmen, M. Johnson, *Talking Points*, w: *Public Works: Artists' Interventions 1970s – Now*, ed. by C.L. Frock, T. Zimbardo, Oakland 2015; A. Douglas, *Venturing Out on the Thread of a Tune: The Artist as Improvisor in Public Life*, w: *Creative practice and the art of association, trajectories of practice as research*, ed. by J. Oliver, Melbourne 2018.

sieć relacji, jaką artystka tworzy z infrastrukturą publiczną, lecz jedynie ją wymieniała, nie poddając jej pogłębionej analizie. Podobnie jak antycypowany edukacyjny czy społecznie użyteczny status projektów Ukeles, który badaczka przyjmowała jako oczywisty. Phillips z góry zakładała, że samo nawiązanie relacji i współpracy przez artystkę z publicznymi instytucjami jest dobre i demokratyczne.

Tego rodzaju pragmatyczne odczytywanie jej działań przekładało się również na kuratorską praktykę Phillips. Do przygotowanej dla Queens Museum wystawy, będącą interwencją w znajdującą się w muzeum makietę Nowego Jorku autorstwa kontrowersyjnego urbanisty Roberta Mosesa i towarzyszącej jej publikacji o tym samym tytule *City Speculations* z 1996 roku, kuratorka zaprosiła Ukeles, aby wraz z innymi artystami zastanowiła się nad tym, jak różne sposoby reprezentacji miasta wpływają na jego doświadczanie⁶¹. Choć Phillips dostrzegała relację artystki do miasta oraz wyjątkowość jej praktyki, nigdy nie poddawała ich pogłębionej analizie – pozytywne oddziaływanie Ukeles na przestrzeń publiczną było przez nią przywoływane jako fakt, a nie jako temat historyczno-artystycznej refleksji⁶².

W tekstach Phillips brakowało krytycznej analizy ukazującej, w jaki sposób same działania Ukeles są częścią miejskiego systemu. Dynamika zawiązywania się tych relacji i ich wzajemnego oddziaływania w trwającym dekady procesie nigdy nie stała się u niej przedmiotem głębszego namysłu. Projekty Ukeles były natomiast rozumiane jako interwencje z zewnątrz, które co najwyżej organizują kolektywne doświadczenie uczestników i podtrzymują obywatelski dialog. Ówczesna krytyka dopiero mierzyła się z modernistycznym paradygmatem autonomii sztuki oraz indywidualnego, artystycznego geniuszu – wydaje się więc, że niewykłana w sieć tworzonych przez siebie zależności, zewnętrzna pozycja sztuki publicznej była po części pokłosiem tego paradygmatu, nawet jeśli definiowano ją przeciwko niemu.

6.4. *Site specificity* i krytyka instytucjonalna w twórczości Ukeles

Równocześnie wraz z refleksją nad istotą przestrzeni publicznej w sztuce rozwijały się badania nad krytyką instytucjonalną i *site specificity*. Jednym z ważniejszych ośrodków tego

⁶¹ Zob. *City Speculations*, ed. by P.C. Phillips, New York 1996.

⁶² Podobnie wygląda sytuacja z wystawą i katalogiem *New York: Me, Worry?* z 2011 r., której kuratorką była Clemens Weiss prezentująca działania publiczne Ukeles oraz Helen Mayer Harrison i Newtona Harrisona. Wystawa i publikacja ma jednak charakter przeglądowy w przeciwieństwie np. do projektu Rosler nie stawia pytań odnośnie zarządzania miasta i nie omawia krytycznie działalności Ukeles. Zob. C. Weiss, *New York: Me, Worry?*, Monschau 2011.

dyskursu było *Documents Magazine* (1992–2004)⁶³. Czasopismo to, założone przez Helen Molesworth, Miwon Kwon i Margaret Sundell, powstało jako alternatywa wobec dominujących w latach 90. periodyków zajmujących się sztuką – *Artforum*, silnie powiązanego z rynkiem sztuki, oraz *October*, którego teoretyczna rygorystyczność sprawiała, że pozostawało w pewnym oddaleniu od bieżących praktyk artystycznych. Redaktorzy *Documents* postulowali stworzenie trzeciego terminu – formuły przekraczającej podział na teorię i praktykę artystyczną, umożliwiającą wspólną refleksję nad sztuką⁶⁴. Pismo było szczególnie zaangażowane w rozwijanie interdyscyplinarności i krytyki instytucjonalnej, publikując zarówno teksty teoretyczne, jak i wywiady z artystami oraz analizy szeroko pojętej kultury wizualnej.

Ważnym momentem dla recepcji twórczości Ukeles było wydanie numeru *Documents* w 1998 roku, w którym jej sztuka została poddana ponownej analizie. Podczas wydarzenia promującego ten numer magazynu, Ukeles podsumowała swoje ponowne odkrycie przez krytykę sztuki słowami: *zostałam poddana recyklingowi*⁶⁵. To stwierdzenie nie tylko ujawnia mechanizmy historycznej amnezji wobec feministycznych interwencji w sztuce, ale także wskazuje na rolę *Documents* w procesie ich odzyskiwania⁶⁶. Jak zauważyła Helen Molesworth w jednym z późniejszych tekstów podsumowujących działalność pisma, wiele tematów podejmowanych przez magazyn – takich jak *site specificity*, krytyka instytucjonalna czy sztuka zaangażowana – zostało później szeroko przejętych przez świat sztuki, nierzadko bez odniesienia do ich wcześniejszego opracowania na łamach tego czasopisma. W ten sposób badaczka sugeruje, że to właśnie *Documents* przywróciło zainteresowanie twórczością Ukeles pod koniec lat 90⁶⁷.

W kontekście rozwijających się badań nad *site specificity* i krytyką instytucjonalną, kluczowymi teoretyczkami tych zagadnień stały się Helen Molesworth i Miwon Kwon, które w latach 2000. podjęły próbę systematyzacji tych pojęć w swoich książkach. Molesworth stawia tezę, że wynikające z manifestu artystki performansy, ukazujące jej domowe obowiązki oraz działania z Wadsworth Atheneum w Hartford z 1973 roku – w których odsłaniała prace opiekuńcze, myjąc podłogi, przejmując rolę ochroniarza, czy zrównując gest konserwatorski

⁶³ M. Kwon, *Documents Magazine 1992–2004: Part One*, Miwon Kwon, "Filip" 17, Fall 2012, <<https://fillip.ca/content/documents-magazine-1992-2004>>, [dostęp: 10.01.2025].

⁶⁴ H. Molesworth, *Documents Magazine 1992–2004: Part Two*, Helen Molesworth, <<https://fillip.ca/content/documents-magazine-1992-2004-part-two-helen-molesworth>> [dostęp: 10.01.2025].

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

między pracownikiem sprzątającym, artystką i konserwatorem – były prekursorskimi działaniami z zakresu krytyki instytucjonalnej⁶⁸.

Molesworth analizuje instytucjonalno-krytyczną twórczość Ukeles w ujęciu feministycznym, podkreślając, że artystka performowała hasło *prywatne jest polityczne* poprzez powiązanie przestrzeni domu ze sferą władzy. Z kolei kluczową teoretyczką pojęcia *site specificity* w sztuce współczesnej jest Miwon Kwon, która swoje poglądy na ten temat rozwijała w kontekście analizy ewolucji tego pojęcia od lat 60. XX wieku w *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (2004).

Kwon wskazuje, że początkowo tego rodzaju sztuka była ściśle związana z fizycznym miejscem, w którym powstawała – dzieło sztuki było nierozdzielnie związane z jego lokalizacją, a jego znaczenie wynikało z relacji z konkretną przestrzenią. Prace tego typu stanowiły odpowiedź na określone warunki przestrzenne i materialne, a ich przeniesienie w inne miejsce skutkowałoby utratą części ich znaczenia. Kwon zauważa jednak, że w latach 80. i 90. pojęcie *site specificity* zaczęło się rozszerzać i ewoluować.

Artystki i artyści zaczęli traktować miejsce nie tylko jako fizyczną lokalizację, ale także jako kontekst społeczny, polityczny i instytucjonalny. W ten sposób *site specificity* zaczęło obejmować również krytyczną refleksję nad instytucjami sztuki, ich rolą w społeczeństwie i wpływem na odbiór dzieła. Proces ten miał już swoje załączki w działalności artystów i artystek w latach 70., czego przykładem – według Kwon – są m.in. performansy Ukeles z Wadsworth Atheneum, jak *Washing Tracks, Maintenance Inside*, podczas którego myła podłogi muzeum. W jej opinii Ukeles ujawniła, w jakim stopniu nieskazitelna reprezentacja muzeum – z jego idealnie białymi ścianami jako symbolu jego **neutralności** – jest strukturalnie zależna od ukrytej i zdewaluowanej pracy codziennej konserwacji i utrzymania⁶⁹.

Kwon omawia zatem działania Ukeles w kontekście rozwijającej się idei *site specificity* jako części szerszej krytyki instytucjonalnej. W jej ujęciu artystka odkryła muzeum jako hierarchiczny system relacji pracy, w którym odbijają się społeczne i płciowe podziały pomiędzy tym, co prywatne i publiczne⁷⁰. Dla Kwon działania Ukeles z lat 70. są więc przykładem poszerzenia pojęcia *site specificity* o elementy społeczne i instytucjonalne, co pozwala na nową formę krytyki – nieograniczającą się do fizycznych granic miejsca, lecz angażującą się w dialog z kontekstami społecznymi, ekonomicznymi i politycznymi.

⁶⁸ Taż, *House Work and Art Work*, w: *Art after conceptual art*, ed. by A. Alberro, S. Buchmann, London–Vienna 2006, s. 67–84.

⁶⁹ M. Kwon, *One Place after Another, Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge–London 2004, s. 19.

⁷⁰ Tamże.

Perspektywa Kwon jest o tyle ciekawa, że łączy dotychczasowe wątki w badaniach nad sztuką Ukeles – postulaty z lat 70. dotyczące transformacji systemu społecznego spotykają się tutaj z negocjacją przestrzeni i infrastruktury publicznej poprzez sfeminizowaną i marginalizowaną pracę reprodukcyjną. *Maintenance art* Ukeles nie jest jednak głównym przedmiotem analizy Kwon, a jedynie wzmiankowana jako ilustracja pewnych uchwyconych przez badaczkę tendencji w sztuce.

6.5. Powrót do feministycznego dyskursu: rewizje, luki i nowe interpretacje

W latach 2000. twórczość Ukeles ponownie stała się obiektem zainteresowania z perspektywy feministycznej, czemu sprzyjała przełomowa wystawa *WACK! Art and the Feminist Revolution* z 2007 roku. Ekspozycja prezentowała globalne i historyczne ujęcie sztuki związanej z feminizmem, uwzględniając m.in. prace Ukeles z lat 70. Korespondencja mailowa z okresu przygotowywania wystawy – pomiędzy artystką a kuratorką Connie Butler, pracownikami Ronald Feldman Gallery czy innymi artystkami, jak Suzanne Lacy – pokazuje wyraźnie, że w tamtym czasie Ukeles czuła się całkowicie wykluczona z ówczesnego dyskursu feministycznego⁷¹.

W jednej z wiadomości dotyczących projektu katalogu do wystawy artystka wyraża swoje oburzenie, że nie zaplanowano przedruku jej manifestu, który niegdyś postrzegała za feministyczną ikonę, którą – jak gorzko zauważa – najwyraźniej przestał nią być⁷². Z kolei w korespondencji z Lacy stwierdza wyraźnie, że kwestie związane z pracą reprodukcyjną przestały interesować feministyczne środowiska:

Uważam, że istotne jest to, aby ta praca uzyskała wyjątkową ekspozycję, biorąc pod uwagę, że większość prac w WACK (jak również na późniejszych wystawach sztuki feministycznej) NIE zajmuje się kwestiami konieczności pracy, pracy kobiet, przetrwania, utrzymania, usług, powtarzalności i jej poważnego wpływu na życiowe marzenia i wolność, a na pewno nie wpływem na samo środowisko⁷³.

⁷¹ List Mierle Laderman Ukeles do Suzanne Lacy z 30 maja 2007 r. w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), Project type/Color: Books and Catalogues (dark blue), DATE: 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

⁷² List Mierle Laderman Ukeles do Rona, Frayda i Marco Nocella (pracowników Ronald Feldman Gallery) z dnia 21 marca 2007 r. w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), Project type/Color: Books and Catalogues (dark blue), DATE: 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

⁷³ List Mierle Laderman Ukeles do Suzanne Lacy z 30 maja 2007 r. w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

Przywołuję te fragmenty korespondencji w analizie stanu badań, żeby ukazać, jak wskazana przeze mnie społeczna i reprodukcyjna luka w feministycznej historii sztuki lat 90. XX w. była odczuwalna przez samą Ukeles⁷⁴.

Wystawa przyniosła jednak istotną zmianę w tym, jak artystka postrzegała swoją rolę w feministycznym środowisku. Po zapoznaniu się z realizacją wystawy – której pierwsza odsłona miała miejsce w Los Angeles, a następnie była prezentowana w kilku instytucjach w Stanach Zjednoczonych, w tym w PS1 w Nowym Jorku – Ukeles wyraziła swoje uznanie organizatorom, zaznaczając, że poczuła się częścią globalnego feministycznego ruchu artystycznego, którego skali wcześniej nie dostrzegała:

Byłam zszokowana odkryciem tak wielu artystek, zwłaszcza artystek z innych krajów, o których wcześniej nie wiedziałam [...] Byłam wstrząśnięta, ponieważ jest to tak ogromne – jako osiągnięcie. [...] Zobaczyłam wszystkie ścieżki, których nie obrałam w latach 70., a które stały przede mną otworem⁷⁵.

Wystawa okazała się również impulsem dla wielu badaczek, aby ponownie przyjrzeć się twórczości Ukeles przez pryzmat feministycznych haseł – takich jak macierzyństwo i praca – które zaczęły być na nowo odzyskiwane dla dyskursu.

Na fali krytycznej rewizji feminizmu lat 90. XX wieku Andrea Liss podjęła się zbadania, jak sztuka kobiet poruszała problemy związane z macierzyństwem. W publikacji *Feminist Art and The Maternal* (2009) zauważa, że w tamtej dekadzie feminizm często koncentrował się na kwestiach równości płci, seksualności i tożsamości, zaniedbując temat macierzyństwa⁷⁶. Według Liss marginalizacja ta mogła wynikać z niewystarczającej reprezentacji i analizy macierzyństwa w kontekście sztuki i teorii feministycznej, a także z obaw przed utrwaleniem stereotypów związanych z kobiecością i tradycyjnymi rolami płciowymi. Badaczka, analizując twórczość artystek takich jak Mary Kelly czy Ukeles, przywraca temat macierzyństwa jako narzędzia do kwestionowania tradycyjnych ról płciowych oraz na podważania stereotypów dotyczących kobiecości. W ich sztuce macierzyństwo przestaje być postrzegane wyłącznie jako biologiczny czy prywatny aspekt kobiecości, a zaczyna być widziane jako polityczne, ekonomiczne i społeczne doświadczenie. Liss podkreśla,

⁷⁴ W jednym z listów artystka wyraźnie irytowała się na wiązanie jej z esencjalizmem, na co wskazują słowa *Młode feministyczne akademickie zawsze mówią, że jestem „esencjalistką” i nigdy nie wiem, co to właściwie znaczy, poza tym, że wydaje mi się to poważną obrazą*. Zob. List Mierle Laderman Ukeles do Rona i Marco Nocella z dnia 6 marca 2007 roku w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

⁷⁵ List Mierle Laderman Ukeles do Connie Butler z dnia 14 czerwca 2007 r. w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE: 009_WACK!_2007_0300_2009_0100_COM_01, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

⁷⁶ A. Liss, *Feminist Art and The Maternal*, Minneapolis–London 2009, s. XV.

że to właśnie poprzez doświadczenie bycia matką Ukeles wypracowała narzędzia do przywracania publicznej widzialności pracy reprodukcyjnej w polu sztuki i transformacji społecznej. W jej ujęciu macierzyństwo jawi się jako forma oporu wobec patriarchalnych norm i oczekiwań społecznych.

Z kolei Julia Bryan-Wilson i wspomniana już Helen Molesworth badają twórczość Ukeles w kontekście polityki pracy w polu artystycznym, wykorzystując perspektywę feministyczną. Molesworth – poza wątkami związanymi z krytyką instytucjonalną – interpretuje działania artystki jako krytykę patriarchalnych i kapitalistycznych struktur, które tradycyjnie wartościują produktywną pracę (często wykonywaną przez mężczyzn) wyżej niż pracę reprodukcyjną (często wykonywaną przez kobiety). Dla badaczki kluczowe są te aspekty sztuki Ukeles, które skupiają się na tym, jak ideologicznie formatowany podmiot jest wytwarzany przez naturalizację niepłatnej pracy domowej⁷⁷. Molesworth podkreśla, że Ukeles w swoich działaniach ukazuje prace reprodukcyjne nie jako ograniczone wyłącznie do sfery prywatnej czy publicznej, ale jako kluczowe dla obu tych sfer. Tym samym to właśnie redefinicja pracy w patriarchalnym i kapitalistycznym społeczeństwie jest postrzegana przez historyczkę sztuki jako kluczowa w twórczości Ukeles.

Bryan-Wilson w *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era* analizuje procesy upolitycznienia pracy artystycznej na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych⁷⁸. Wychodząc od działalności Art Workers' Coalition – grupy powstałej w 1969 roku w Nowym Jorku – bada, jak artyści i artystki przyjmowali tożsamość **pracowników sztuki** w odniesieniu do nowolewicowych ruchów tego okresu. Badaczka zaznacza, że w swojej pracy Ukeles nie tylko utożsamia się z pojęciem pracownika sztuki, ale także przesuwając jego granice, włączając w nie codzienne, często niewidoczne i lekceważone prace opiekuńcze i domowe. W ten sposób podkreśla, że praca artystyczna nie jest odseparowana od innych form pracy, zwłaszcza tych, które są niezbędne dla utrzymania życia codziennego.

Od problemu pracy wychodzi również Kari Conte w *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets* z 2015 roku, jednak bada nie domową pracę reprodukcyjną, lecz siedem akcji w postaci baletu pracy (*work ballet*), w które Ukeles angażowała pracowników fizycznych i operatorów maszyn miejskich służb publicznych⁷⁹. Conte wpisuje choreografie Ukeles w konstruktywistyczną ideę zespolenia sztuki z przemysłem a artystę z robotnikiem. Badaczka

⁷⁷ H. Molesworth, *House Work and Art Work*, s. 69.

⁷⁸ Zob. J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley–Los Angeles–London 2009.

⁷⁹ K. Conte, *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, Berlin 2015, s. 9–17.

nie uwzględnia jednak związku między domową pracą reprodukcyjną a pracą publiczną, podkreślając jedynie, że Ukeles wprowadza kreatywny, nieprodukcyjny aspekt do pracy fizycznej, zacierając granice między pracą intelektualną a manualną.

Brak odniesienia do marksistowskiej tradycji feministycznej, która pozwoliłaby powiązać reprodukcję z produkcją w szerszym historycznym i ekonomicznym kontekście, a także powszechne ograniczanie się badaczek wyłącznie do wybranych działań Ukeles z lat 70. – lub wyłącznie do jej choreografii – sprawia, że zarówno Molesworth, Bryan-Wilson, jak i Conte tracą z oczu szerszą skalę projektu *maintenance art*.

6.6. Praktyka społeczna i aktywizm miejski: Ukeles w kontekście współczesnych strategii oporu

Równocześnie w latach 2000. rozwijała się refleksja nad praktyką społeczną, w ramach której zaczęto uwzględniać działalność Ukeles. Wielu badaczy używa tego pojęcia, wspominając o artystce, ponieważ pozwala ono uchwycić strategiczność i skalę *maintenance art*⁸⁰. Do praktyki społecznej odnoszą się publikacje wydawane przez Creative Time – działającą w Nowym Jorku od lat 70. organizację współpracującą z artystami, kuratorami i teoretykami zajmującymi się sztuką społeczną⁸¹. W *Revolutions in Public Practice, Democracy in America* oraz projekcie i publikacji z 2012 roku zatytułowanej *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Ukeles została wpisana w szeroko rozumianą praktykę społeczną⁸². Kuratorem wystaw i redaktorem publikacji był Nato Thompson. Opisujący siebie jako budowniczego kulturalnej infrastruktury, Thompson, niespecjalnie zainteresowany jest teoretycznymi dywagacjami. Pozostając w kręgu krytyki kapitalizmu z perspektywy spektaklu Guya Deborda i teorii hegemonii Gramsciego skupia się przede wszystkim na budowaniu kontrhegemonicznych struktur, takich jak założona przez niego The Alternative Art School⁸³. Jego podejście wynika z konstatacji Marka Fishera, autora pojęcia realizmu kapitalistycznego,

⁸⁰ Praktyka Ukeles jako artystyczna działalność społeczna wzmiankowana była w szerszych opracowaniach omawiających współczesną sztukę społecznie zaangażowaną. Zob. Lippard, *Social Change Art: Get the Message?*; T. Van Laar, L. Diepeveen, *Active Sights: Art as Social Interaction*, Mountain View 1998; C. Richardson, J. Lowry, *Face On: Photography as Social Exchange*, London 2001; *Activating Democracy: The "I Wish to Say" Project*, ed. by S. Oring, Chicago 2016; G. Lindquist, *Social Ecologies*, New York 2016; A. Green, *Why Practice?*, w: *Curating After The Global: Roadmaps for the Present*, ed. by P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson, Cambridge 2019.

⁸¹ Z działalnością organizacji można zapoznać się na jej oficjalnej stronie: <<https://creativetime.org>> [dostęp: 22.06.2023].

⁸² N. Thompson, *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Cambridge 2011.

⁸³ Z koncepcją Thompsona można zapoznać się na stronie szkoły: <<https://thealternativeartschool.net>> [dostęp: 22.06.2023].

że nie istnieje żadne zewnątrz kapitalizmu, z którego można by go krytykować⁸⁴. Skoro nie można funkcjonować poza systemem, Thompson postuluje wykorzystanie jego narzędzi do wewnętrznego demontażu neoliberalnych instytucji, co – jego zdaniem – realizuje Ukeles, współpracując z DSNY. Problemem jest jednak brak analizy rzeczywistej skuteczności tych strategii i ich podatności na przechwycenie przez neoliberalną hegemonię. Ukeles jest w jego publikacjach przywołana raczej jako egzemplifikacja praktyki społecznej, niż obiekt pogłębionej refleksji.

Z kolei Gregory Sholette interpretuje praktykę społeczną przede wszystkim w wąskim kontekście miejskiego aktywizmu. Jako współtwórca nowojorskich kolektywów walczących z gentryfikacją – Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) (1980–1988) i REPOhistory (1989–2000) – skupia się on na odzyskiwaniu zapomnianych historii i narracji miasta⁸⁵. Choć Ukeles wspierała PAD/D uczęszczając nieregularnie na spotkania, nigdy nie była jego oficjalną członkinią.

W *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* Sholette wprowadza kategorię **ciemnej materii**, zapożyczoną z astrofizyki, jako metaforę dla niewidocznej większości artystów pozostających poza oficjalnym rynkiem sztuki⁸⁶. Według badacza, 90% świata artystycznego stanowią amatorzy, artyści przegrani w konkursach i twórcy działający poza instytucjami, którzy – choć marginalizowani – podtrzymują ruch sił kulturotwórczych.

Aktywista przywołuje w tym kontekście działalność PAD/D, w tym Ukeles, po to, aby pokazać jak różni artyści pracowali z grupami wykluczonymi i niewidzialnymi w polu artystycznym, jednak nie używa ciemnej materii jako kategorii analitycznej do interpretacji ich działań. Nie zauważa również podmiotów reprodukcyjnych i pracy reprodukcyjnej jako współtworzących ciemną materię. Jest to raczej próba opisanie i spozycjonowania tych działań społecznych, które stały w poprzek oficjalnych, nowojorskich instytucji sztuki i które starały się uwidocznic różne miejskie nieobecności.

Sholette skupia się przede wszystkim na aktywizmie i analizie produkcji artystycznej z jej neoliberalnym uwarunkowaniem – zdolnym rozmontowywać każdą formę oporu – proponując historię sztuki, która opierałaby się podporządkowaniu logice wystawowej i archiwalnej wielkich muzeów. Odzyskiwanie i dokumentowanie tych działań dla historii sztuki

⁸⁴ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny*.

⁸⁵ Archiwum PAD/D łącznie z publikowanym przez kolektyw magazynem „UPFRONT” można znaleźć na stronie <http://www.darkmatterarchives.net/?page_id=72> [dostęp: 21.07.2021]. Z kolei informacje na temat kolektywu REPOhistory, ich projektów artystycznych i publikacji można znaleźć na stronie <<http://www.gregorysholette.com/repohistory/>> [dostęp: 21.07.2021].

⁸⁶ G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise*, New York 2011.

jest dla niego podstawową działalnością, stąd współpraca Ukeles z DSNY jest tylko wzmiankowana w jego publikacjach jako jeden z wielu przykładów strategii oporu wobec oficjalnych instytucji artystycznych.

Równolegle do debaty prowadzonej przez historyków i krytyków sztuki toczyła się refleksja nad społecznym wymiarem współczesnego performansu w ramach teorii teatru. W *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* z 2011 roku Shannon Jackson analizowała projekty znoszące granice pomiędzy gatunkami sztuki, funkcjonujące w poszerzonym polu artystycznym i problematyzujące zależności między sztuką a różnymi porządkami społecznymi⁸⁷. Jako przykład wielopoziomowej praktyki społecznej Jackson przywołuje działalność Ukeles, która – manewrując między rolami artystki, inżynierki, animatorki kultury, edukatorki i kuratorki – prowokowała refleksję nad wartością pracy utrzymującej instytucje publiczne. Badaczka poddaje także analizie uwarunkowania, w jakich performans może zaistnieć jako artystyczny akt oraz to, jak w jednym kontekście rzecz może być uznana za dzieło sztuki, a w innym – za śmieć.

Działania Ukeles Jackson określa jako *sanitation aesthetics* i – podobnie jak wielu badaczy – rozróżnia wczesne *maintenance art* (lata 70.) od jej późniejszych interwencji w DSNY. Traktuje przy tym projekty związane z problemem odpadów i śmieci jako oddzielone od pierwotnej logiki *maintenance art*, zamiast postrzegać je jako kontynuację tej samej strategii. I choć interpretacja Jackson stanowi ciekawe poszerzenie estetyki relacyjnej o wątki feministyczne, to pozostaje silnie osadzona w ówczesnej teorii performansu, przez co nie uwzględnia w wystarczającym stopniu konkretnych, historycznych i rozbudowanych uwarunkowań infrastrukturalnych, których znaczenie dla analizy praktyki społecznej sama postulowała⁸⁸. DSNY jest tylko symboliczną instytucją społeczną wnoszącą do artystycznych rozważań ciekawy wątek odpadów i śmieci, jednak historyczne, instytucjonalne zmiany wynikające z zarządzania miastem, które wpływały na *maintenance art*, nie są przedmiotem zainteresowania badaczki.

Jackson jako pierwsza za to wskazuje, że praktyka Ukeles to nie tylko zaangażowanie w materialność, relacje międzyludzkie, ale również w biurokrację. Nie rozwija jednak tego wątku i nie wskazuje, co z tego zaangażowania mogłoby wynikać i czym biurokracja jest jako komponent praktyki artystycznej. Jej ciekawa analiza obiektu artystycznego jako rekwizytu poszerza koncepcje *ready-made* w kontekście społecznego wytwarzania wartości rzeczy postrzeganych jako cennych i tych, które widziane są jako odpady. Jednak pozostawianie

⁸⁷ S. Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York 2011.

⁸⁸ Tamże, s. 78.

Jackson w obrębie psychoanalizy i teorii feministycznej sprawia, że to, co społeczne zostaje sprowadzone raczej do symbolicznych relacji niż poddane analizie w całej, politycznie i ekonomicznie uwikłanej rozciągłości. Badaczka oferuje pogłębioną interpretację obiektu-śmiecia-rekwizytu jako dzieła sztuki, jednak poddane artystycznej praktyce relacje społeczne i publiczna infrastruktura wyznaczają w analizie Jackson co najwyżej nieruchome pole działania dla Ukeles. Kończy się to na ogólnych wnioskach dotyczących pozytywnej, zrównoważonej współpracy między tak różnymi obszarami ludzkiej działalności, jak sztuka i system gospodarowania odpadami komunalnymi. Tak jakby Jackson naiwnie zakładała pewną neutralność samych relacji zawiązywanych w porządku ekonomiczno-społecznym, determinowanych przez neoliberalne choreografowanie infrastruktury miejską.

Badania z zakresu sztuki zaangażowanej są niezmiernie ważne, ponieważ zaoferowały narzędzia do analizy społecznego aspektu działań Ukeles i jednocześnie pojawiły się już w pewnym dystansie czasowym, umożliwiając retrospektywnie przyjrzenie się praktyce *maintenance art*⁸⁹. Kiedy badacze wypracowali narracje oraz kategorie pomagające sproblematyzować trwanie, zaangażowanie, relacyjność i współpracę ze społecznościami, pozwoliło to na krytyczne ujęcie społecznego oddziaływania projektów artystki. Jednak przez wzmiankowanie jej działań w szerszych opracowaniach wydobywano wyłącznie aspekt uznania i widoczności jej projektów – praca, której nie uznawano za wartościową społecznie miała zostać dowartościowana. Narzędzia teorii sztuki społecznej pozwalają jednak analizować nie tylko kwestie związane z czasem, trwaniem i poziomem współuczestnictwa, ale również z uwikłaniem działań Ukeles w dominujące i podlegające transformacji relacje władzy.

Badacze, tacy jak Molesworth czy Andreas Petrossiants, wskazują na fakt, że Ukeles praktykowała *maintenance art* w czasie agresywnej transformacji Nowego Jorku – od wprowadzenia polityki oszczędności w 1975 roku do rozpadu progresywnej neoliberalnej

⁸⁹ Termin zwrotu społecznego zaproponowała w 2006 r. Claire Bishop, kiedy na łamach „Artforum” upatrywała we wczesnych latach 90. i upadku komunizmu momentu zmiany paradygmatu. To wówczas według niej nastąpiła eksplozja kolektywnych działań społecznych, coraz częściej goszczących na różnego rodzaju biennale, w galeriach i muzeach (wiele badaczek obecnie krytykuje to założenie jakoby dopiero w latach 90. nastąpiła eksplozja społecznego zaangażowania, wskazując na lata 70. i społeczne praktyki wielu artystów i artystek). Tego rodzaju działania przeformułowały koncepcje dzieła, performansu, pracy kuratorskiej, organizacji wystaw, współpracy z instytucjami publicznymi, autorstwa i kolektywu, zmieniając również sposób samej produkcji artystycznej. Zjawisko to wcześniej, w 1998 r., francuski kurator Nicolas Bourriaud ujmował w kategoriach estetyki relacyjnej, widząc cechę charakterystyczną tych sytuacji artystycznych w tym, że tworzą nowe, niespodziewane połączenia między ludźmi urzeczywistniającymi wizję lepszego niż neoliberalny, porządku społecznego. Z kolei Grant Kester w 2004 r. zaproponował pojęcie sztuki dialogicznej, aby opisać te projekty, których zasadą działania była konwersacyjna wymiana i interakcja pomiędzy uczestnikami. Zob. C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum International”, 44 (6), Luty 2006, s. 178–183; N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002; G. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley–Los Angeles–London 2004.

hegemonii i obecnego wielopiętrowego kryzysu politycznego o skali globalnej⁹⁰. Uważam, że związanie *maintenance art* z neoliberalną transformacją jest konieczne do głębszego zrozumienia jej praktyki artystycznej i jej splątania z porządkiem władzy, co pozwala wymknąć się etycznym i powierzchownym ocenom jej praktyki społecznej jako wyłącznie uwidaczniającej i pokazującej problemy bądź dowartościowującej pracę opieki. Rzadko badacze problematyzują uwikłanie jej sztuki w neoliberalne mechanizmy produkcji i stosunków pracy – wyjątkiem jest Mostafa Heddaya, który sugeruje, że rezydencja Ukeles w DSNY przysłużyła się jako strategiczne narzędzie do wygaszania roli związków zawodowych po neoliberalnej transformacji Nowego Jorku⁹¹.

Amelia Jones, badaczka performatywności, ciała i podmiotu w sztuce współczesnej, odnosi się również do praktyki Ukeles, analizując ją w kontekście działania ciała w przestrzeni publicznej. Na jej przykładzie pokazuje, jak performujące ciało może ujawniać i przywracać wartość pracy marginalizowanej społecznie. Zwraca przy tym uwagę, że przestrzeń publiczna nie jest neutralna, lecz kształtowana przez normy dotyczące płci i pracy⁹². Jones wymienia Ukeles jako jedną z artystek ukazujących produkcję kultury jako ucieleśnioną, wzajemną oraz przekraczającą i aktywującą przestrzeń publiczną w sposób wyraźnie aktywistyczny i krytyczny.

6.7. Ekologiczne zaangażowanie w sztuce: od *land artu* do ekofeminizmu i kapitałocenu

Zaangażowanie Ukeles w rewitalizację i przywracanie terenów zielonych miastom sprawia, że jej sztuka jest również czytana w kontekście ekologii. Przy czym ekologiczny wymiar jej twórczości pozostaje stosunkowo słabo rozpoznany w literaturze przedmiotu, choć jej praktyka artystyczna bywa regularnie przywoływana w kontekście sztuki środowiskowej, ekologii miejskiej czy ekofeminizmu. Wprawdzie Ukeles często umieszczana jest w zestawieniach artystek ekologicznych, analizy te mają zazwyczaj charakter powierzchowny i

⁹⁰ Zob. H. Molesworth, *House Work and Art Work*, A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*, "View. Theories and Practices of Visual Culture", nr 21, 2019 <<https://www.pismowidok.org/en/archive/2018/21-invisible-labor/mierle-laderman-ukeles-maintenance-and-as-art-work>> [dostęp: 09.01.2022].

⁹¹ M. Heddaya, *Labor Relations*, *Art in America*, "Art in America", December 2016, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/labor-relations-63232/>> [dostęp: 03.03.2022].

⁹² A. Jones, *Unpredictable Temporalities: the Body and Performance in (Art) History*, w: *Performing Archives/Archives of Performance*, ed. by R. Gade, G. Borggreen, Copenhagen 2013, s. 58–9.

ograniczają się do wskazania jej długofalowej współpracy z miejskimi instytucjami zajmującymi się gospodarką odpadami, zwłaszcza z DSNY.

Pierwsze ślady łączenia Ukeles z ekologiczną perspektywą pojawiły się w latach 80. XX wieku, między innymi w 13. numerze feministycznego pisma *Heresies* zatytułowanego *Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology* z 1981 roku, który badał związki między feminizmem a ekologią, analizując wzajemne powiązania między organizmami a ich środowiskiem⁹³. Artystka zamieściła ogłoszenie konkursowe *Re-Raw Recovery*. Inicjatywa ta dotyczyła projektów rekultywacji nowojorskich wysypisk śmieci jako potencjalnych przestrzeni publicznych, łączących w sobie działania artystyczne, inżynierskie i ekologiczne. Choć numer *Heresies* sytuował się w duchu ekofeminizmu i systemowej krytyki kapitalizmu, sam wkład Ukeles ograniczył się do propozycji konkursowej i nie był analizowany w kontekście ekologii czy troski.

Redaktorki podkreślały konieczność eksplorowania obszaru, w którym kwestie osobiste i polityczne stapiają się ze sobą, ukazując feministyczne ujęcie ekologii jako kluczowe dla rozumienia zarówno kryzysu środowiskowego, jak i opresji patriarchalnego kapitalizmu. Numer poruszał problemy – równorzędności ekosystemów wiejskich i miejskich; związku między militarystką a ekologią, powiązania między kapitalistyczną eksploatacją zasobów naturalnych a imperializmem i wyzyskiem krajów Trzeciego Świata; polityki Reagana, której nacisk na militaryzację odbywał się kosztem środowiska i opieki społecznej; prawa reprodukcyjnego w kontekście ekologii. Artykuły podkreślały, że prawo kobiet do decydowania o macierzyństwie ma kluczowe znaczenie dla problemów ekologicznych, populacyjnych i psychologicznych. Autorki wskazywały na zagrożenia wynikające z konserwatywnych ataków na prawa reprodukcyjne, takich jak ustawy Human Life Statute i Family Protection Act. We wstępie ponadto redaktorki podkreślały przy tym rolę sztuki w poszerzaniu świadomości ekologicznej i ukazaniu zależności człowieka od środowiska a numerze prezentowano działalność artystek zajmujących się tematyką ekologiczną oraz zachęca do włączania natury w sztukę feministyczną, w tym Ukeles⁹⁴.

Prace Ukeles były później prezentowane na kilku istotnych wystawach poświęconych ekologii i zmianom klimatycznym, takich jak *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (1992), *Weather Report: Art and Climate Change* (2007), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (2009) czy *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (2012). W każdej z nich jej działania były ujmowane raczej jako przykład

⁹³ "Heresies", *Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology*, vol. 4, no. 1, 1981.

⁹⁴ Tamże.

artystycznej współpracy z miejskimi strukturami niż jako propozycje systemowej krytyki ekologicznej. Wystawy te – choć ważne dla instytucjonalizacji refleksji nad sztuką ekologiczną – często esencjalizowały pojęcie natury i ograniczały się do przedstawienia artystów jako agentów zmiany, bez pogłębionej analizy systemowych uwarunkowań ich działań

Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions w Queens Museum of Art, przygotowana przez Barbarę C. Matilsky, po raz pierwszy zebrała artystów, którzy angażowali się nie tylko w przedstawianie natury, ale i aktywistyczne interwencje środowiskowe⁹⁵. Wystawa podkreślała, że sztuka może mieć wymiar naprawczy i uczestniczyć w realnych działaniach na rzecz ochrony przyrody. Ukeles pojawiła się w kontekście artystek i artystów, którzy podejmowali konkretne działania naprawcze, łącząc sztukę z nauką i polityką miejską. Jednak, jak zauważa T.J. Demos w swoim tekście *The Politics of Sustainability: Art and Ecology*, skłonność do fetyszyzowania idei „ratowania środowiska” w tej i podobnych ekspozycjach prowadziła do esencjalizacji natury, zamiast podjęcia krytycznej refleksji nad jej strukturalnym uwikłaniem w systemy kapitalistyczne⁹⁶.

W 2007 roku *Weather Report: Art and Climate Change*, wystawa przygotowana przez Lucy R. Lippard w Boulder Museum of Contemporary Art, była jedną z pierwszych dużych ekspozycji poświęconych zmianom klimatu jako tematowi artystycznemu⁹⁷. Prezentowane prace, w tym Ukeles, ukazywały wpływ działalności człowieka na środowisko, często wykorzystując badania naukowe, kartografię i długoterminowe projekty terenowe. Lippard w katalogu wystawy zauważyła, że sztuka ekologiczna nie powinna ograniczać się jedynie do alarmistycznych czy dokumentacyjnych narracji, lecz angażować odbiorców w procesy transformacyjne.

W tym kontekście praktyka Ukeles, oparta na długofalowej współpracy z instytucjami miejskimi i pracownikami sektora komunalnego, wpisywała się w dążenie do przededefiniowania relacji między sztuką a środowiskiem. *Weather Report* zaznaczało zmianę w myśleniu o ekologii w sztuce – od przedstawiania natury jako czegoś „zewnętrznego” wobec człowieka ku refleksji nad współzależnościami między ekosystemami, infrastrukturą i codziennym funkcjonowaniem społeczeństw.

Ten kierunek pogłębiła wystawa *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, zorganizowana kilkanaście lat później w Barbican Art Gallery w Londynie,

⁹⁵ Zob. B. C. Matilsky, *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York 1992.

⁹⁶ T.J. Demos, *The Politics of Sustainability: Art and Ecology*, w: *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, ed. by F. Manacorda, London 2009, s. 17–30.

⁹⁷ Zob. *Weather Report: Art and Climate Change*, ed. by L. Lippard, S. Smith, A. Revkin, Boulder 2007.

w której Ukeles ponownie pojawiła się jako jedna z artystek redefiniujących związki między ekologią, urbanistyką i pracą reprodukcyjną⁹⁸. Wystawa, której kuratorką była Francesca Manacorda, podkreślała, że ekologia to nie tylko dzikie krajobrazy, ale także przestrzenie miejskie i technologiczne. Przedstawieni artyści, tacy jak Newton i Helen Mayer Harrisonowie, Agnes Denes czy Ukeles, eksplorowali związki między naturą a infrastrukturą, wskazując na konieczność redefinicji relacji między człowiekiem a środowiskiem w warunkach urbanizacji.

Z kolei wystawa *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, zorganizowana w 2012 roku przez Philippa Kaisera i Miwon Kwon w MOCA w Los Angeles, podejmowała próbę redefinicji *land artu*, zwracając uwagę na jego instytucjonalne i globalne konteksty⁹⁹. Ukeles pojawiła się tu jako artystka, która poszerza rozumienie terminu, wpisując w niego problematykę miejskich ekosystemów, infrastruktury oraz reprodukcji społecznej. W tekście do katalogu zatytułowanego *Ends of the Earth and Back*, Kaiser i Kwon wykazali, że jej praktyka, w szczególności długoterminowa współpraca z DSNY, przeczy romantycznej wizji artysty-landscape'owego, działającego w oddaleniu od struktur społecznych i instytucjonalnych¹⁰⁰. Zamiast monumentalnych interwencji w krajobraz, Ukeles pokazano jako artystkę, która pracuje w systemach podtrzymywania życia miasta. Taka perspektywa wpisywała ją w szerszą tendencję redefiniowania *land artu* jako praktyki zaangażowanej w krytykę infrastrukturalną.

Jeśli chodzi o publikacje poświęcone twórczości Ukeles, refleksja nad ekologicznym wymiarem jej działań jest rozproszona – pojawia się w kontekście różnych nurtów, ale rzadko zostaje rozwinięta w pogłębioną analizę teoretyczną. Opracowania często skupiają się na wybranych aspektach jej praktyki, jak w przypadku Marka B. Feldmana, który omawia Ukeles w kontekście miejskiej ekologii i obiegu odpadów, nie analizując przy tym jej długofalowych projektów transformacyjnych, takich jak Fresh Kills¹⁰¹. Z kolei w publikacjach, jak *Called to Action: Environmental Restoration by Artists* jej projekty są przywołane wyłącznie opisowo¹⁰².

Ukeles jako artystka ekologiczna pojawia się także w refleksji teoretyczek takich jak Ruth Wallen czy Lucy Lippard, jednak i tutaj brakuje pogłębionej analizy jej projektów w kontekście ekologii jako pola konfliktu politycznego i ekonomicznego. Ruth Wallen w tekście *Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in A Time of Crisis* formułuje kluczowe postulaty dotyczące współczesnej sztuki ekologicznej, podkreślając jej potencjał jako narzędzia

⁹⁸ Zob. Manacorda, *Radical Nature*.

⁹⁹ Zob. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, ed. by P. Kaiser, M. Kwon, Los Angeles 2012.

¹⁰⁰ Tamże, s. 21.

¹⁰¹ M. B. Feldman, *Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology, and the Social Circulation of Garbage*, "Iowa Journal of Cultural Studies", 10/11 (Spring & Fall 2009), s. 42–54.

¹⁰² *Called to Action: Environmental Restoration by Artists*, ed. by Lillian Ball, New York 2007.

transformacji społecznej i politycznej¹⁰³. Autorka wprowadza systemowe myślenie o sztuce, w którym nie jest ona jedynie reprezentacją problemów ekologicznych, ale aktywnym uczestnikiem procesów środowiskowych i kulturowych. Wskazuje na Ukeles jako artystkę redefiniującą relacje między naturą a troską. W ujęciu badaczki sztuka ekologiczna powinna operować w perspektywie długofalowej, uwzględniając zarówno kwestie urbanistyczne, jak i ekologiczne. Przykłady takich praktyk odnajduje w twórczości Helen i Newtona Harrisonów, Betsy Damon, Mela China czy Jackie Brookner – artystów, których działania wpisują się w myślenie systemowe i operują na styku nauki, technologii i polityki środowiskowej. Wskazuje również na feministyczne ujęcie sztuki ekologicznej, czerpiące z prac Lucy Lippard i Suzi Gablik, które rozwijały koncepcję łączącej estetyki (*connective aesthetics*) jako alternatywy dla indywidualistycznych, modernistycznych modeli twórczości¹⁰⁴. Jednym z kluczowych założeń tekstu Wallen istotnych w kontekście *maintenance art* jest krytyka tradycyjnych modeli sztuki środowiskowej, które ograniczają się do estetycznej reprezentacji natury lub wykorzystania naturalnych materiałów bez pogłębionej analizy systemów ekologicznych. Tym samym tekst ten stanowi ważny punkt odniesienia dla współczesnych badań nad sztuką ekologiczną, w których nacisk kładziony jest nie tylko na reprezentację kryzysu ekologicznego, lecz także na materialne i społeczne procesy jego przezwyciężania.

W kontekście związku *maintenance art* z naturą Ukeles często bezrefleksyjnie przypisywane są kategorie ekologicznego zaangażowania i zrównoważonego rozwoju¹⁰⁵. Janet Kraynak poddaje krytyce dominujące pojęcie zrównoważonego rozwoju jako pustego ideologicznie frazesu, który bywa stosowany w sztuce bez refleksji nad jego strukturalnym uwikłaniem¹⁰⁶. Badaczka podkreśla, że w ramach instytucjonalnego ekokapitalizmu zrównoważony rozwój bywa traktowany jako forma zielonego PR-u, który podtrzymuje status quo. Krytykuje artystów, którzy adaptują tę terminologię bez dostatecznej refleksji nad jej konsekwencjami, oraz wskazuje, że sztuka ekologiczna może stać się w ten sposób narzędziem normalizacji eksploatacyjnych relacji między ludźmi a środowiskiem. W jej ujęciu Ukeles jawi się jako artystka, która nie proponuje prostych rozwiązań ekologicznych ani nie reprezentuje

¹⁰³ R. Wallen, *Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in A Time of Crisis*, "Leonardo", vol. 45 no. 3, 2012, s. 234–242.

¹⁰⁴ Tamże, s. 235.

¹⁰⁵ Informacje wiążące Ukeles ze zrównoważonym rozwojem (*sustainability*) można m.in. znaleźć na stronie Ronald Feldman Gellry <<https://feldmangallery.com/artist-home/mierle-laderman-ukeles>> [dostęp: 12.12.2024] czy w tekście P. Diamandis, *Art of the Unseen: Mierle Laderman Ukeles' 40-Year Crusade for Sanitation Workers and Domestic Labour*, artshelp, <<https://www.artshelp.com/mierle-laderman-ukeles-sanitation-workers-domestic-labor/>> [dostęp: 12.12.2024].

¹⁰⁶ J. Kraynak, *The Land and the Economics of Sustainability*, "Art Journal", Winter 2010, Vol. 69, No. 4, s. 16–25.

natury, lecz rozwija długofalowe, relacyjne projekty współpracy z instytucjami miejskimi, które ujawniają złożone powiązania między troską, pracą, odpadem a infrastrukturą.

Pomimo tej potencjalnie bogatej perspektywy, badania nad ekologicznym wymiarem twórczości Ukeles pozostają szczątkowe. Większość analiz skupia się na aspekcie widzialności pracy opiekuńczej, pomijając złożoność infrastrukturalnych, politycznych i ekonomicznych zależności, które konstytuują jej działania. Dotychczasowe publikacje ograniczają się często do wzmiankowania artystki w kontekście wystaw lub projektów publicznych, bez analizy ich rzeczywistego potencjału krytycznego wobec dominujących reżimów ekologicznych i produkcyjnych.

6.8. Ukeles i judaizm: feminizm, rytuał i wspólnota

Zupełnie oddzielnym wątkiem są opracowania związane z judaizmem. W publikacjach, takich jak *Jewish Themes. Contemporary American Artists II* wskazuje się na pochodzenie artystki i wątki związane z religią żydowską w jej sztuce, jednak nie są one poddane krytycznej refleksji¹⁰⁷. Najciekawszą pozycją jest *Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of Ethnicity* autorstwa Lisy E. Bloom, która interpretuje *maintenance art* właśnie przez pryzmat judaizmu¹⁰⁸. W opracowaniu autorka wskazuje, że w latach 70. XX wieku, na fali ruchów obywatelskich i politycznej kontestacji, artystki zaczęły odżegnywać się nie tylko od swoich ról w domu, ale również od tradycji i religijności, postrzeganych wówczas jako część patriarchalnej opresji – mało kto w Nowej Lewicy oficjalnie identyfikował swoją przynależność religijną.

Badaczka kontrastuje dwie żydowskie artystki poruszające kwestie feministyczne – Judy Chicago, osadzoną w Kalifornii, i Ukeles, działającą w Nowym Jorku. Bloom analizuje, jak obie artystki odwoływały się do swojego pochodzenia etnicznego i jak wpływało to na sposób, w jaki podejmowały kwestie wykluczenia ze względu na rasę, płeć i klasę. Badaczka krytykuje Chicago za odsunięcie swojego żydowskiego pochodzenia na dalszy plan – zmieniając nazwisko z Gerowitz na Chicago, artystka próbowała uniwersalizować swoją przynależność do amerykańskiej białej klasy robotniczej. Projekty takie jak *Dinner Party* i *Womenhouse* Bloom interpretuje jako próbę uniwersalizacji doświadczenia kobiecego, ograniczoną do doświadczenia białych kobiet z klasy średniej – gospodyń domowych, których obrazowym odniesieniem dekonstrukcji było reklamowe imaginarium domowe. Jednocześnie

¹⁰⁷ Katalog wystawy *Jewish Themes. Contemporary American Artists II*, New York 1986.

¹⁰⁸ L. E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of ethnicity*, New York–London 2006.

takie podejście wykluczało pracę kolorowych sprzątaczek. Dodatkowy nacisk badaczka kładzie na uporczywe trzymanie się przez Chicago mitu autorstwa, przez co sama wykluczała rolę innych kobiet w współtworzeniu tych dwóch projektów¹⁰⁹.

Z kolei, według Bloom, Ukeles wyróżnia się uwypuklaniem swojej żydowskości (*Jewishness*) – definiowanej w tradycyjny sposób jako religia – przy jednoczesnym angażowaniu się w radykalną estetykę, jaką stosuje Chicago. Podkreśla, że w przeciwieństwie do innych artystek pochodzenia żydowskiego – Marthy Rosler, Judy Chicago i Nancy Spero – które często nie tylko zrywały z religią, ale także z rodziną i wspólnotą, Ukeles postępuje odwrotnie. Walczy o pozostanie w swojej żydowskiej wspólnocie, próbując zmienić ją od wewnątrz – w swoich pracach czasem wprost odwoływała się do praw i rytuałów żydowskich, które krytykowała i kwestionowała z perspektywy feministycznej¹¹⁰.

Bloom wskazuje, że w przeciwieństwie do wielu artystek lat 70. Ukeles w swojej analizie niewidzialnej i niedocenionej pracy reprodukcyjnej nie ogranicza się do gospodyń z średniej klasy, lecz poszerza ją o pracę pokojówek, dozorców i osób sprząających miasto. Badaczka rozszerza zatem badania nad twórczością artystki o kwestie etniczne i religijne. Zwraca również uwagę – choć nie jest to wprost wyartykułowane – na niewygodną pozycję krytyczną artystki. Chcąc polemicznie odnieść się do ograniczających kobiety praw, nie ucieka na zewnątrz wspólnoty, aby dokonać krytyki z neutralnego punktu wolnego podmiotu, lecz pozostaje wewnątrz – co często było dla niej zwyczajnie trudne. Według Bloom społeczność żydowska odwiedzająca jej wystawy, na których podejmowała kontrowersyjne dla ortodoksów kwestie, nie reagowała na jej twórczość przychylnie. Jednocześnie akceptujące ją środowisko artystyczne nie zastanawiało się nad jej chęcią prowadzenia dialogu ze wspólnotą, lecz postrzegało jej prace jako atak na patriarchalną dominację. Ukeles już zatem na poziomie osobistego doświadczenia zwracała się do pełnego konfliktów procesu budowania wspólnoty.

Wystawą, która poruszała znane feministyczne tematy, takie jak władza i ucisk, obraz ciała i menstruacja, a jednocześnie przeplatała je z zagadnieniami unikalnymi dla żydowskiego doświadczenia – *nidda* i rytualne zanurzenie, zakrywanie włosów, *aguna*, studia kobiet oraz żydowskie kwestie prawne dotyczące bezpłodności – była *Matronita. Jewish Feminist Art*, zorganizowana w 2012 roku w Mishkan Museum of Art w Ein Harod. Kuratorzy, Dvora Liss i David Sperber, odwołali się do debaty na temat marginalizacji kobiet w judaizmie, wskazując, że prowadzi ona Żydówki do tworzenia sztuki z tego punktu widzenia. W ramach wystawy prezentowano m.in. prace Ukeles, jak *Mikva dreams* z 1977 roku.

¹⁰⁹ Tamże, s. 43.

¹¹⁰ Tamże, s. 51.

Wątki judaistyczne w twórczości Ukeles interesują mnie w kontekście *maintenance art*, szczególnie pod kątem rytualnej nieczystości związanej z kobiecością oraz figury *matronity*, użytej w tytule wystawy (termin pojawiający się w Talmudzie w odniesieniu do kobiety angażującej się w dyskusję z rabinem)¹¹¹. Ukeles precyzyjnie określa tym sposobem miejsce zmiany, która może wydarzyć się wyłącznie od wewnątrz, w ramach zastanych struktur. Jej przywiązanie do religii postrzegam jako element materialnych relacji oraz wspólnoty tworzącej swoistą infrastrukturę.

6.9. Rekonstrukcja *maintenance art*: wystawa retrospektywna a zmiana perspektywy badawczej

Należy podkreślić, że we wszystkich przywołanych dotychczas opracowaniach Ukeles jest zazwyczaj wzmiankowana – jedynie Liss, Jackson i Bloom poświęciły jej twórczości odrębne rozdziały w większych publikacjach, a Phillips serię artykułów. Ponadto ograniczona dostępność materiałów oraz uczestnictwo Ukeles w różnych zbiorowych wystawach sprawiły, że w artykułach, rozdziałach książek, katalogach oraz tekstach do wystaw sprzed 2016 roku często pojawia się faktograficzny i pojęciowy chaos. Choć sama koncepcja *maintenance art* była dostrzegana, to traktowano ją raczej jako pojedynczą artystyczną akcję, której omówienie ograniczało się do przywołania fragmentów manifestu jako postulatu dowartościowania pracy opiekuńczej. Również tematycznie działalność artystyczna Ukeles do 2016 roku była ujmowana w sposób fragmentaryczny – jeśli omawiano jej performansy, to głównie te z lat 70., przy czym sprowadzano je do istniejących już kategorii kojarzonych z pracą troski i koniecznością podtrzymywania życia: pracy opiekuńczej matek, dbania o wspólną przestrzeń publiczną oraz troski o naturę.

Żadna badaczka ani badacz nie podjęli się analizy tego, w jaki sposób wszystkie te wątki splatają się w *maintenance art* i jakie rozwiązanie – poza docenieniem niedocenionej pracy – praktyka ta faktycznie proponuje. Historia sztuki i krytyka artystyczna powielają zatem niewidzialność zarówno *maintenance*, jak i *maintenance art* jako odrębnych zjawisk. Wybierano pewne wątki czy konkretne działania po to, żeby arbitralnie włączyć je w inne, całościowe narracje historii sztuki – tak jakby *maintenance art* rozpływało się w niewidzialnej codzienności, w którą się angażuje, i jako określona całość pozostawała niedostrzegalna dla

¹¹¹ O znaczeniu słowa *matronita* zob. R. Ghert-Zand, *Matronita: Religious Women, Feminist Artwork*, „The Forward” 2012 <<https://forward.com/life/150464/matronita-religious-women-feminist-artwork/>> [dostęp: 16.08.2024].

badaczy przyglądających się działalności Ukeles. Skupienie się wyłącznie na jednym aspekcie i definiowanie przez niego całej praktyki Ukeles pozbawia *maintenance art* jej systemowej wieloznaczności – kluczowego elementu, na którym artystce zależy – oraz wyrzywa je z sieci powiązań porządku społecznego.

Sytuacja związana z szerszą dostępnością materiałów zmieniła się w 2016 roku wraz z dużą wystawą retrospektywną zatytułowaną *Maintenance Art*, zorganizowaną w Queens Museum w Nowym Jorku. Była to pierwsza ekspozycja podsumowująca i problematyzująca dorobek artystki. Opublikowany katalog *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* pod redakcją Phillips dokładnie porządkuje twórczość artystki zarówno biograficznie, jak i chronologicznie, wyodrębniając wątki i tematy powracające w jej sztuce. Publikacja omawia jej najważniejsze projekty, a także te, które dotąd nie były znane szerszej publiczności¹¹². Wyboru prac Phillips dokonała wraz z Ukeles. Całość uzupełniona została pokaznym zestawem reprodukcji z krótkimi opisami wielu wcześniej nieanalizowanych prac. W katalogu znalazły się ponadto eseje kuratorki wystawy Larissy Harris i krytyczki Lucy R. Lippard oraz wywiady, jakie Tom Finkelpearl przeprowadził z komisarzami DSNY (kolejno piastującymi urząd od 1978 do 2017 roku) na temat rezydencji Ukeles i ich stosunku do współpracy z artystką. Jest to długo wyczekiwana publikacja, która szczegółowo przedstawia sylwetkę artystki oraz stanowi punkt wyjścia do pogłębionych badań nad jej sztuką.

Phillips nie dokonuje jednak krytycznej analizy działań Ukeles, choć – jak wykazałam wcześniej – jako historyczka sztuki i niezależna krytyczka zainteresowała się *maintenance art* dużo wcześniej, omawiając wybrane projekty polegające na współpracy artystki z instytucjami miejskimi w kontekście debaty nad sztuką publiczną. Tym samym na długo ugruntowała perspektywę, która dominowała w studiach nad praktyką Ukeles. Choć monografii brakuje krytycznego ujęcia twórczości Ukeles, zgromadzony w niej obszerny materiał po raz pierwszy pozwolił badaczom dostrzec szeroką skalę jej działań – opartych na współpracy i dotyczących różnych kwestii społecznych. Pewne uproszczenie narracji wynikało oczywiście z charakteru samej publikacji, której celem było uporządkowanie obszernego materiału w przystępny sposób oraz osadzenie go w realiach historycznych, przybliżając tym samym koncepcję artystyczną *maintenance art*. Dzięki wystawie i towarzyszącej jej publikacji monograficznej praktyka artystki zyskała większe zainteresowanie.

¹¹² P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, Munich–London–New York 2016.

6.10. Twórczość Ukeles w świetle teorii reprodukcji społecznej: między krytyką a instrumentalizacją

Mniej więcej od czasu wystawy w Queens Museum twórczość Ukeles, dzięki swojej diagnozie niewidzialnej pracy reprodukcyjnej i jej kluczowej roli w funkcjonowaniu społeczeństwa, stała się istotnym punktem odniesienia dla badaczek i badaczy z kręgu feminizmu socjalistycznego, marksistowskiego, feministycznego materializmu oraz Teorii Reprodukcyjnej Społecznej. A zatem nurtu feministycznego zajmującego się krytyczną analizą warunków, w których praca związana z utrzymaniem i odtwarzaniem życia społecznego – m.in. praca domowa, opieka, edukacja – jest fundamentalna dla kapitalizmu, choć pozostaje niewidoczna i deprecjonowana.

Marina Vishmidt i Andreas Petrossiants rozwijają analizę praktyki Ukeles w tych ramach teoretycznych, ukazując jej znaczenie dla refleksji nad kapitalistycznymi warunkami pracy i infrastruktury. W artykule *The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s* Vishmidt wskazuje na znaczenie twórczości Ukeles jako momentu przełomowego w sztuce feministycznej, który wprowadził do debaty kwestie związane z niewidzialnością pracy reprodukcyjnej i jej kluczową rolę nie tylko w utrzymaniu gospodarstw domowych, ale także instytucji publicznych¹¹³.

W kolejnych publikacjach Vishmidt często odnosiła się do sztuki Ukeles jako punktu wyjścia dla własnych teoretycznych rozważań nad sztuką i reprodukcją społeczną. Badaczka domaga się analizy reprodukcji społecznej obejmującej zarówno prace opiekuńcze, jak i instytucje reprodukujące kapitalistyczne warunki produkcji, aby w pełni zrozumieć dynamikę władzy i nierówności w kapitalistycznym społeczeństwie. Jej teoretyczne powiązanie spekulacji i krytyki infrastrukturalnej z reprodukcją społeczną wnosi wiele narzędzi analitycznych, pozwalających uchwycić społeczną złożoność i wielowarstwowość praktyki Ukeles.

Kontynuując wątek reprodukcji społecznej, Petrossiants w *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance and/as (Art) Work* zestawia *maintenance art* z manifestem Silvii Federici, traktując prace artystki jako wizualny odpowiednik idei działaczki¹¹⁴. Zarówno Vishmidt, jak i Petrossiants – analizując dojrzałą już praktykę Ukeles – dokonują jej powiązania z teoriami feminizmu socjalnego, w których kontekście artystka opracowała swoją propozycję *maintenance art* w 1969 roku. Badacze nie podejmują jednak głębszej refleksji nad tą czasową

¹¹³ M. Vishmidt, *The Two Reproductions*, s. 49–66.

¹¹⁴ A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*.

rozszerzając, ograniczając się w swoich analizach najczęściej do lat 70. – performansów w Wadsworth Atheneum w Hartford oraz *Touch Sanitation* z DSNY – pomijając wiele innych działań artystki, które komplikują rozumienie *maintenance art*. Petrossiants przedstawia Ukeles jako artystkę krytyczną wobec kapitalizmu, jednak uważam, że jej twórczość jest bardziej ambiwalentna i nie zawsze tak jednoznacznie krytyczna. Jest to, moim zdaniem, element jej strategii, pozwalający uchwycić mechanizmy instrumentalizacji *maintenance* w polu przecięcia stref artystycznej i publicznej. Ukeles działała wewnątrz systemów, które próbowała krytykować, dlatego sugeruję, że jej relacja z kapitalistycznymi strukturami była bardziej złożona. Z kolei Vishmidt w rozmowie Petrossiantsem sama przyznaje, że trudno jej ocenić, na ile projekt Ukeles jest skuteczny we wdrażaniu feministycznej alternatywy wobec kapitalizmu¹¹⁵.

Dotychczasowe analizy twórczości Ukeles koncentrowały się głównie na jej wymiarze feministycznym i performatywnym, podkreślając widzialność pracy opiekuńczej w ramach sztuki społecznej. W wielu przypadkach była omawiana fragmentarycznie, przez pryzmat jednego problemu – pracy domowej, miejskiej biurokracji czy ekologii – ale rzadko ujmowano jej twórczość w sposób systemowy. Brakuje pogłębionej analizy całości jej działań pomyślanych jako strategia negocjowania sieci relacji społecznych i ekonomicznych. W efekcie pomijano fakt, że działania Ukeles nie są jedynie reakcją na pojedyncze i rozproszone problemy, lecz stanowią spójną i długofalową strategię artystyczną, poprzez którą artystka negocjuje relacje z infrastrukturą, biurokracją i przemianami późnokapitalistycznych modeli reprodukcji. W tak zarysowanym stanie badań nad *maintenance art* kluczowe dla jego uzupełnienia jest pogłębienie analizy tego, w jaki sposób konkretne historyczne i instytucjonalne uwarunkowania kształtowały i były aktywnie negocjowane przez Ukeles w jej wizji transformacji społecznej. Temu aspektowi poświęcam uwagę w mojej rozprawie.

7. Cel badań

Postulowane przez Vishmidt podejście materialistyczne wymaga zatem dokładnej, rozbudowanej i pogłębionej analizy, w której poszczególne instytucje nie są traktowane jako symbole: muzeum – przestrzeni sztuki, DSNY – instytucji publicznej a Nowy Jork – przestrzeni

¹¹⁵ M. Vishmidt, A. Petrossiants, *Spaces of Speculation: Movement Politics in the Infrastructure - An Interview with Marina Vishmidt*. Historical Materialism Blog 2020. <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/31692/3/Vishmidt_Petrossiants_interview_v2.pdf> [dostęp: 1.08.2024 r.].

publicznej. Ukeles współpracowała i działała w różnych muzeach i galeriach, z odmiennymi ideami, politykami zatrudnienia i modelami prezentowania sztuki; DSNY zmieniało się przez lata, przechodząc restrukturyzację, negocjując ze związkami zawodowymi i zmieniając kadre zarządzającą; a Nowy Jork pod rządami kolejnych burmistrzów wkraczał w kolejne fazy ekonomicznej i społecznej transformacji.

Taka analiza wymaga odpowiedniego formatu książki lub rozprawy, ponieważ artykuł, ze względu na ograniczoną liczbę znaków, nie byłby w stanie nawet opisać rozbudowanych projektów artystki. Uważam jednak, że to przedsięwzięcie jest konieczne – egzemplifikacyjne traktowanie działań Ukeles jako ilustracji pewnych tendencji w historii sztuki sprawia, że wiele eksperymentalnych i krytycznych postulatów jej praktyki wobec systemu kapitalistycznego zostaje pominiętych. W efekcie, mimo uznania pracy opiekuńczej, kapitalistyczna infrastruktura pozostaje nietknięta.

Wykorzystując przywilej dystansu czasowego, który umożliwia retrospektywne spojrzenie na *maintenance art* w Nowym Jorku od lat 70. XX wieku proponuję analizę jej praktyki jako swoistego totalnego dzieła sztuki społecznej, w którym zaangażowanie w infrastrukturę, praca, czas i proces są kluczowe. Kryzysową cezurą zamykającą moje analizy *maintenance art* w Nowym Jorku jest globalna pandemia, która w 2020 roku odsłoniła, jak poważny jest zdiagnozowany przez Fraser kryzys troski. Jednym z celów mojej analizy jest zbadanie, w jaki sposób Ukeles krytykuje kapitalizm, jednocześnie działając w jego ramach, co prowadzi do złożonych i czasami ambiwalentnych rezultatów. Uważam, że takie całościowe ujęcie praktyki Ukeles pozwala uchwycić społeczną, wielopoziomową i infrastrukturalną skalę *maintenance art*, co jak dotąd umykało w badaniach jej twórczości.

Moje zastrzeżenie wobec analiz twórczości Ukeles dotyczy tego, że często jest ona redukowana wyłącznie do kwestii uznania. Jak wykazałam, znaczna część przywołanych wyżej autorek i autorów sprowadza odczytanie *maintenance art* do gestu uczynienia widzialną niewidzialnej opieki, docenienia niedocenianej pracy oraz dowartościowania natury. Uważam, że ten postulat widzialności jest związany, z jednej strony, z feministyczną polityką uznania, z drugiej strony – z przywiązaniem do tradycyjnej instytucji sztuki i akademickiej historii sztuki.

Interpretacje akcentujące widzialność pracy w twórczości Ukeles postrzegam jako uproszczoną formę integracji uznania i redystrybucji – pozornie emancypacyjną, lecz w gruncie rzeczy utrwalającą *status quo*. Redukowanie praktyki Ukeles do postulatu uznania osłabia jej radykalny potencjał – zamiast otwierać wyobraźnię na alternatywne sposoby współistnienia po kapitałocenie i na możliwość systemowej zmiany, sprowadza ją do strategii integracji z kapitalizmem. Uznanie samo w sobie nie wystarczy, jeśli nie prowadzi do zmiany warunków

materialnych i wyobrażeń o tym, jak można być-w-świecie inaczej – a to właśnie proponuje Ukeles w swojej praktyce. Wyłączne akcentowanie czynienia widocznym tego, co wypierane na margines, pomija rzeczywistą propozycję artystki – nie tylko krytykę i uznanie przez widzialność, ale również nową ontologię troski i materialistyczną epistemologię bycia-wspólnie, które stają się kluczowe w obliczu kryzysu kapitalistycznej reprodukcji. Fraser twierdzi, że polityka uznania zdominowała współczesne ruchy społeczne kosztem problemów redystrybucji, czyli nierówności ekonomicznych. Jej zdaniem współczesne ruchy polityczne i społeczne (zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku) zbyt mocno skoncentrowały się na uznaniu różnic tożsamościowych, takich jak płeć, rasa czy orientacja seksualna, zaniedbując kwestie materialnej niesprawiedliwości, czyli redystrybucji zasobów¹¹⁶.

Dla Fraser walka o uznanie tożsamości bez jednoczesnej walki o redystrybucję zasobów materialnych prowadzi do powierzchownej sprawiedliwości, która nie zmienia głębokich strukturalnych nierówności¹¹⁷. Odrzuca ona rozdzielenie walki o uznanie od walki o redystrybucję, argumentując, że niesprawiedliwość kulturowa (brak uznania) oraz niesprawiedliwość ekonomiczna (brak redystrybucji zasobów) są ze sobą ściśle powiązane i nie można ich traktować oddzielnie, chcąc dokonać zmiany systemu kapitalistycznego. Polityka, która skupia się tylko na uznaniu, ignoruje strukturalne warunki prowadzące do materialnych nierówności. Przykładowo, walka o uznanie mniejszości etnicznych czy kobiet nie będzie kompletna, jeśli te grupy nadal będą marginalizowane ekonomicznie. Fraser wskazuje, że neoliberalizm przyjął pewne elementy polityki uznania, wykorzystując je do maskowania niesprawiedliwości ekonomicznych i ekologicznych. Z jej perspektywy neoliberalna polityka może wspierać różnorodność i uznanie tożsamości, jednocześnie ignorując rosnące nierówności materialne. W ten sposób uznanie tożsamości staje się narzędziem legitymizującym istniejący porządek ekonomiczny, zamiast stanowić rzeczywiste wyzwanie dla systemu kapitalistycznego. Kiedy badaczki i badacze zwracają uwagę na docenienie wykluczonej ekonomicznie pracy w dziele artystycznym, mogłoby się wydawać, że dochodzi do zmiany paradygmatu i połączenia uznania oraz redystrybucji. Tak się jednak nie dzieje, co pokazała pandemia COVID-19 w 2020 roku.

Publiczne oklaskiwanie służby zdrowia i kierowanie podziękowań do pracowników usługowych (praca Ukeles *For* → *forever...* również pojawia się w tym kontekście w przestrzeni Nowego Jorku) nie wiązało się z żadną strukturalną zmianą w redystrybucji

¹¹⁶ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 219.

¹¹⁷ Tamże.

zasobów oraz wysokości wynagrodzeń dla pracowników opieki¹¹⁸. Pandemia ujawniła, jak taka polityka uznania, adresująca ogólnie kwestie nierówności ekonomicznej w kontekście pracy usługowej i opiekuńczej, jest nie tylko wchłaniania, ale także strategicznie rozgrywana w ramach współczesnego globalnego kapitalizmu finansowego. Sugeruję wręcz, że feministyczne strategie artystyczne, polegające na uznaniu wykluczonej pracy i wzmacniane narracją instytucji sztuki, mogły oferować mechanizmy do pozornego uznania pracy reprodukcyjnej przez system kapitalistyczny w czasie największego kryzysu opieki w 2020 roku. Pandemia odsłoniła głęboko kanibalistyczną naturę kapitalizmu – po zgonach liczonych w milionach i wdzięcznym oklaskiwaniu służby zdrowia nie nastąpiła żadna realna zmiana się w strukturach umożliwiających wyzysk pracy reprodukcyjnej¹¹⁹.

Pandemiczne próby docenienia pracy reprodukcyjnej przez władze odpowiedzialne za nierówną redystrybucję zasobów wiąże z językiem uznania, którym opisuje się działania Ukeles. Prowadzi to do wniosku, że społeczne i polityczne działania artystyczne nie są w stanie przekroczyć pewnej bariery – instytucjonalna siatka trzymana jest zbyt mocno w sferze autonomii sztuki, przez co nieuchronnie osuwają się w język uznania, co petryfikuje ich potencjał emancypacyjny i transformacyjny.

Postulat widzialności łączę również z wciąż nadmiernym przywiązaniem do tradycyjnej instytucji sztuki i akademickiej historii sztuki (w której prym wiodą wizualność i analiza formalna dzieła) przez badaczy zajmujących się *maintenance art*, a więc praktyką, która z tym tradycyjnym paradygmatem prowadzi polemikę. Choć Vishmidt postuluje analizę materialną i krytykę infrastrukturalną, sama często mówi o Ukeles w kategoriach postulatu widzialności, czyli uczynienia widzialną niewidzialnej pracy. Jednocześnie badaczka zarzuca krytyce instytucjonalnej, że przyczynia się ona do jedynie pozornego przekształcania instytucji w bardziej „porowate”. Instytucje kreują się na otwarte na dialog społeczny, uwzględniające kwestie wykluczenia uwypuklane przez artystów, podczas gdy w rzeczywistości służy to jedynie podtrzymaniu autonomicznego statusu sztuki jako szczególnej sfery podporządkowanej rynkowi¹²⁰. Kiedy jednak w narracji historii sztuki pojawia się wniosek, że performatywne

¹¹⁸ L. M. Johnson, *New York City spent two minutes clapping for coronavirus first responders*, CNN 2020. <<https://edition.cnn.com/2020/03/27/us/new-york-claps-for-first-responders-trnd/index.html>> [dostęp: 15.08.2024].

¹¹⁹ Zob. E. R. Edelman, Mike Mussallem, *The pandemic has irreversibly changed America's health care system. Here's why we will all be feeling the consequences of delayed care for years to come*, „Fortune” 2023 <<https://fortune.com/2023/02/21/pandemic-irreversibly-changed-america-health-care-system-consequences-delayed-care-edelman-mussallem/>> [dostęp: 15.08.2024]. Z kolei David M. Cutler pisze o polityzacji opieki zdrowotnej po pandemii w *Health System Change in the Wake of COVID-19*, „JAMA Health Forum” 4 (10) 2023.

¹²⁰ M. Vishmidt, „Only as Self-Relating Negativity”: *Infrastructure and Critique*, „Journal of Science and Technology of the Arts”, 13(3) 2021, s. 15.

działanie w galerii czy muzeum sprawia, że praca społecznie niewidzialna i wykluczona ze sfery ekonomii staje się widzialna, paradoksalnie wzmacnia to autonomię instytucji sztuki i sztuki w ogóle. Otóż takie zakładane przywracanie widzialności utrzymuje wciąż symbolicznie przestrzeń galerii/muzeum jako sceny publicznej, w polu której mogą dokonywać się transformacje społeczne. Tymczasem ukryta infrastruktura pozostaje nietknięta i może reprodukcja nierówności w ramach swojego działania, o ile nierówności te znajdują swój wizualny komentarz w przestrzeni wystawy.

Twierdząc, że takie odczytywanie gestów Ukeles prowadzi do utrzymania status quo i wyrządza niedźwiedzią przysługę *maintenance art*, która, czytana i prezentowana w tym kluczu, zostaje pozbawiony swojej transformacyjnej mocy. Wystarczy powiesić na ścianie manifest Ukeles, żeby zaangażować się w dyskusję o widzialności pracy reprodukcyjnej – jednak po wyjściu zwiedzających sala wciąż będzie sprządana przez źle opłacaną imigrantkę.

Równie istotne są konkretne materialno-historyczne warunki samej artystki – w rozprawie zwracam na nie uwagę tam, gdzie mają one szczególne znaczenie dla analizy jej działań. Angela Dimitrakaki wskazuje, że często dość naiwnym i idealistycznym jest czytanie postulatów feministycznych artystek lat 70. jako świadome próby wejścia do muzeum z góry ustalonym programem po to, aby stworzyć silną reprezentację kobiet-artystek i przepisać męski kanon¹²¹. Takie podejście przesłania ekonomiczne warunki kształtujące ich decyzje. Jak pisze Dimitrakaki, kobiety-artystki wchodziły w instytucjonalne struktury, ponieważ chciały jako artystki się utrzymać. Zgadzały się tym samym na warunki kapitalistycznej wymiany usług i negocjowały granice politycznego radykalizmu.

Podjęcie to pozwala również wypełnić wskazaną wcześniej lukę w badaniach nad ekologicznym aspektem *maintenance art*, traktując go nie jako osobny wątek, lecz jako integralny element infrastrukturalnej i materialistycznej praktyki Ukeles. W szczególności analizie poddam jej działania związane z transformacją Fresh Kills – projektu, który w literaturze przedmiotu często ujmowany jest powierzchownie, jako miejska interwencja przestrzenna, pomijająca jego krytyczny potencjał wobec systemów ekologicznych i ekonomicznych późnego kapitalizmu. Tymczasem ekologiczne wymiary twórczości Ukeles są nierozdzielnie związane z jej taktyką pracy w ramach instytucji oraz z rozpoznaniem systemowych warunków przetrwania – zarówno środowiskowego, jak i społecznego.

Sięgając po teorie Donny Haraway oraz koncepcję kapitałocenu, proponuję ujęcie, które pozwala odczytać działania Ukeles jako formę krytyki kapitalistycznej reprodukcji nie

¹²¹ A. Dimitrakaki, *Feminism, Art, Contradictions*, „e-flux”, Issue #92, June 2018, <<https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/>> [dostęp: 12.12.2024).

tylko w wymiarze opieki, ale również ekologii. Choć narzędzia teoretyczne, do których się odwołuję, powstały później niż omawiane projekty artystki, umożliwiają one uchwycenie ich aktualnego znaczenia w kontekście współczesnych sporów o troskę, infrastrukturę i systemowe relacje człowieka z materią. Tym samym ekologiczna analiza *maintenance art* stanowi kolejny poziom krytyki opartej na materialistycznej epistemologii i pozwala dostrzec praktykę Ukeles jako całościową strategię działania w obrębie – i przeciw – logice kapitałocenu¹²².

W rozprawie biorę więc pod uwagę motywacje samej Ukeles, co sprawia, że jej praktyka okazuje się o wiele bardziej ambiwalentna. To również jeden z powodów, dla których mam problem z postulatem widoczności – oznacza on bowiem ukazanie feministycznych problemów, ekologicznych postulatów, punktów sporu i walk w ramach kapitalistycznych struktur, bez jednoczesnego namysłu nad ich demontażem.

Przyjęcie logiki analizy materialistycznej względem *maintenance art* wymaga zakwestionowania postulatu uznania i zadania serii pytań np. o to, jak dokładnie umycie podłóg przez artystkę w muzeum Hartford uwidacznia pracę osób sprząających? Czy fakt, że artystka robi to za te osoby, zabierając im obowiązki i możliwą dniówkę ma tutaj znaczenie? W jaki sposób ich praca stała się przez to widzialna? Czy naprawdę performans wykonany przed kilkunastoma osobami – które niekoniecznie musiały być świadome, że patrzą na pracę artystyczną – radykalnie zmienia widzialność pracy reprodukcyjnej? Czym zobaczenie sprząającej w domu mamy czy osoby sprząającej w szkole różni się od zobaczenia sprząającej osoby w przestrzeni artystycznej? Jak konstruowana jest niewidzialność pracy reprodukcyjnej? Co instytucji sztuki daje taką symboliczną platformę i co utrzymuje tę platformę poza infrastrukturalnym zapleczem? Jakie procesy materialne, jaka polityka zatrudnienia i koncepcja muzeum wzmagała i kreowała postulat widzialności? Jakie relacje wymazuje symboliczne włączenie artystki w działania ekologiczne bez uwzględnienia realnych procesów rekultywacji, zarządzania przestrzenią i odpadami oraz pracy miejskich systemów sanitarno-ekologicznych? Czy zatem analogicznie możemy zapytać: co właściwie „czyni widzialnym” symboliczne przekształcenie wysypiska Fresh Kills w park, jeśli nie towarzyszy temu refleksja nad warunkami pracy osób, które fizycznie go utrzymują? Czy troska o środowisko nie zostaje tu zredukowana – podobnie jak praca opiekuńcza – do gestu reprezentacji, który pomija procesy

¹²² Próba włączenia Ukeles w narrację o *kapitałocenie* była publikacją towarzyszącą wystawie *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2020). W drugim numerze wydawnictwa publikowanego w trakcie trwania ekspozycji znalazł się przedruk manifestu *Maintenance Art Manifesto* z 1969 r. Jednakże nie towarzyszyła mu żadna analiza kontekstualizująca jej działania w ramach współczesnych teorii ekologicznych czy krytyki *kapitałocenu*. Zob. *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, pod red. S. Cichocki, J. Lewandowska, Warszawa 2020.

materialne, ekonomiczne i infrastrukturalne? Czy symboliczne akty „rekultywacji” nie powielają tego samego mechanizmu, który w przypadku sztuki opieki prowadzi do estetyzacji pracy, a nie jej realnej transformacji?

Na tego rodzaju pytania chcę odpowiedzieć w swojej rozprawie, podkreślając główną tezę: to nie widzialność pracy reprodukcyjnej w praktyce *maintenance art* jest kluczowa, lecz strukturalne przesunięcia w relacji pomiędzy autonomią/rozwojem a reprodukcją/opieką w systemie społecznym.

Uważam, że takie przesunięcie może nastąpić wyłącznie wtedy, gdy instytucje sztuki oraz sposoby prowadzenia narracji o pracy *maintenance* włączą tę praktykę w swoją infrastrukturę – co byłoby swoistym sposobem prezentowania i interpretowania *maintenance art*. O ile uznanie i wizualna reprezentacja stanowią wstępny etap takiej zmiany strukturalnej, to nie powinny być jej ostatecznym celem. Bazując na dotychczasowych badaniach, rekonstruuje i składając je w szeroko rozumianej praktyce Ukeles, chcę uzupełnić stan wiedzy o *maintenance art* o jej totalny, całościowy i wielopoziomowy aspekt społeczny – ze szczególnym uwzględnieniem celu, jakim jest zmiana relacji opiekuńczych i reprodukcyjnych w systemie kapitalistycznym.

8. Materialne zaplecze analizy: archiwa i doświadczenie badawcze

W rozprawie skupiam się na analizie działań, które artystka zrealizowała w Nowym Jorku, jednak sporadycznie będę sięgać także po jej projekty oraz działania innych twórców realizowane w innych miejscach – m.in. po to, aby osadzić je w kontekście danej dekady. Należy zwrócić uwagę, że większość badaczy koncentruje się przede wszystkim na performansach wykonanych przez Ukeles w ramach wystawy c. 7,500 w Wadsworth Atheneum w Hartford w 1973 roku. Chodzi o cztery akcje: *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: with the Maintenance Man, The Maintenance Artist, and the Museum Conservator; The Keeping of the Keys; Washing/Tracks/Maintenance: Outside; Washing/Tracks/Maintenance: Inside*. Ograniczenie badań do tych działań mogło wiązać się z wystawą *MATRIX 137* z 1998 roku, kiedy Wadsworth Atheneum ponownie zaprosiło artystkę do muzeum, aby zaprezentować fotograficzną dokumentację jej interwencji w przestrzeń instytucji wraz z innymi pracami. Dzięki temu fotografie i omówienie tych działań stały się łatwiej dostępne dla badaczy, co przyczyniło się do kanonizacji tychże performansów. W efekcie, poza późniejszym działaniem z DSNY – *Touch Sanitation* – to właśnie akcje z Hartford stały się tożsame z *maintenance art* i to głównie one były wzmiankowane przez historyków

sztuki. W niniejszej rozprawie chcę poddać analizie mniej znane lub nigdy wcześniej omawiane działania Ukeles, aby poszerzyć zakres jej praktyki artystycznej. Wprowadzam także polemiczne uwagi wobec wniosków badaczy, które zostały zbudowane wyłącznie na podstawie analizy tych czterech działań.

Głównym źródłem wiedzy o praktyce artystycznej Ukeles, które posłużyło mi do przeprowadzenia analizy, jest jej osobiste, niezinventaryzowane archiwum znajdujące się w budynku DSNY na ulicy Beaver w manhattańskiej Dzielnicy Finansowej. Na potrzeby tej rozprawy będę nazywać je *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*. Archiwum to nie posiada oficjalnego spisu, a dostęp do jego zawartości uzyskałam dzięki bezpośredniemu kontaktowi z artystką i zespołem DSNY. Obejmuje ono szeroki zakres dokumentów związanych z działalnością Ukeles w Nowym Jorku: notatki, korespondencję, szkice projektowe, wydruki, dokumentację fotograficzną i materiały robocze. Analiza tych zasobów pozwala na rekonstrukcję praktyki artystycznej rozumianej jako proces materialno-infrastrukturalny.

Drugim kluczowym zasobem jest *Archiwum DSNY*, czyli oficjalna dokumentacja projektów realizowanych przez Ukeles w ramach jej rezydencji artystycznej i nie tylko. Materiały te zostały formalnie przekazane do Archives of American Art, Smithsonian Institution w Waszyngotnie, gdzie tworzą część kolekcji *Mierle Laderman Ukeles papers, 1965–2018*. Jednak ze względu na pandemię COVID-19 i zamknięcie waszyngtońskiego archiwum w czasie moich badań terenowych w Nowym Jorku, uzyskałam dostęp do kopii tych materiałów na miejscu w siedzibie DSNY. Należy zaznaczyć, że oryginały w systemie waszyngtońskiego archiwum posiadają odrębną sygnaturę. Na potrzeby tej rozprawy będę operować nazwą *Archiwum DSNY*, odwołując się do struktury katalogowania stosowanej właśnie przez DSNY, a więc do tej, do której miałam dostęp w trakcie badań. W ramach wewnętrznej organizacji DSNY dokumenty zostały podzielone na *Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files* oraz *Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, co odzwierciedla różne etapy organizacji i archiwizacji materiałów związanych z działalnością artystki.

Kolejnym istotnym zasobem, który nazywam *Zbiorem Dysk*, są materiały udostępnione mi za zgodą artystki przez reżyserkę Toby Perl Freilich, pracującą nad filmem dokumentalnym o Ukeles¹²³. Zbiór ten obejmuje wiele godzin nagrań wideo z prób, ćwiczeń i performansów infrastrukturalnych realizowanych we współpracy z DSNY, a także materiały z artystycznych parad oraz szczegółową dokumentację wydarzeń towarzyszących wystawie *Touch Sanitation Show*. Materiały te pochodzą w znacznej części z cyfrowych kopii taśm VHS, które Freilich

¹²³ Film *Maintenance Artist* miał swoją premierę w czerwcu 2025 r.

zdigitalizowała z zasobów *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*. *Zbiór Dysk* zawiera również reprodukcje prac, dokumenty archiwalne oraz materiały związane z przygotowaniem do monograficznej wystawy w Queens Museum w 2016 roku, których część została mi także przekazana bezpośrednio przez zespół muzeum.

Ponadto, materiały źródłowe wykorzystane w pracy pochodzą także z archiwów instytucji, które współpracowały z artystką lub prezentowały jej prace. W Ronald Feldman Gallery, która od lat 70. reprezentuje Ukeles, uzyskałam dostęp do dokumentacji fotograficznej jej prac oraz archiwalnych artykułów prasowych. W archiwum Wadsworth Atheneum w Hartford przeprowadziłam kwerendę materiałów dotyczących zarówno wystawy c. 7,500 z 1973 roku, jak i MATRIX 137 z 1998 roku, natomiast z Whitney Museum of American Art pozyskałam dokumentację związaną z realizacją performansu *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*.

W latach 2020–2021 przebywałam w Nowym Jorku na stypendium Fulbrighta, co pozwoliło mi na przeprowadzenie badań terenowych i zgłębienie praktyki Ukeles w kontekście jej współpracy z DSNY. Dzięki pomocy Sanitation Foundation miałam możliwość dokładnego zwiedzenia wielu placówek DSNY, w tym stacji przeładunkowych (*transfer stations*), Fresh Kills oraz CRS w Queens (Central Repair Shop, gdzie naprawiane są urządzenia i pojazdy DSNY i w którym przechowywana jest śmieciarka *Social Mirror* – jeden z najbardziej rozpoznawalnych projektów artystki). Bezpośredni kontakt z infrastrukturą DSNY oraz obserwacja miejsc, w których Ukeles realizowała swoje działania, stanowiły dla mnie kluczowe doświadczenie badawcze – dotknięcie tej infrastruktury umożliwiło mi zrozumienie jej materialności i dynamiki. Pozwoliło mi to osadzić analizę *maintenance art* w konkretnych realiach instytucjonalnych i technicznych, zamiast ograniczać się do interpretacji symbolicznych czy formalnych.



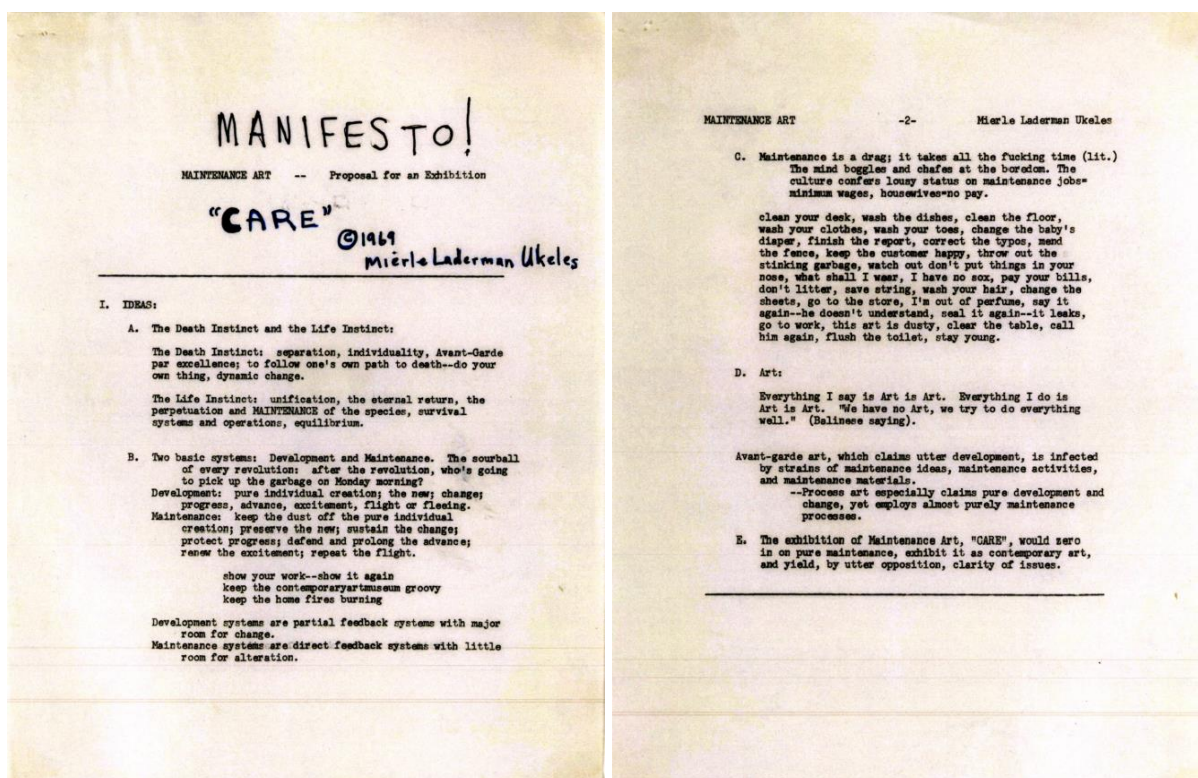
2. Wizyta w Staten Island Transfer Station 28 września 2021. Od lewej: Gennaro Basciano (Zastępca Szefa Departamentu Sanitarnego), Karolina Wilczyńska, Zuzanna Jarzyńska (architektka i urbanistka), Christopher Bendall (stażysta w DSNY), sTo Len (artysta rezydujący w DSNY 2021–2023), Katharine Reed (Kierowniczka programu Community-led Cleanup Resources w Sanitation Foundation), Caroline Towbin (Dyrektor ds. Rozwoju i Partnerstw w Sanitation Foundation), Anne Whiting (Kierowniczka programu ReFashion Week NYC w Sanitation Foundation), Maggie Lee (Archiwistka i Kierowniczka ds. Dokumentacji w DSNY oraz Dyrektorka Programów Kulturalnych i Edukacyjnych w Sanitation Foundation).

Zgodnie z założeniami analizy materialnej badam nie tylko prace prezentowane w instytucjach sztuki jako dzieła *maintenance art*, ale również dokumenty artystki, niezrealizowane projekty, notatki z jej prywatnych dzienników, instrukcje do jej performansów, zapisy dokumentujące jej działania, umowy, wnioski i wystąpienia publiczne, mapy oraz inne materiały archiwalne. Samo archiwum traktuję jako ukrytą infrastrukturę konieczną do analizy materialnej *maintenance art*. Bezpośrednie spotkanie z Ukeles również miało dla mnie fundamentalne znaczenie – uczestnicząc we wspólnej pracy nad przenoszeniem jej archiwum na wyższe piętro budynku DSNY na ulicy Beaver, doświadczyłam, jak troska o archiwum wpisuje się w jej sztukę i jak proces organizowania, porządkowania i dbania o materiały staje się częścią jej praktyki. Przeprowadzka była konieczna ze względu na zagrożenie zalaniem dotychczasowego pomieszczenia oraz plany przekształcenia go w inną przestrzeń biurową; artystce zaproponowano w zamian większy pokój. Choć Ukeles posiadała swój wypracowany porządek – opisy szafek i segregatorów – sam proces nie miał charakteru formalnego opracowania archiwalnego, lecz raczej wspólnego, fizycznego działania, prowadzonego w atmosferze rozmów, improwizacji i reorganizacji. Ten kontekst fizycznej pracy i zaangażowania w infrastrukturę archiwum od razu ukształtował mój sposób postrzegania jej twórczości – nawet badanie jej działalności wiązało się z pracą *maintenance*, co pogłębiło moją refleksję nad znaczeniem troski i pracy w jej sztuce. Wszystko to stanowi materialne zaplecze działań artystki, które postrzegam jako ich integralną część.

Część I

Maintenance art – analiza manifestu jako ramy pojęciowej

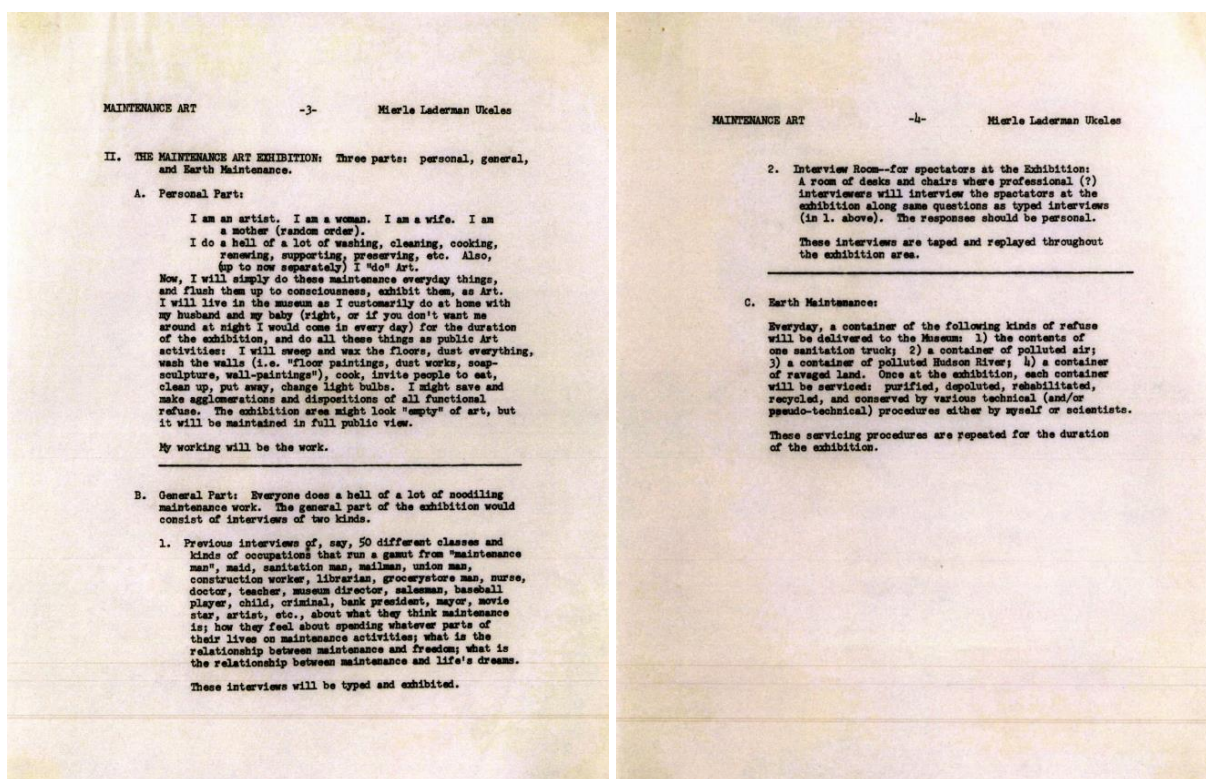
W tej części rozprawy poddaję analizie manifest Mierle Laderman Ukeles, w którym artystka wprowadziła koncepcję *maintenance art*. Ideę tę wypracowała w odpowiedzi na urbanistyczne plany rozwoju Nowego Jorku oraz w wyniku osobistego kryzysu twórczego związanego z macierzyństwem. Wyodrębnienie przez nią opieki jako systemu społecznego czytam jako strategię walki granicznej oraz gest radykalnej troski, co sygnalizuje już sam tytuł dokumentu *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*. Walki graniczne, które wyodrębniam w tym kontekście, odnoszą się do zmagania na styku sfery prywatnej i publicznej, szczególnie w odniesieniu do pracy opiekuńczej, co w dalszej części rozwinę w analizie manifestu. Moim celem jest sproblematyzowanie praktyki *maintenance art* w szerokim ujęciu reprodukcji społecznej i jej warunków środowiskowych, które w kolejnej części rozprawy i jej trzech rozdziałach będą odpowiednio różnicowane.



3. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*, pierwsze dwie z czterech stron maszynopisu, każda strona: 27,9 × 21,6 cm, 1969¹²⁴.

¹²⁴ M. L. Ukeles, *Manifesto for maintenance art, 1969! Proposal for an exhibition: „CARE”*, 1969, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE: 002_MANIFESTO_1969_1000_ARTWORK, MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 10/1969, GRM Barcode: 100141185.

Manifest Ukeles składa się z dwóch sekcji. W pierwszej, zatytułowanej IDEE, artystka wyróżnia dwa kluczowe dla funkcjonowania zachodniej kultury systemy: rozwój i *maintenance*. Pierwszy symbolizuje niczym nieskrępowaną energię twórczą, drugi wiąże się z koniecznością podtrzymywania życia. Ukeles płynnie przechodzi od ogólnego rozumienia tych systemów jako struktur społecznych do ich zastosowania w redefinicji sztuki. Obnażając mit nieograniczonego kapitalistycznego postępu oraz iluzję wolnej, autonomicznej sztuki, wskazuje, że nawet sztuka konceptualna i procesualna – choć opowiadają się za czystą zmianą – w rzeczywistości operują strategiami opieki. W tym ujęciu artystka czyni *maintenance* systemem sztuki, deklarując, że każda wykonywana przez nią praca opiekuńcza staje się *maintenance art*.



4. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*, ostatnie dwie z czterech stron maszynopisu, każda strona: 27,9 × 21,6 cm, 1969¹²⁵.

Druga sekcja, *Wystawa Maintenance: Trzy części: osobista, ogólna i związana z Ziemią*, przedstawia propozycję realizacji wystawy *CARE*, mającej na celu instytucjonalne wprowadzenie *maintenance art* do systemu społecznego. Ten fragment manifestu otwiera perspektywę infrastrukturalnego wdrożenia troski jako elementu praktyki artystycznej. Ukeles redefiniuje tutaj samo pojęcie troski oraz wskazuje na jej systemowe podporządkowanie w kapitalizmie oraz ambiwalentny status w polu sztuki. Jej propozycja podkreśla znaczenie

¹²⁵ Tamże.

materialnej pracy opiekuńczej i jej napięcie wobec dominujących narracji o rozwoju i autonomii sztuki.

1. Reprodukacja społeczna a radykalna troska

Łączenie reprodukcji społecznej i radykalnej troski może z perspektywy feminizmu materialistycznego wydawać się sprzeczne. Jednak poszukiwanie punktów wspólnych w odmiennych feministycznych ujęciach opieki uważam za kluczowe dla przezwyciężenia polaryzacji i rozdrobnienia pojęciowego w kwestiach dążących do zmiany systemu *maintenance*. Sądzę, że połączenie tych kategorii jest konieczne do zarysowania ramy pojęciowej manifestu Ukeles, która pozwala na uchwycenie złożonej infrastruktury opieki przecinającej się w polu artystycznym, prywatnym, publicznym i ekologicznym. Pojęcia troski i radykalnej troski pojawiają się przede wszystkim w teoriach feministycznych badających alternatywne formy organizacji społecznej opartych na opiece lub dowartościowujących troskę jako postulat etyczny i moralny. Istnieje zatem ryzyko, że takie moralne dowartościowanie troski może prowadzić do jej depolityzacji, szczególnie w neoliberalnych kontekstach. Wynika to z faktu, że dyskurs troski często koncentruje się na empatii, współczuciu i relacjach międzyludzkich, pomijając szersze strukturalne i systemowe problemy, takie jak wyzysk pracy reprodukcyjnej, kapitalizm czy nierówności klasowe. Krytycy wskazują, że samo uznanie troski za wartość moralną nie wystarcza do zmiany systemu, który eksploatuje pracę opiekuńczą, zwłaszcza kobiet, i wymaga głębszej politycznej interwencji. Niektórzy zwracają również uwagę, że pojęcie radykalnej troski może prowadzić do romantyzowania i uniwersalizowania pracy opiekuńczej, co utrwała stereotypy kobiet jako naturalnych opiekunek¹²⁶.

Tak rozumiana troska staje się niebezpiecznym narzędziem kontroli i rynkowej manipulacji. Widać to także w organizowanych współcześnie wystawach ze słowem *care* w tytule, które pozwalają instytucjom artystycznym kreować wizerunek zaangażowanych w temat troski, jednocześnie nie wdrażając jej w swoje struktury i polityki zatrudnienia¹²⁷. W ten sposób

¹²⁶ Odwołuje się do dyskusji, która odbyła się podczas *Re-Imagining Socially Engaged Art Building New Ecologies in a Planetary Crisis*. Szkoły letniej – w której brałam udział – zorganizowanej przez FEINART 23-24 września 2022 r. w Zeppelin University. W dyskusji wzięli udział m.in. Fahyma Alnablsi, Massimo de Angelis, Angela Dimitrakaki, Maria Hlavajova, Elke Krasny, Nomusa Makhubu, Marina Naprushkina, Ahmet Öğüt, Carolina Rito, John Roberts, Christoph Schäfer, Lara Scherrieble, Caique Tizzi, tryniti, Karen van den Berg, Jeanne van Heeswijk, Yet Chor Sunshine Wong i Mi You.

¹²⁷ Świadczy o tym coraz częstsze organizowanie wystaw związanych z troską w instytucjach, których działanie niewiele z troską ma wspólnego a wystawy nie są krytyczne, np. *Tender Loving Care: Contemporary Art from the Collection w Museum of Fine Arts* w Bostonie (2023–2025).

to odbiorcy i uczestnicy wystawy są zachęceni do refleksji i działania, podczas gdy sama instytucja pozostaje jedynie przestrzenią prezentacji, a nie realnej zmiany¹²⁸.

W *Women and the Politics of Class* Johanna Brenner argumentuje, że praca reprodukcyjna musi być analizowana w kontekście ekonomicznym, a nie wyłącznie jako moralna troska czy akt indywidualnego altruizmu¹²⁹. Uważam jednak, że nie należy całkowicie odrzucać afektywnej, emocjonalnej i etycznej strony badań nad troską, ponieważ może ona wnieść wiele do systemowej krytyki reprodukcji społecznej. Szczególnie w kontekście badań nad sztuką etyczne ujęcie troski oferuje narzędzia analityczne pozwalające krytycznie, a zarazem szerzej ukazać, w jaki sposób artystki i artyści odnoszą się do opieki przez pryzmat swoich doświadczeń związanych z wycieńczeniem i frustracją pracą reprodukcyjną. Takie podejście pozwala również lepiej uchwycić *maintenance* jako narzędzie formatowania podmiotowości na poziomie indywidualnego doświadczenia. Utrzymywanie napięcia pomiędzy systemowo-społeczną a etyczno-afektywną stroną troski odsłania ambiwalencję systemu *maintenance* i mechanizmy jego instrumentalizacji. Zachowanie kategorii opieki i radykalnej troski w orbicie feminizmu materialistycznego nie pozwala również oddać go czysto neoliberalnej, indywidualistycznej idei *wellness* i samotroski (*self-care*).

Samo pojęcie radykalnej troski jest współczesnym, praktycznym rozwinięciem myśli związanych z etyką troski, którą w 1982 roku wprowadziła psycholożka i filozofka Carol Gilligan w publikacji *Innym głosem*. Badaczka omówiła w niej przeprowadzone przez siebie badania nad rozwojem moralnym w zależności od płci, zauważając, że kobiety w odmienny sposób motywują i uzasadniają swoje decyzje moralne, co wiązało z ich wychowaniem oraz relacjami opiekuńczymi, w jakich funkcjonują¹³⁰. Nazwała ten typ etyki etyką troski, w przeciwieństwie do etyki sprawiedliwości, którą utożsamiała z męskim sposobem rozumowania moralnego, opartym na nadrzędności prawa. Odnosząc się do tekstów kultury, Gilligan wskazuje, że to właśnie ten drugi sposób myślenia został zuniwersalizowany w

¹²⁸ Na początku pandemii najbardziej zagrożeni pracownicy w dużych instytucjach, takich jak New Museum i Tate, zostali zwolnieni lub wysłani na przymusowe urlopy, co wywołało silny opór, zob. i. Fokianaki, *The Bureau of Care: Introductory Notes on the Care-less and Care-full*, „e-flux”, Issue #113, November 2020, s. 6.

¹²⁹ J. Brenner, *Women and the Politics of Class*, New York 2000, s. 49.

¹³⁰ C. Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, London 1993, wyd. polskie: *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, Warszawa 2015. Oryginalnie tekst ukazał się w 1982 r., kiedy troska i opieka były traktowane przez niektóre feministki z dystansem, a nawet podejrzliwością. Kiedy Gilligan opublikowała swoje badania na temat etyki troski – sugerujące, że kobiety mają tendencję do podejmowania decyzji moralnych w oparciu o opiekę, a nie sprawiedliwość – wiele feministek sugerowało, że jest to forma esencjalizmu wskazującego, że opieka jest czymś biologicznie naturalnym dla kobiet. Całkiem możliwe, że z podobnych powodów w latach 80. twórczość Ukeles była marginalizowana przez główny nurt feministyczny.

społeczeństwie do tego stopnia, że androcentryczny punkt widzenia stał się dominujący dla zachodniej kultury¹³¹.

Koncepcje te rozwijała następnie politolożka Joan Tronto, która konfrontuje etykę troski z liberalnym indywidualizmem i wskazuje, że dzięki immanentnym dla niej wartościom – odpowiedzialności, uważności, relacyjności i solidarności – troska powinna stać się centralną wartością moralną¹³². Nancy Fraser z kolei podkreśla, że źródłem obecnego, wielowarstwowego globalnego kryzysu jest zaniedbywanie troski nie jako imperatywu moralnego, lecz jako pracy niezbędnej i centralnej dla porządku społecznego¹³³. Na ten aspekt w swoim manifestie główny nacisk kładzie Ukeles, dla której relacja między *maintenance* a rozwojem jest wyraźnie nierówna.

Według Fraser kapitalizm opiera się na ukrywaniu swojej – niemożliwej do wyeliminowania – zależności od systemów opieki, jednocześnie podtrzymując mit niezależnej, samowystarczającej i sprawczej jednostki (*self-made man*), który w amerykańskiej myśli najpełniej charakteryzuje obiektywizm Ayn Rand¹³⁴. Wprowadzona w Fraserowskie ramy teoretyczne radykalna troska jest dla mnie kategorią, która mogłaby uczynić relacyjność etyki troski dominującym zestawem praktyk społecznych w nowo przeprojektowanej rzeczywistości, w której to nie kapitalizm, a opieka stanowi dominujący system społeczny.

Warto przypomnieć, że pojęcie radykalnej troski pojawiło się w szerszej debacie w czasie pandemii COVID-19, około 2020 roku, jako krytyka nieograniczonego rozwoju podporządkowanego etyce sprawiedliwości. Sam termin radykalnej troski po raz pierwszy został użyty przez niemiecki kolektyw Radical Practices of Collective Care, który w latach 2013-2016 badał zbiorowe praktyki opieki, reprodukcji i wzajemnej pomocy w powiązaniu z ruchami społecznymi¹³⁵. Jednak dopiero po wydaniu 38. numeru *Social Text Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times*, pod redakcją Hi'ilei Julia Kawehipuaakahaopulani Hobart i Tamary Kneese, termin zaczął być szerzej stosowany na oznaczenie zestawu praktyk

¹³¹ Taż, *In a Different Voice*, s. 6.

¹³² J. Tronto, *Caring democracy: Markets, Equality, and Justice*, New York 2013, s. 169–182.

¹³³ N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, s. 99.

¹³⁴ Filozofia obiektywizmu Ayn Rand z jej koncepcją racjonalnego egoizmu uchodzi za wykładnię amerykańskiego indywidualizmu i kapitalizmu, której podstawy zawarła w jednej ze swoich słynniejszych powieści *Atlas Zbuntowany*. Rand w latach 70. XX w. wypowiadała się przeciwko feminizmowi, a szczególnie przeciwko Ruchowi Wyzwolenia Kobiet (Women's Liberation Movement). Zob. A. Rand, *Atlas Zbuntowany*, Poznań 2024. Z kolei o twierdzeniu Rand, że kapitalizm leseferystyczny to jedyny moralny system społeczny, który opiera się na uznaniu wolności jednostki, praw własności i racjonalnego interesu własnego jako fundamentów funkcjonowania społeczeństwa, zob. Taż, *Kapitalizm. Nieznany ideał*, Poznań 2013.

¹³⁵ O działalności Radical Practices of Collective Care zob. <<http://radicalcollectivecare.blogspot.com>> [dostęp: 14.02.2024].

o politycznym potencjale zmiany¹³⁶. Obecnie rozwijają się dwie główne ścieżki interpretacji tego pojęcia. Pierwsza koncentruje się na radykalnej samo-trosce, którą wiąże z neoliberalnymi praktykami troski-o-siebie (*self-care*). Druga – przywoływana w niniejszej rozprawie – widzi radykalizm troski w jej potencjale zmiany rzeczywistości społecznej i zastąpienia mitu nieograniczonego postępu. Tak rozumiany postęp jest, według Lynne Segal, zasadniczą przyczyną eksploatacji zasobów naturalnych i kryzysu klimatycznego¹³⁷.

Radykalna troska jest zatem bezpośrednią odpowiedzią feministycznych myślicielek, badaczek i artystek na zarysowany przez Fraser **kryzys troski** oraz postępującą niepewność jako czynnik konstytuujący relacje społeczne. Myśl ta rozwija się szczególnie dynamicznie na gruncie studiów urbanistycznych – w pracach Elke Krasny, Angeliki Fitz czy Faranak Miraftab – gdzie nacisk kładzie się na architekturę troski oraz alternatywne sposoby kształtowania otoczenia, w które wbudowane byłyby wartości opisane wcześniej przez Tronto¹³⁸.

Koncepcję radykalnej troski postrzegam więc jako polityczną praktykę odzyskiwania politycznego potencjału opieki do przekształcania rzeczywistości społecznej. Jej głównym celem jest zarówno docenienie i przedefiniowanie opieki, jak i uczynienie jej centralnym i determinującym systemem porządku społecznego i globalnego. Kluczowe jest tu budowanie nowej infrastruktury, która będzie ucieleśniać troskę w relacjach przestrzennych i społecznych. Działania Ukeles same w sobie niosą polityczną radykalność, a koncepcja radykalnej troski pozwala ją lepiej uchwycić w kontekście transformacji społecznej.

2. Separatyzm produkcji i reprodukcji

W samym akcie spisania manifestu, który zainicjował *maintenance art*, zawarta jest fundamentalna dla tej sztuki zasada o niezbędności pracy bazy i podpory dla każdej aktywności ludzkiej, nawet takiej, która z pozoru wydaje się domeną czystej, niematerialnej kreatywności. Fizyczna konieczność – dla ujęcia idei *maintenance* – prześwitujących kartek papieru, na których spisano manifest, jest jednocześnie oczywista i łatwo pomijana. Chodzi o

¹³⁶ H. J. Kawehipuaakahaopulani Hobart, T. Kneese, *Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times*, "Social Text", Vol. 38, Nr 1 (142) Marzec 1, 2020, s. 1–13.

¹³⁷ L. Segal, *Lean on Me. A Politics of Radical Care*, London–New York 2023. Segal jest jedną z ciekawszych, brytyjskich teoretyczek troski, która w 2017 r. w Londynie założyła wraz z Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler i Catherine Rottenberg The Care Collective, który opublikował *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*, London–New York 2020.

¹³⁸ Zob. *Critical Care Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, ed. by A. Fitz, E. Krasny, Cambridge–London 2019; E. Krasny, L. Perry, *Curating with Care*, London–New York 2023; *Constructing Solidarities for a Humane Urbanism*, ed. by F. Miraftab i in. <<https://iopn.library.illinois.edu/scalar/constructing-solidarities-for-a-humane-urbanism/index>> [dostęp: 4.03.2024].

czterostronicowy tekst, napisany na białych kartkach za pomocą maszyny do pisania i uporządkowany w sekcje, z ręcznie dopisanymi elementami: określeniem formy deklaracji *MANIFESTO!*, tytułem dla propozycji wystawy *CARE*, znakiem copyright podkreślającym prawa autorskie artystki ©, datą 1969 oraz podpisem autorki *Mierle Laderman Ukeles*.

Jakby przeczuwając tę nieuchwytność i niewidzialność opieki, a także lekkość idei jako takiej, artystka próbowała osadzić je w formalnym charakterze dokumentu, zakładającym bliżej nieokreślone wsparcie instytucjonalne. Wsparcie, które mogłoby usankcjonować *maintenance art* jako system wytwarzający porządek społeczny. Kiedy Ukeles opisywała swój manifest jako *rzeźbę, która jest tekstem* wskazywała wprost na jego potencjał kształtowania przestrzeni społecznej, oparty na materialnej bazie dokumentu¹³⁹. Dla Ukeles kluczowy jest zatem związek tego, co wydaje się intelektualnie wolne i kreatywne – co Marks określa mianem nadbudowy – z bazą, czyli tym, co fizycznie konieczne.

Baza w marksowskim ujęciu to ogół materialnych sił wytwórczych i wynikających z nich stosunków produkcji typowych dla danego porządku społecznego. Jednak w feministycznej interpretacji materializmu historycznego i w propozycji Ukeles akcenty zostają przesunięte tak, że kluczowe w koncepcji bazy stają się opieka, reprodukcja społeczna i praca domowa¹⁴⁰. Na ten aspekt działalności artystki zwraca uwagę Shannon Jackson, podkreślając, że *maintenance* jest strukturą, która z jednej strony obnaża trwające w czasie działania skrywane się za statycznym obiektem, z drugiej – odsłania materialną aktywność wspierającą zdematerializowaną kreatywność¹⁴¹.

Ta dialektyka nieskrępowanej twórczości i konieczności zawarta jest jednak przede wszystkim w tekście dokumentu, który artystka podzieliła na dwie sekcje, z których pierwsza skupia się na dwóch systemach – rozwoju i *maintenance*.

I. IDEE:

A. Instynkt Śmierci i Instynkt Życia:

Instynkt Śmierci: separacja, indywidualność; Awangarda par excellence; podążanie własną drogą ku śmierci – robienie swojego; dynamiczna zmiana.

Instynkt Życia: połączenie; wieczny powrót; uwiecznienie i OPIEKOWANIE SIĘ gatunkami; przetrwanie systemów i operacji, equilibrium.

¹³⁹ Cytat za Mierle Laderman Ukeles zamieszczony w materiałach promocyjnych dla prasy dotyczących wystawy w monograficznej *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum (2016–2017), s. 3. <<https://www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2018/01/Mierle-Laderman-Ukeles-Maintenance-Art-Press-Release.pdf>> [dostęp: 2.02.2024].

¹⁴⁰ Feministyczne przeformułowanie myśli marksistowskiej proponuje jedna z głównych teoretyczek Teorii Reprodukcyjnej, Bhattacharya, zob. T. Bhattacharya, *Social Reproduction Theory*.

¹⁴¹ S. Jackson, *Social Works*, s. 88.

B. Dwa podstawowe systemy: Rozwój i Maintenance¹⁴². Szkopuł każdej rewolucji: kto poniedziałkowym rankiem posprząta śmieci po zakończonej rewolucji?

Rozwój: tworzenie całkowicie indywidualne; nowość; zmiana; postęp; ekscytacja, odlot lub ucieczka.

Maintenance: dbaj o to, by na indywidualnej kreacji nie osiadał kurz; chroń nowość; wspieraj zmianę; chroń postęp; broń i przedłużaj rozwój; odnawiaj ekscytację; powtarzaj odlot.

Pokaż swoją pracę – pokaż ją znowu, pilnuj, by muzeum sztuki współczesnej było żywe pilnuj, by domowe ogniska nie przestawały płonąć.

Systemy Rozwoju są po części systemami feedbacku z przewagą przestrzeni dla zmiany.

Systemy Maintenance są bezpośrednio systemami feedbacku z małą przestrzenią na zakłócenia.¹⁴³

W podpunktach A i B sekcji I manifestu, zatytułowanej *Idee*, Ukeles nakreśla zasadniczy podział, który będzie organizował zarówno dalszą część jej manifestu, jak i działania artystyczne. Chodzi o separatyzm dwóch systemów – rozwoju i *maintenance*. Wyodrębnienie tych dwóch systemów wykreśla w pierwszej części manifestu osie i kategorie, wobec których artystka krytycznie ustosunkowuje się w swojej praktyce. Aby zarysować podstawową mapę pojęciową – jaką manifest stanowi dla *maintenance art* – najpierw wyodrębnię i omówię na poziomie ogólnym główne koncepcje teoretyczne wynikające z tej części tekstu. Zastosowanie w mojej analizie pojęć z kręgu socjalistycznego feminizmu pozwala na interpretację manifestu, jak również na osadzenie go w warunkach środowiskowych, które umożliwiły jego powstanie. Oznacza to, że w dalszej części analizy tekstu Ukeles odniosę się do biografii artystki oraz społecznego kontekstu, w jakim opracowała swoją koncepcję *maintenance art*.

Ukeles rozpoczyna swój manifest od wyraźnego wyodrębnienia systemów, które w pierwszej części tekstu ostro sobie przeciwstawia – rozwój przypisuje śmierci, natomiast życie wiąże z opieką. Artystka przedstawia te dwa systemy jako odrębne sfery rzeczywistości społecznej, które odczytuję jako rynkową **sferę produkcji** (instynkt śmierci – rozwój) oraz **sferę reprodukcji** (instynkt życia – *maintenance*). Każda z tych sfer wymaga innego rodzaju zachowania od podmiotów w niej funkcjonujących.

W sferze rozwoju sytuuje się wolny, indywidualny podmiot, który podąża własną drogą, pełen ekscytacji oddaje się realizacji własnych pomysłów i wcielaniu nowych idei w życie – jest **kreatywny**. Z kolei *maintenance* zakłada podmiot pozostający w związku i relacji z innym

¹⁴² Z tego względu, że przyjąłem angielską wersję terminu *maintenance art* pozostawiam również angielskie określenie systemu *maintenance* (w polskiej wersji był to system opieki) dla zachowania klarowności pojęciowej i podtrzymania związku pomiędzy systemem *maintenance* a ideą *maintenance art*.

¹⁴³ Tłumaczenie, z niewielkimi zmianami własnymi, na podstawie polskiego tłumaczenia manifestu, zob. M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*, s. 41.

(ludzkim i nie-ludzkim, na co wskazuje fragment: *OPIEKOWANIE SIĘ gatunkami*), o którego/które/którą się troszczy, strzeże i broni w nieustannie powtarzających się czynnościach – jest więc **odtwórczy**. Przyjmując, że rozróżnienie na dwie sfery wprowadzone przez artystkę wynika z obserwacji amerykańskiej rzeczywistości końca lat 60. XX wieku, można stwierdzić, że jest to rozróżnienie typowe dla porządku kapitalistycznego.

Fraser wskazuje, że w latach 60. XX wieku „złota era kapitalizmu” została zakwestionowana przez międzynarodowy opór i falę ruchów obywatelskich¹⁴⁴. Podważano fundamentalne cechy kapitalistycznej rzeczywistości, takie jak materializm, konsumpcjonizm, etykę indywidualnych osiągnięć, biurokrację, kontrolę społeczną, kulturę korporacyjną, seksizm czy wreszcie heteronormatywność. Filozofka podkreśla, że w tym czasie socjalistycznie nacechowany feminizm drugiej fali również zaangażował się w przekształcanie radykalnego imaginarium, problematyzując paternalizm cechujący zarówno system opieki społecznej, jak i burżuazyjną rodzinę¹⁴⁵. Ujawniło to głęboki androcentryzm kapitalistycznego społeczeństwa. Dzięki upolitycznieniu **tego, co prywatne**, poszerzono granice kontestacji poza kwestie socjoekonomicznej dystrybucji, uwzględniając także pracę domową, seksualność i reprodukcję. Znalazło to swój wyraz w manifestie Ukeles, która zauważyła i wyodrębniła system *maintenance* z kapitalistycznego porządku. Kapitalizm artystka rozumie jako odciskający się w podmiocie i kształtujący jego/jej relacje z otoczeniem, na co wskazują imperatywy użyte w manifestie do ich opisanie. To rozumienie kapitalizmu można zestawić z myślą Fraser, która opisuje kapitalizm jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny¹⁴⁶.

Wprowadzenie przez Ukeles rozróżnienia na dwa odrębne systemy jest istotne, ponieważ to właśnie na takim separatyzmie – według Fraser – opiera się kapitalizm¹⁴⁷. Dla kapitalistycznego porządku kluczowe jest podtrzymanie mitu o swojej autonomii, który sprowadza ten system wyłącznie do sfery ekonomicznej, a konkretnie do sfery produkcji. Różne obszary życia społecznego są oddzielone w taki sposób, który utrwała asymetrie władzy i mechanizmy wykluczenia. Można uznać, że wydobyta przez Fraser kanibalistyczna natura kapitalizmu wynika właśnie z owego separatyzmu – jako abstrakcyjny byt rynkowy kapitalizm nie musi uwzględniać materialnych i reprodukcyjnych warunków swojego istnienia. Iluzja odrębnych sfer jest zatem konieczna do podtrzymania mitu o autonomii systemu kapitalistycznego jako ekonomicznej abstrakcji, od której niezależna jest społeczna kondycja.

¹⁴⁴ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 4.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Taż, Jaeggi, *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, s. 41.

¹⁴⁷ Taż, *Contradiction of Capital and Care*, s. 100.

W tej logice podmiot polityczny, a także potencjalny podmiot rewolucyjny, powstaje wyłącznie w sferze produkcji. To, co nie podlega akumulacji, pracy najemnej ani przepływowi kapitału, Fraser określa jako pozaekonomiczne warunki środowiskowe kapitalizmu — w manifestie Ukeles te same procesy zostają ujęte jako elementy systemu *maintenance*, zyskując przy tym cielesny, codzienny i operacyjny wymiar¹⁴⁸.

Fraser podkreśla, że separatyzm tych dwóch sfer ufundowany jest również na podziale płciowym — to, co pozaekonomiczne, kojarzone jest z kobiecością, przy jednoczesnej dewaluacji tego rodzaju aktywności, której odmawia się statusu pracy¹⁴⁹. W tekście Ukeles wyraża się to w użytych czasownikach: *opiekuj się, dbaj, chroń, odnawiaj, powtarzaj*. Wynikająca z biologicznej konieczności i afektu praca opiekuńcza jawi się przy tym jako zależna od rozwoju, ponieważ istnieje o tyle, o ile podmiot ją wykonujący może ustanowić się w podporządkowanej relacji względem produkcji (*chroń nowość, wspieraj zmianę*). Z kolei produkcyjny porządek rozwoju podąża za nowością i — we wstępie manifestu Ukeles — zdaje się być niczym nieograniczony.

Taki separatyzm, konstytutywny dla mitu o autonomii, ma jednak dalsze konsekwencje. W pierwszej części manifestu to oddzielenie dwóch systemów pokazuje, że ich relacja jest wyraźnie nierówna. Dominująca indywidualność i separacja systemu rozwoju sprawiają, że nie musi on uznać (ani nawet dostrzec) swojej współzależności z systemem *maintenance*. Coraz większy i swobodniejszy postęp prowadzi do coraz większej zależności systemu reprodukcji i opieki. W takiej relacji celem *maintenance* nie staje się odpowiedzialność i równowaga, lecz podtrzymanie ciągłego rozwoju. Jest to proces historyczny — im szybszy postęp, tym intensywniejsza energia zużyta na jego podtrzymanie. Zaburzenie równowagi między systemami polega zatem na pełnym podporządkowaniu reprodukcji i opieki rozwojowi. Ukeles nadaje nawet paradoksalnym aktom opiekuńczym militarny ton serii nakazów, stopniowo zwiększając ich intensywność i tempo: *chroń nowość, wspieraj zmianę, chroń postęp, broń i przedłużaj rozwój*.

Oznacza to, że język komunikacji, który kształtuje relacje społeczne w obu systemach, również w pełni podporządkowany jest logice rozwoju — nie sama ochrona jako performatywny czasownik staje się konstytutywna dla *maintenance*, ale wydane ogólnie polecenie: *chroń postęp*. W tej nierównej relacji mechanizmy opieki zostały pozbawione swojego charakterystycznego sposobu komunikacji, który opierałby się na rozciągniętej w czasie relacyjności, współdzieleniu i trosce. Brak możliwości komunikowania się językiem opieki

¹⁴⁸ Taż, *Behind Marx's Hidden Abode*, s. 143.

¹⁴⁹ Taż, *Contradiction of Capital and Care*, s. 101.

uniemożliwia jej funkcjonowanie jako odrębnego systemu społecznego, który nie byłby podporządkowany w pełni rozwojowi. Ten brak możliwości zmiany w komunikacji artystka podkreśla, pisząc, że w systemach *maintenance* nie ma przestrzeni na zakłócenia.

Ukeles wskazuje zatem w manifeście na kluczowe dla kapitalizmu istnienie radykalnej izolacji dwóch systemów: produkcji (rozwój) i reprodukcji (*maintenance*). Jednocześnie charakteryzuje oba systemy w taki sposób, że ujawnia sztuczność tej separacji, zdradzając ich wzajemną zależność oraz naiwność idei autonomii rozumianej jako całkowita niezależność i wolność. Podczas gdy w systemie rozwoju niczym nieskrępowany podmiot może realizować się kreatywnie, robiąc swoje, system *maintenance* zdradza, że ten kreatywny popęd zostaje zrealizowany kosztem konkretnej, materialnej pracy reprodukcyjnej. Prosty i „czysty” od zależności system ekonomiczny okazuje się mieć swoją ciemną stronę. Cały system *maintenance* w manifeście Ukeles jest opisany w relacji do systemu rozwoju, co pozwala dostrzec, jak oba te procesy są ze sobą splecione, mimo że kapitalizm konstruuje je jako oddzielne. Artystka pokazuje, że rozwój odbywa się kosztem materialnej pracy reprodukcyjnej, obnażając tym samym iluzję autonomii twórczej i ekonomicznej.

To napięcie teoretycznie problematyzuje Fraser, wskazując, że kapitalizm opiera się na sztucznym rozdziale między ekonomią a sferą reprodukcyjną¹⁵⁰. Jak zauważa, kapitalizm ma interes w podtrzymywaniu tej separacji – mimo że sfera ekonomii zależy od reprodukcji siły roboczej w jednostkach rodzinnych, infrastruktury publicznej oraz zasobów naturalnych, jej zmitologizowany autonomiczny status pozwala traktować ją jako wyższą i szczególnie uprzywilejowaną. To właśnie utrzymywanie separatyizmu dwóch sfer umożliwia kapitalizmowi, według Fraser, swobodne żerowanie na zasobach naturalnych i pracy reprodukcyjnej przy zerowym wkładzie własnym – bez oglądania się na wyrządzone szkody, nie wspominając o ich naprawie¹⁵¹. Separatyzm pozwala kapitalizmowi traktować system *maintenance* jako naturalnie istniejący zasób do wzięcia i wykorzystania podług dowolnej woli kreatywnego podmiotu. Ukeles używa nawet słowa *ucieczka* do charakterystyki systemu rozwoju, którą rozumiem jako ucieczkę od odpowiedzialności.

Język, którym Ukeles charakteryzuje oba systemy, składa się z jednej strony z dowolności, z drugiej – z serii nakazów i przykazań, co sugeruje istnienie odpowiednio ukształtowanych podmiotów. W systemie rozwoju/produkcji działa podmiot kreatywny i rewolucyjny, do systemu *maintenance* przypisany jest podmiot, który określam jako reprodukcyjny. Granica separacji między tymi systemami jest wyznaczone dokładnie w

¹⁵⁰ Tamże.

¹⁵¹ Taż, *Canibal Capitalism*, s. 55.

punkcie, w którym Ukeles zadaje kluczowe pytanie – *szkopuł każdej rewolucji: kto poniedziałkowym rankiem posprząta śmieci po zakończonej rewolucji?*¹⁵² Osobliwym może wydawać się, że czyn rewolucyjny stawia Ukeles po stronie systemu rozwoju/produkcji. Jest to jednak logiczna konsekwencja zawężenia systemu kapitalistycznego do systemu ekonomicznego i tym samym marksistowskiego określenia horyzontu zmiany wyłącznie przez walkę klas. Jak wskazuje Fraser, dla ortodoksyjnych marksistów walka klas koncentruje się wyłącznie na konflikcie między pracą a kapitałem, przy czym pojęcie pracy zawężone jest do **pracy najemnej**¹⁵³. Według filozofki w optyce tej tylko ci, którzy wykonują tę pracę, oraz zatrudniający ich kapitaliści stanowią paradygmatycznych bohaterów walki klasowej, a więc ustanawiają podmiot rewolucyjny. Fraser podkreśla, że ikonicznym miejscem tej walki jest **punkt produkcji** (domyślnie – fabryka produkcyjna), w którym obie strony bezpośrednio się konfrontują. W myśli marksistowskiej to właśnie ten rodzaj konfliktu uchodzi za najgłębsze wyzwanie dla kapitalizmu i posiada największy potencjał emancypacyjnej transformacji społecznej¹⁵⁴.

Swoim pytaniem Ukeles odrzuca jednak tak zawężone rozumienie rewolucji i emancypacji. Artystka sugeruje bowiem, że po rewolucyjnej zmianie, w konsekwencji zwykłej, codziennej konieczności, nadejdzie czas na usunięcie ze sfery debaty politycznej porządkowanie, przypadające tym, które/którzy wykluczone/eni są z udziału w sferze publicznej i nie posiadają politycznego głosu – **podmiotom reprodukcyjnym**. Podmiotom, które nie uczestniczą w walkach pomiędzy pracą a kapitałem. Wyłącznie z tego powodu ich działaniom odmawia się potencjału emancypacyjnego, co pozwala na wykorzystanie pracy reprodukcyjnej do dalszego tworzenia większej siły roboczej, a tym samym – do reprodukcji samego systemu kapitalistycznego. Podmiot reprodukcyjny znajduje się tym samym w podwójnej zależności względem systemu rozwoju – jego/jej praca opiekuńcza i troska prowadzą się do dostarczenia nowych, odpowiednio socjalizowanych do zmieniających się warunków pracy najemnej robotników i robotnic, a także do kopiowania relacji kapitalistycznych, w których system *maintenance* jest dewaluowany i nie ma wpływu na kształtowanie instytucji i struktur społecznych. Oznacza to, że wobec sztucznie utrzymywanego separatyzmu systemów rozwoju i *maintenance*, nawet rewolucja, o którą Ukeles pyta w manifestie, nie naruszy strukturalnie kapitalizmu. Tym niezwykle lapidarnym pytaniem o miejsce podmiotu reprodukcyjnego w rewolucji artystka diagnozuje problem

¹⁵² M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

¹⁵³ N. Fraser, *Behind Marx's Hidden Abode*, s. 142.

¹⁵⁴ Taż, Jaeggi, *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, s. 166.

utrzymującego się separatyzmu produkcji i reprodukcji, który uniemożliwia transformację kanibalistycznej rzeczywistości społecznej.

Rok powstania manifestu jest również znaczący w kontekście samej idei rewolucji. Ukeles napisała dokument w 1969 roku, tuż po gwałtownych doświadczeniach rewolty roku 1968. Jej słowa o konieczności sprzątnięcia śmieci po przeprowadzonej rewolucji można odczytać jako gorzkie podsumowanie straconych nadziei związanych z falą ruchów kontestacyjnych, które rozlały się po całych Stanach Zjednoczonych – od walk o prawa obywatelskie, przez ruchy antywojenne, Nową Lewicę, ruchy feministyczne i studenckie, po symboliczne spotkanie działacza na rzecz praw pracowniczych Césara Chaveza z Robertem F. Kennedym podczas strajku głodowego Chaveza, strajki robotnicze, zamieszki w Chicago, zabójstwo Martina Luthera Kinga Jr. i Roberta F. Kennedy'ego, aż po kampanię wyborczą George'a Wallace'a (kandydata Amerykańskiej Partii Niezależnej, znanej z rasistowskiej retoryki i poparcia dla segregacji rasowej) oraz wybór Richarda Nixona na prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Robert C. Cottrell i Blaine T. Browne argumentują, że rok 1968 był punktem zwrotnym, w którym różne ruchy społeczne zyskały na znaczeniu i wpłynęły na zmianę amerykańskiej polityki i kultury. Jednocześnie jednak okres ten przyniósł głębokie podziały i polaryzację, co ostatecznie osłabiło i doprowadziło do upadku rewolucyjnych zmian¹⁵⁵. Przełożyło się to na poczucie klęski i utraty emancypacyjnego potencjału, który w swoich rozważaniach ciekawie konceptualizuje Julia Kristeva.

Filozofka zaznacza, że rok 1968 przyczynił się do bezprecedensowej reorganizacji życia społecznego, jednak brak długofalowej wizji i struktury sprawił, że ruchy rewolucyjne ograniczyły się do pragnienia szybkiej zmiany, nie uwzględniając głębokich problemów strukturalnych¹⁵⁶. Według Kristevy akt rewolucji zawsze wymaga powiązania z instytucjami, które mogłyby realizować jej założenia w dłuższej perspektywie – czego wyraźnie domaga się Ukeles w swoim manifestie¹⁵⁷. Jej pytanie o to, kto posprząta śmieci po przewrocie, nie odnosi się wyłącznie do gorzkiego przypomnienia o zgliszczach starego porządku bądź ogólnego chaosu wywołanego walkami. Jej pytanie wskazuje, że w samo rewolucyjne myślenie należy wkomponować nowy projekt systemu *maintenance*, który będzie na co dzień wprowadzał nowy porządek w działanie. Umiejscawia to radykalizm po stronie reformistycznego myślenia,

¹⁵⁵ R. C. Cottrell, B. T. Browne, *1968: The Rise and Fall of the New American Revolution*, Lanham 2018, s. xiii.

¹⁵⁶ J. Kristeva, *Revolt, She Said*, Cambridge–London 2002, s. 18.

¹⁵⁷ Tamże, s. 42.

zakładającego wdrażanie nowych instytucji i rozwiązań publicznych jako kluczowego elementu społecznej transformacji.

3. Krytyka autonomii

Kolejnym niejednoznacznym powiązaniem dokonany przez Ukeles w jej manifestie jest związanie twórczości artystycznej z podmiotem rewolucyjnym w systemie rozwoju/produkcji. Artystka po stronie instynktu śmierci stawia *separację, indywidualność* oraz *Awangardę par excellence*¹⁵⁸. Problem, który porusza, wpisuje się w długą debatę na temat autonomii i zależności sztuki, lecz zostaje tu podjęty w ramach nowego podejścia, jakie oferuje socjalistyczny feminizm¹⁵⁹.

Ukeles używa pojęcia awangardy w odniesieniu do indywidualizmu i autonomii dzieła sztuki¹⁶⁰. Co ciekawe, idee awangardowe przez długi czas były jej bliskie. Marcel Duchamp, związany z nowojorską sceną artystyczną już od 1915 roku, odegrał kluczową rolę w kształtowaniu tamtejszej awangardy. Jego obecność i działalność – od współtworzenia Society Anonyme po późniejsze interakcje z kolejnymi pokoleniami artystów – miały istotny wpływ na rozwój neoawangardowych ruchów w Nowym Jorku. Ukeles była zresztą jedną z tych artystek i artystów, którzy podziwiali Duchampa. Spotkali się osobiście w latach 60., a ich rozmowa stała się inspiracją dla jednego z performansów artystki w latach 70.¹⁶¹ W manifestie Ukeles dokonała jednak krytycznego rozliczenia z awangardą.

Ukeles osadza awangardę po stronie systemu rozwoju, a więc sfery produkcji. Już na wstępie swojego manifestu sygnalizuje przymus autonomii tego systemu, określając go jako: *tworzenie całkowicie indywidualne; nowość; zmiana; postęp; ekscytacja, odlot lub ucieczka*. Natomiast system *maintenance* charakteryzuje jako działania wobec i na rzecz rozwoju, dbanie o indywidualną twórczość czy pilnowane, by muzeum sztuki współczesnej było żywe¹⁶². Takie rozróżnienie sugeruje wizję sztuki całkowicie autonomicznej, tworzonej przez indywidualną jednostkę nieograniczoną społecznymi ramami i wyabstrahowaną z jakichkolwiek zależności.

¹⁵⁸ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

¹⁵⁹ Na polskim gruncie debata ta została podsumowana w zbiorowej pracy *Skuteczność sztuki*, gdzie badacze zastanawiali się w kontekście sztuki społecznej, co lepiej generuje zmiany – sztuka zachowująca swoją autonomię czy sztuka zniesiona w codzienności, zob. *Skuteczność sztuki*, pod red. T. Załuski, Łódź 2014.

¹⁶⁰ W kontekście nowojorskiej sceny artystycznej lat 60. i 70. XX wieku termin awangarda nie odnosił się już do ruchów awangardowych z początku XX w. (dadaizm, konstruktywizm itp.), lecz raczej do dziedzictwa amerykańskiego modernizmu oraz neoawangardy. Samo pojęcie było szeroko stosowane w dyskursie artystycznym, m.in. przez Clementa Greenberga i krytyków związanych z ekspresjonizmem abstrakcyjnym.

¹⁶¹ Chodzi o performans z 7 listopada 1973 r. *Now You Have Heirs / Airs* M. Duchamp. Artystka wykonała go w Filadelfii w Museum of Art.

¹⁶² M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

Marina Vishmidt i Kerstin Stakemeier w *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art* wskazują, że mit autonomii jest dla sztuki tak samo istotny, jak mit niezależnej sfery produkcji jest konieczny dla funkcjonowania kapitalizmu. W efekcie wtłacza to jednoznacznie awangardę (a szerzej – całą sztukę) w kapitalistyczne relacje¹⁶³.

Mit autonomii i produkcji sprawia, że wszystko to, co znajduje się poza indywidualnymi aktami twórczymi/produkcyjnymi, zostaje podporządkowane sferze *maintenance*. W logice tej jakakolwiek zmiana w polu artystycznym może dokonać się wyłącznie poprzez indywidualne gesty artystyczne – tak jak w przypadku podmiotu rewolucyjnego ikonicznym miejscem walki była fabryka, tak w polu artystycznym może być nim wyłącznie instytucja sztuki wytwarzająca autonomiczny mit. Prowadzi to do sytuacji, w której praca niepodlegająca rynkowym prawom pracy najemnej (np. opiekuńcza praca matki w domu) nie może zostać uznana za część ekonomii – tak samo jak odtwórcza i powtarzalna czynność nie może zostać uznana za część sztuki. Ukeles pokazuje zatem w swoim manifestie, że awangarda rozumiana w kategoriach formalno-estetycznych utrzymuje sztuczny separatyzm dwóch systemów produkcji i reprodukcji.

Osadzenie przez Ukeles twórczości artystycznej po stronie systemu rozwoju i indywidualizmu ujawnia istotne napięcia w sposobie, w jaki sztuka funkcjonuje w ramach kapitalistycznych struktur. W rzeczywistości kapitalizmu, rozumianego jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny, podział na sferę autonomicznej produkcji i podporządkowanej jej reprodukcji jest nie tylko konstruktem, ale i mechanizmem utrzymującym systemowe nierówności. Sztuka, podobnie jak gospodarka, nie funkcjonuje w izolacji – jest osadzona w sieci instytucji i relacji, które umożliwiają jej istnienie. Niezależnie od tego, jak radykalnie abstrakcyjny lub conceptualny jest dany obiekt artystyczny, jego obecność w obiegu artystycznym wymaga całego systemu infrastrukturalnego: instytucji, które go wystawiają, osób, odpowiedzialnych za jego konserwację, administrację i dokumentację, a także tych, którzy sprzątają przestrzeń wystawienniczą. W tym sensie produkcja artystyczna jest nierozdzielnie spleciona z działaniami *maintenance*, choć tradycyjna narracja modernistyczna spycha te procesy na margines, utrzymując mit autonomii twórczości. Fraser pokazuje, że analogiczny mechanizm działa w kapitalizmie: separacja między sferą ekonomiczną a sferą troski i reprodukcji społecznej nie jest naturalna, lecz konstruowana i podtrzymywana przez instytucje. Ukeles, poprzez swoją praktykę, ujawnia, że sztuka również

¹⁶³ M. Vishmidt, K. Stakemeier, *Reproducing Autonomy*, s. 17–20.

opiera się na tej strukturze – a ignorowanie warunków jej reprodukcji utrwała iluzję jej niezależności.

Vishmidt sugeruje, że idea autonomii sztuki – a więc przekonanie, że sztuka istnieje w oderwaniu od polityki, ekonomii i innych form produkcji społecznej – jest w dużej mierze mitem stworzonym przez instytucje sztuki i podtrzymywanym przez rynek oraz kapitalistyczny system kulturowy¹⁶⁴. W rzeczywistości jednak ten mit nie tylko reprodukuje same instytucje, lecz także rekonstruuje go praktyki artystyczne, które często nie dostrzegają własnego uwikłania w kapitalistyczne relacje władzy. Perspektywa Vishmidt, według której autonomia sztuki jest produktem kapitalistycznych stosunków pracy i produkcji, rzuca dodatkowe światło na paradoks wyłaniający się z manifestu Ukeles, gdzie awangarda zostaje powiązana z systemem rozwoju. Sztuka postrzegana jako autonomiczna legitymizuje swoją pozycję w społeczeństwie poprzez sytuowanie się w opozycji do zwykłej pracy najemnej oraz nieodpłatnej pracy reprodukcyjnej. Tymczasem, jak wskazuje Vishmidt, rzekoma autonomia sztuki służy jednocześnie do ukrywania sytuacji artystów, których działalność nie jest formalnie uznawana za pracę najemną, lecz raczej za wyraz kreatywności i twórczej pasji.

Badaczka wskazuje także na kluczową wewnętrzną sprzeczność tkwiącą w istocie kategorycznego rozdzielenia sztuki i życia. Z jednej strony autonomia sztuki rości sobie prawo do funkcjonowania poza sferą reprodukcji i ekonomii, ale z drugiej – aby działać jako taka, musi wprawdzie operować w ramach instytucji, które są głęboko wplecione i uwikłane w kapitalistyczne struktury: galerie, muzea, rynek sztuki, akademie, warunki zatrudnienia w tychże instytucjach i funkcjonowania wystaw. A zatem sztuka jest autonomiczna jedynie w zakresie, w jakim może pozwolić sobie na iluzję oderwania od rzeczywistości społeczno-ekonomicznej. Jednak ta iluzja jest możliwa tylko dzięki materialnemu wsparciu, które samo w sobie pozostaje zakorzenione w kapitalizmie.

W tak zarysowanym horyzoncie niemożliwości czystej i radykalnej autonomii dyskusja o tym, czy sztuka powinna być autonomiczna, czy też powinna znieść się w życiu społecznym, staje się nie tylko jałowa, ale wręcz bezużyteczna. Według Angeli Dimitrakaki w obliczu tak postawionego problemu konieczne jest ponowne przemyślenie sprzeczności między zależnością a niezależnością oraz redefinicja samego pojęcia autonomii w celu odzyskania jego krytycznego potencjału¹⁶⁵.

Zarówno Vishmidt, jak i Dimitrakaki nie odrzucają całkowicie pojęcia autonomii. Uważają, że może ono nieść potencjał emancypacyjny, o ile porzuci się wyidealizowaną wizję

¹⁶⁴ Tamże, s. 118.

¹⁶⁵ A. Dimitrakaki, *Feminism, Art, Contradictions*.

sztuki jako bytu egzystującego *a priori* ponad i poza społeczeństwem. W ujęciu Vishmidt autonomia sztuki nie jest stanem danym raz na zawsze. Przeciwnie, powinna być rozumiana jako konstrukt społeczny i polityczny, który podlega nieustannym negocjacjom i renegocjacjom w ramach szerszych struktur władzy, ekonomii i społeczeństwa. Fraser, wspólnie z Lindą Gordon, przeprowadziła genealogiczną analizę ekonomicznego pojęcia zależności, wskazując na historyczne zwroty w jego znaczeniu – od przedindustrialnej zależności służby, przez ideę dobrej zależności, aż po sfeminizowane i negatywne rozumienie tego terminu jako kluczowego elementu amerykańskiego państwa opiekuńczego¹⁶⁶. W kwestii autonomii istotne stają się zatem pytania: niezależna od czego? Kto jest niezależny od kogo? Jak ustanawiana jest forma niezależności?

Tak rozumiana autonomia jest zawsze częściowo ograniczona zawężonym horyzontem możliwości wolności, ponieważ niezależność w jednej sferze oznacza zależność w innej. Autonomia nie jest zatem statycznym, uniwersalnym pojęciem, ale antagonistycznym i dynamicznym polem walki, w którym różne siły, ideologie i hegemonie próbują uzyskać kontrolę nad tym, co sztuka może znaczyć i jakie role powinna pełnić. W tym sensie autonomia nie powinna być traktowana jako coś danego raz na zawsze, ale jako kategoria polityczna, która może służyć transformacji społecznej. Radykalna sztuka, chcąc tworzyć nowe instytucje, powinna zatem nie tyle dążyć do całkowitego wchłonięcia przez życie społeczne, ile domagać się warunków negocjacji własnej autonomii. Koncepcja niezależności pełni bowiem historycznie funkcję narzędzia formatowania pola artystycznego – albo w celu reprodukcji kapitalistycznych relacji społecznych (poprzez podtrzymywanie mitu autonomii jako ideału kapitalistycznego), albo w celu kreowania nowych, autonomicznych instytucji sztuki wolnych od tych relacji.

Na tym etapie swojego manifestu Ukeles nie oferuje jeszcze propozycji przewyciężenia lub rozegrania sprzeczności między autonomią a zależnością sztuki. Wskazuje jednak na konsekwencje separatyzmu produkcji i reprodukcji w społecznym rozumieniu twórczości artystycznej.

Co istotne, w obu wyodrębnionych w manifestie systemach sztuka jest kojarzona raczej z działaniem niż tworzeniem obiektów – artystka, charakteryzując poszczególne systemy, posługuje się czasownikami, a nie rzeczownikami. Wynika to z kontestacji materialności dzieła sztuki, która na przełomie lat 60. i 70. XX wieku stawała się jednym z kluczowych tematów nowojorskiej sceny artystycznej. Lucy Lippard podsumowała te idee w hasle **dematerializacji**

¹⁶⁶ N. Fraser, L. Gordon, *A Genealogy of „Dependency”: Tracing a Keyword of the US Welfare State*, w: *Fortunes of Feminism*, s. 112–151.

sztuki, definiującym politycznie radykalną sztukę konceptualną końca dekady. Ukeles w swoim manifestie nie tyle zrywa z obiektem, ile – w ramach nakreślonego separatyzmu produkcji (rozwoju) i reprodukcji (*maintenance*) – wyznacza dwa sposoby rozumienia pracy. Konceptualne i performatywne działanie zostaje osadzone w porządku rozwoju i produkcji, gdzie artysta działa, tworzy, podąża za swoim. W ramach tego systemu możliwy jest bunt przeciwko petryfikacji akcji w formie gotowego dzieła sztuki, niezależnie od tego, czy trafi ono do obiegu rynkowego, czy nie. Nacisk zostaje położony na twórcze i kreatywne działanie, któremu przeciwstawiona jest odtwórcza opieka.

Maintenance nie posiada przywileju porzucenia relacji z obiektem/podmiotem, nie jest „czystym” działaniem – jego zadaniem jest *dbać o dzieło, pilnować muzeum*. Rozróżnienie tych dwóch aktywności w kontekście pracy twórczej problematyzuje kwestie pracy w ogóle.

Analizując upolitycznienia pracy artystycznej w Stanach Zjednoczonych na przełomie lat 60. i 70 XX wieku, Julia Bryan-Wilson omawia koncepcje manifestu *maintenance art* Ukeles przez pryzmat rozróżnienia na **pracę** (*labor*) i **wytwarzanie** (*work*), które w *Kondycji ludzkiej* przedstawiła Hanna Arendt¹⁶⁷. Historyczka sztuki podkreśla, że Arendt wiąże pracę (*labor*) z cyklicznymi procesami życia i śmierci, które są nieustanne, nigdy nieukończone i nie wytwarzają gotowego produktu¹⁶⁸. Tego rodzaju praca, według filozofki, przeciwdziała rozkładowi świata za pomocą monotonnych, codziennie powtarzanych obowiązków. Bryan-Wilson zaznacza, że Arendt dokonuje luźnego upłciowienia tego rodzaju pracy, łącząc ją z płodnością i narodzinami – co potwierdza diagnozę Fraser, że to, co poza-ekonomiczne kojarzone jest z kobiecością. W opozycji do pracy Arendt umieszcza wytwarzanie, czyli działalność polegającą na tworzeniu rzeczy i obiektów, co filozofka utożsamia z budowaniem świata. Wytwarzanie posiada zatem transformacyjną naturę z jasno określonym początkiem i końcem oraz materialnym rezultatem. We wstępnych punktach swojego manifestu Ukeles utożsamia jednak z wytwarzaniem nie tylko tworzenie materialnych obiektów, lecz także czyste, kreatywne działanie, które może generować idee, jak w przypadku niematerialnej pracy konceptualnej. Artystka ponownie wykorzystuje kapitalistyczny separatyzm, aby ujawnić naiwność i idealizm takiego założenia, które pozostaje ślepe na własną zależność od materialnej i afektywnej pracy reprodukcyjnej.

Podsumowując mapę pojęciową wyznaczoną w pierwszej części manifestu Ukeles, chcę jeszcze raz zwrócić uwagę osoby czytającej na kluczowe kwestie podjęte przez artystkę: kapitalizm jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny; separatyzm produkcji (rozwoju) i

¹⁶⁷ J. Bryan-Wilson, *Art Workers*, s. 166.

¹⁶⁸ Tamże.

reprodukcji; dychotomia autonomii i społecznej zależności sztuki, reformistyczne ujęcie rewolucyjnego gestu. Do tych kategorii Ukeles będzie krytycznie odnosić się w dalszej części swojego manifestu oraz w działaniach – wynikających z nakreślonego programu – z zakresu *maintenance art*. Zanim jednak przejdę do ich analizy, osadzę powstanie manifestu w biograficznych warunkach środowiskowych artystki. Nie chodzi tu o mitologizowanie jej osobistej historii i gestu twórczego, lecz o umiejscowienie dokumentu w ekonomicznym i pozaekonomicznym kontekście oraz potraktowanie samej artystki jako podmiotu reprodukcyjnego, który w zastanych warunkach kapitalistycznej separacji, odtwarzanej w urbanistycznej przestrzeni Nowego Jorku, wypracowywał własną propozycję jej przewyżczenia.

4. Miasto (nie) dla kobiet

Patricia Phillips zaznacza, że tworząc swój manifest, Ukeles nie czerpała wyłącznie z własnych doświadczeń, ale także inspirowała się podziałem, jaki jej mąż Jack (Jacob) Ukeles, planista miejski, zastosował w pierwszym szkicu *New York City Comprehensive Plan* jako strategię tworzenia ekonomicznych możliwości dla niższej i średniej klasy¹⁶⁹.

Artystka poślubiła Jacka w 1966 roku, kiedy pracował w New York City Department of City Planning. Ich wspólne rozmowy o przestrzeni miasta i urzędniczy charakter pracy Jacka wpłynęły na rozumienie przez Mierle *maintenance* w systemowym sensie¹⁷⁰. Ich relacja partnerska jest pod tym kątem szczególnie interesująca – Jack od początku wspierał Mierle w jej pracy twórczej, ona zaś czerpała z jego doświadczenia jako urbanisty. Co więcej, jej późniejsze działania w przestrzeni miejskiej często wносиły nowe aspekty do praktyki jej męża. W ich relacji małżeńskiej nie odtwarzał się zatem model separatyzmu opartego na ideale *placy rodzinnej*, który Fraser wiązała z rodziną nuklearną – system przypisujący mężczyźnie rolę kreatywnego podmiotu i jedynego żywiciela rodziny, podczas gdy kobieta pełni funkcję podmiotu reprodukcyjnego, ograniczonego do pracy w domu. Jack i Mierle Ukeles funkcjonowali w partnerskiej relacji, w której ich sfery zawodowe i prywatne przenikały się wzajemnie. To umożliwiało artystce podejmowanie artystycznych eksperymentów.

Plan, nad którym Jack Ukeles pracował wraz z zespołem w New York City Department of City Planning w latach 1966–67, został zlecony jako strategia rozwoju dla miasta. Ukeles

¹⁶⁹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 24.

¹⁷⁰ Jacob Ukeles wydał kilka publikacji dotyczących zarządzania przestrzenią miejską, zob. J. B. Ukeles, *The Consequences of Municipal Zoning: a Research Study* Urban Land Institute 1964; J. B. Ukeles, *Doing more with less: Turning public management around*, AMACOM 1982.

wspomina ich działania słowami *Znali Nowy Jork z bardzo szczegółowego poziomu, a mimo to mieli wielkie pomysły na miasto*, co wskazuje na ambitne urbanistyczne założenia projektu¹⁷¹. Główne założenia dokumentu zostały zrekonstruowane przez Phillips na podstawie rozmów z Jackiem, ponieważ sam plan nigdy nie został opublikowany¹⁷².

Plan zakładał podział miejskich aktywności na dwie kategorie – *Maintenance* i *Rozwój*. *Maintenance* obejmowało działania podtrzymujące życie miasta, takie jak sprawne funkcjonowanie służb publicznych – policji, straży pożarnej czy systemu oczyszczania miasta. *Rozwój* odnosił się do wszelkich możliwości, jakie miasto miało zapewnić mieszkańcom w celu ich społecznego i ekonomicznego rozwoju. W dokumencie zastosowano więc fundamentalne rozróżnienie między dwiema sferami funkcjonowania miasta: *Rozwój* jawił się jako obszar nieskrępowanego postępu, podczas gdy *Maintenance* – jako jego uciążliwe, choć niezbędne przeciwieństwo. *Maintenance* zostało powiązane z usługami, które miasto musi świadczyć mieszkańcom, aby zaprogramowany w urbanistycznym planie rozwój nie był hamowany i ograniczany koniecznością opieki.

Skoro kapitalizm funkcjonuje jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny, miasto stanowi jego materialną manifestację. Fascynujące jest to, jak separatyzm krytykowany przez Fraser znalazł swoje odzwierciedlenie w kształtowaniu przestrzeni miejskiej i urbanistycznych planach. Leslie Kern w *Mieście dla kobiet* opisuje, w jaki sposób geografia feministyczna analizuje planowanie miast w kontekście ich zdolności do kształtowania relacji społecznych, układów władzy, nierówności oraz użytkowania zasobów naturalnych¹⁷³. Kern szczególnie interesują te rozwiązania urbanistyczne, które wzmacniają dominację patriarchatu i kapitalizmu, czego jednym z przykładów jest Nowy Jork. W *New York City Comprehensive Plan* Fraserowski separatyzm otrzymuje swoją urbanistyczną wersję: Nowy Jork zostaje podzielony na poziomy funkcjonowania, w których potrzeby i rozwiązania są definiowane osobno – zakłada się, że sfera ekonomicznego rozwoju jest w jakiś sposób odrębna od konieczności jej podtrzymywania.

Ukeles wyjątkowo uderzył ten podział na dwie dynamiki rządzące nowoczesnym miastem – autonomia i troska; niezależność i konieczna zależność – których nieprzystawalność odczuwała na sobie zarówno jako artystka, jak i kobieta¹⁷⁴. Oddzielenie opieki, powtarzalnych czynności i sieci relacji od czystej kreacji i wolności było dla niej źródłem kryzysu

¹⁷¹ M. Ukeles, *Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! An Interview with Mierle Laderman Ukeles and Toby Perl Freilich*, *Cultural Politics* (2020) 16 (1), s. 14–23.

¹⁷² P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 191.

¹⁷³ L. Kern, *Miasto dla kobiet*, Wołowiec 2023, s. 23.

¹⁷⁴ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 24.

tożsamościowego, na co zwraca uwagę Phillips¹⁷⁵. Badaczka łączy ten osobisty kryzys z krytykowaną przez Ukeles w manifestie postawą społeczną, faworyzującą mit nieustannego progresu kosztem dewaluacji pracy opartej na powtarzaniu, podtrzymywaniu i utrzymywaniu ludzi, miejsc, miast oraz środowiska. Niedocenienie konieczności opieki, na barkach której rozwija się postęp, artystka wiązała więc z własnym doświadczeniem, zapośredniczonym w przestrzeni miasta. Manifest Ukeles jest więc zarówno wynikiem oddziaływania kapitalistycznego systemu na środowisko miejskie, jak i jego wpływu na nią samą.

Obserwując na miejskiej tkance, jak również odczuwając na sobie działanie systemu rozwoju, artystka próbowała manifestem oduczyć się i odczynić przypisane jej skrypty podmiotu reprodukcyjnego. To specyficzne doświadczenie miasta jako miejsca, które nie służy wyłącznie rozwojowi, lecz także sieciom relacji, zależności i opieki, Ukeles wyniosła z rodzinnego domu. Jako podmiot reprodukcyjny sama podlegała reprodukcyjnym – socjalizacji, edukacji i wychowaniu – mechanizmom. Jednak w jej domu rodzinnym reprodukcyjna podmiotowość matki miała zdecydowanie aktywny i transgresyjny charakter.

W koncepcji etyki troski Carol Gilligan podkreśla, że wychowanie i socjalizacja odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu naszego etycznego i moralnego rozumowania¹⁷⁶. W tym kontekście szczególnie interesujące są wspomnienia Ukeles z dzieciństwa, które – jak sama twierdzi – ukształtowały w niej specyficzne rozumienie społecznej i kulturowej roli miasta, rozwinęły w niej chęć działania na wielką skalę oraz zakorzeniły w jej myśleniu ścisły związek sztuki z architekturą, infrastrukturą i administracją.

Artystka urodziła się w Denver, Kolorado w 1939 roku. W jednym z wywiadów z 2008 roku wspominała swoich rodziców, którzy aktywnie angażowali się w życie kulturalne miasta¹⁷⁷. Szczególnie intensywnie działała na tym polu jej matka, Bess Malin Laderman (1911–1998), pochodząca z Ukrainy Żydówka, której rodzina wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych w 1923 roku i osiedliła się w Kansas City. W 1933 roku Bess poślubiła Manuela Ladermana (1908–1989), młodego rabina z Nowego Jorku¹⁷⁸. Po ślubie para zamieszkała w Denver, mimo że matka artystki postawiła warunek, iż nie osiedli się w mieście bez orkiestry

¹⁷⁵ P. C. Phillips, *But is it art?*, s. 171.

¹⁷⁶ C. Gilligan, *In a Different Voice*, s. 2.

¹⁷⁷ Nagranie Mierle Laderman Ukeles z 2008 r., *Montalvo Interview w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk*. Wywiad ten jest szczególnie interesujący, ponieważ miał miejsce na 8 lat przed tym, jak artystka zaistnieje szerzej w historii sztuki za sprawą monograficznej wystawy w Queens Museum z 2016 r. Wówczas artystka wypracuje określoną narrację na temat swojej sztuki, w której mówi głównie o napisaniu manifestu jako narodzinach *maintenance art*. W późniejszych wywiadach artystka nie przywołuje już tak szczegółowo wspomnień związanych z dzieciństwem.

¹⁷⁸ *Bess Laderman Papers*, University of Denver Archives, Special Collections and Archives, Identifier: B430.

symfonicznej. Ostatecznie postanowiła sama zmienić ten stan rzeczy i zaangażowała się w stworzenie miejskiej orkiestry.

Wspominając dzieciństwo, Ukeles przywołuje obrazy pudeł z kopertami ustawionych w jadalni i zajmujących tylne siedzenia rodzinnego auta – symbol ciągłej konieczności podtrzymywania kontaktów i budowania wspólnoty¹⁷⁹. Matka często zabierała ją także na zbiórki pieniędzy na rzecz orkiestry, co od najmłodszych lat kształtowało w niej poczucie związku sztuki z zaangażowaniem społecznym i administracyjnym¹⁸⁰.

Bess Malin Laderman dopięła swego – udało jej się stworzyć amatorską orkiestrę, w której, według jej córki, grały głównie kobiety. Przez wiele lat była przewodniczącą programową Hebrew Educational Alliance Sisterhood, a przez sześć dekad odgrywała kluczową rolę w Denver Symphony Orchestra. W 1964 roku została przewodniczącą Denver Symphony Guild, a wraz z mężem zasiadała w wielu komitetach orkiestry, w tym w Family Concert Committee w latach 1951–1959¹⁸¹.

Działalność matki Ukeles nie ograniczała się jednak wyłącznie do muzyki – angażowała się również w pomoc ubogim, dyskryminowanym i społecznie wykluczonym kobietom, co wiązała z własnym doświadczeniem imigrantki. To szerokie zaangażowanie rodziców w życie miasta budziło w Mierle Laderman Ukeles poczucie sprawczości i świadomość, że kultura może kształtować politykę miejską.

W Denver matka zapisała córkę na kurs artystyczny, który odbywał się na najwyższym piętrze ratusza miejskiego. Ukeles podkreśla, że biegnące ku górze schody budynku (który wówczas wydawał się jej wysokim drapaczem chmur), rozciągający się wokół niej spektakularny widok na ogromne Góry Skaliste oraz bliskie sąsiedztwo władzy administracyjnej miasta na trwałe zrosły się w jej myśleniu o sztuce z poczuciem relacyjności i współodpowiedzialności za miejską przestrzeń¹⁸².

Denver opuściła jednak w 1957 roku, żeby podjąć studia w Nowym Jorku. Choć kontynuowała edukację artystyczną na letnich kursach, jej pierwszym wyborem akademickim były stosunki międzynarodowe – ukończyła studia licencjackie ze specjalizacją dotyczącą Afryki. W 1961 roku była członkinią grupy naukowców i młodych liderów wyznaczonych

¹⁷⁹ M. Laderman Ukeles, *Montalvo Interview*.

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ *Bess Laderman Papers*, University of Denver Archives, Special Collections and Archives, Personal Papers, Box 1, Identifier: B430.01.0001.0001.

¹⁸² M. Laderman Ukeles, *Montalvo Interview*.

przez administrację prezydenta Johna F. Kennedy’ego do reprezentowania Stanów Zjednoczonych podczas obchodów niepodległości Tanzanii (wówczas Tanganiki)¹⁸³.



5. Mierle Laderman Ukeles, Untitled, 1957, monotypia, 76,2 x 30,5 cm.

Był to dla niej punkt zwrotny – wyniosła z rodzinnego domu przekonanie o konieczności angażowania się w kwestie społeczne na szeroką skalę, jednak szybko dostrzegła ograniczenia języka i możliwości dyplomacji międzynarodowej¹⁸⁴. Uznała, że to sztuka daje większy potencjał do realnej zmiany. Po powrocie z Tanzanii do Nowego Jorku Ukeles porzuciła karierę w dyplomacji i w pełni poświęciła się sztuce. Już wcześniej przyglądała się miastu przez pryzmat twórczości – jednym z jej pierwszych artystycznych komentarzy na temat przestrzeni miejskiej jest monotypia z 1957 roku, na której nowoczesne wieżowce górują nad szeregowymi domami, jak gdyby każda z tych form negocjowała swoje miejsce w urbanistycznym krajobrazie.

Rozwijając swoje rozumienie miasta i jego dynamik, Ukeles w późniejszych latach wydzielił systemy rozwoju i *maintenance*, inspirowane urbanistycznym podejściem Jacka Ukelesa. Wskazując je jako kluczowe dla organizacji życiowego doświadczenia, odnosi się do tego, jak przestrzeń Nowego Jorku była konstruowana i doświadczana oraz w jaki sposób konstytuuje ona podmioty w mieście żyjące i się po nim poruszające.

Sama artystka wskazuje, że ta koncepcja *Rozwoju i Maintenance* naprawdę wzięła się z pasji do miasta, że miasto może być kreatywną siłą, jednak była to kreatywna siła

¹⁸³ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 29.

¹⁸⁴ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 304

podporządkowana systemowi rozwoju¹⁸⁵. Mając na uwadze, że – jak zauważa Fraser – akumulacja kapitału wymusza opracowanie technik i form zarządzania ludźmi zgodnie z ekonomicznie zorganizowanym systemem pracy, oraz uwzględniając spostrzeżenia Kern dotyczące konieczności wydzielania przestrzeni dla tej akumulacji, można przyjąć, że sfery rozwoju i *maintenance* wyodrębnione przez Ukeles są głównymi trajektoriami przestrzenno-czasowej organizacji Nowego Jorku.

Manifest artystki odsłania sposoby wytwarzania przestrzeni przez kapitalizm jako zinstytucjonalizowany porządek społeczny. W Nowym Jorku funkcjonowanie tych dwóch orientacji przestrzennych – oraz powiązanych z nimi systemów społecznych – jest nie tylko wyjątkowo namacalne, ale wręcz stanowi istotę nowoczesnego miasta. Walka o dominację lub równowagę między tymi ekstremami jest tu bardziej widoczna niż w innych przestrzeniach kształtowanych przez człowieka.

Swoją fizyczną manifestację postępu Nowy Jork znajduje w dominującym wertykalizmie wyznaczonym przez architekturę miasta. Analizując manifest Ukeles w artykule z 1971 roku, Jack Burnham zwraca uwagę, że artystka opisuje intensywnie patriarchalną przestrzeń¹⁸⁶. André Lepecki, nawiązując do Henri Lefebvre’a, łączy wertykalność z kapitalistyczną i fallocentryczną orientacją przestrzenną, podkreślając, że jej hegemonia wymaga nieustannego podtrzymywania i reprodukcji¹⁸⁷. Z kolei Rem Koolhaas w swoim manifestie manhattanizmu wskazuje, że architektura Nowego Jorku jest niczym innym jak fizycznym ucieleśnieniem idei kapitalistycznego postępu¹⁸⁸. Główny budowniczy miasta, modernistyczny urbanista Robert Moses, scalający w swoich urzędach ogromną władzę kreowania miasta podług własnej woli, uosabiał jego symboliczny wertykalizm i uzależnienie od postępu¹⁸⁹.

Na te aspekty doświadczenia miasta – jako z gruntu patriarchalnego – zwracały uwagę feministyczne artystki na początku lat 70. XX wieku. Anita Steckel w swojej serii fotomontaży *New York Skyline Series* przedstawia linię horyzontu miasta wyznaczoną przez szczyty – ścigających się ze sobą o miano najwyższego – wieżowców, z których gęsto wyrasta las męskich genitaliów, nie zostawiając wolnej przestrzeni dla nikogo i niczego innego. Fotomontaże Steckel dosadnie ukazują to, co w tekście Ukeles przynależy do suwerennego,

¹⁸⁵ M. Laderman Ukeles, *Blazing Epiphany*, s. 16.

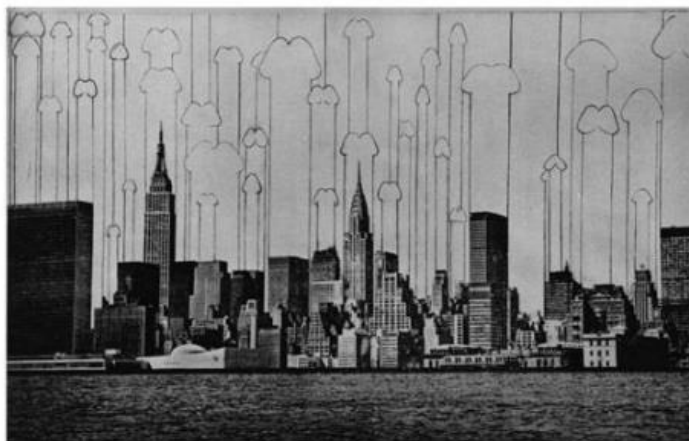
¹⁸⁶ J. Burnham, *Problems of Criticism*, s. 43.

¹⁸⁷ A. Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York 2006, s. 93.

¹⁸⁸ R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, Kraków 2013, s. 15.

¹⁸⁹ O historii Mosesa jako projektanta miasta, zob. R. Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, New York 1974.

autonomicznego Ja i co, feministyczna filozofka Adriana Cavarero opisuje jako *homo erectus*¹⁹⁰.



6. Anita Steckel, fotomontaż z serii *New York Skyline*, 1970–80.

Cavarero wskazuje na symboliczne odrzucenie zależności przez mężczyzn, która postrzegana jest jako słabość, stąd potrzeba zaznaczania **egocentrycznej wertykalności** w przestrzeni publicznej, która ma być odpowiednikiem wyprostowanej męskości. W końcu sama idea drapacza chmur – dziecko manhattańskiego eksperymentu – służy za falliczny symbol wertykalnej orientacji kapitalizmu, którego procesy polegają na ciągłym rozwoju i akumulacji¹⁹¹. Ostatnie dekady wykazały jednak, że akumulacja kapitału to proces pozbawiony świadomości i celu, który jednocześnie podkopuje instytucje państwowe oraz własne warunki przetrwania i bazę materialną – potwierdzając w ten sposób powiązanie go z instynktem śmierci, o czym pisała w manifestie Ukeles.

W jednej ze swoich wypowiedzi z 1970 roku artystka wyraźnie wskazuje na płciową orientację przestrzenną. Zaznacza, że jej celem jest odrzucenie męskiej definicji wolności twórczej, która polega na ciągłym pięciu się w górę (*up up and away*) na plecach

¹⁹⁰ O koncepcji *homo erectus* zob. A. Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude*, Stanford 2016, s. 65–71.

¹⁹¹ Koolhaas opisuje dokładnie historię powstania idei drapacza chmur i jego implementację w mieście. Architekt przywołuje słynny bal kostiumowy z 1931 r., na którym manhattańscy architekci odgrywali przedstawienie *Krajobraz Nowego Jorku* przebrani za słynne wieżowce. Koolhaas wskazuje, że *architektura, zwłaszcza w odmianie manhattańskiej, zarezerwowana była wyłącznie dla mężczyzn. Ci, którym marzyło się sięgnąć chmur, zostawić za sobą powierzchnię ziemi i porzucić naturę, nie mogli liczyć na damskie towarzystwo. Wśród czterdziestu czterech mężczyzn na scenie pojawia się jednak kobieta, Edna Cowan, Dziewczyna ze Zlewem. Zlew, który trzyma w rękach, jest przedłużeniem brzucha, a dwa krany wydają się połączone z jej wnętrznościami. Ta postać ze świata męskiej podświadomości symbolizuje na scenie wnętrze architektury czy też ściśle rzecz biorąc, nieusuwalny wstyd związany z biologicznymi funkcjami ciała, które pozostają odporne na szlachetne aspiracje i techniczne wyrafinowanie. Męski pęd ku entemu piętru to bardzo wyrównany wyścig między kanalizacją i abstrakcją. Kanalizacja, niczym niechciany cień, zawsze przegrywa jedynie o włos.* Zob. R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, s. 147–8.

niedocenianych systemów *maintenance*¹⁹². Nie była w tym osamotniona. Artystka Muriel Castanis w swoim tekście z 1970 roku *Behind Every Artist There's a Penis* dla *The Village Voice*, pisała o sprowadzaniu kobiet w nowojorskim świecie sztuki do roli wsparcia podtrzymującego męskie ego¹⁹³.

W przeciwieństwie do pędzącej ku górze, progresywnej wertykalności, *maintenance* w manifeście to trajektoria przynależna do instynktu życia, do codzienności, unifikacji, powtórzenia i stanu równowagi – *połączenie; wieczny powrót; uwiecznienie i OPIEKOWANIE SIĘ gatunkami; przetrwanie systemów i operacji, equilibrium*¹⁹⁴. Horyzontalność *maintenance* rozciąga się tuż nad ziemią – ograniczana przez swój ciężar, z poziomu gruntu wiąże się z podstawą, która utrzymuje w istnieniu wszystko, co z niej wyrasta. To w końcu precyzyjnie zaplanowana, geometrycznie równa siatka nowojorskich ulic, dzieląca ziemię na parcele i przekształcająca ją we własność prywatną, ustanowiła bazę dla fallocentrycznego wertykalizmu miasta. Warto ponownie podkreślić, że w manifeście system rozwoju i system *maintenance* nie są sobie przeciwstawne – to kapitalistyczny, patriarchalny porządek miasta narzuca im tę sztuczną opozycję. Jednocześnie to właśnie z horyzontalnego poziomu chodnika dokonywała się w Nowym Jorku próba zachwiania ustalonej, nierównej relacji.

Niepodporządkowana postępowi, horyzontalna sfera opieki ma w Nowym Jorku silną tradycję aktywizmu obywatelskiego. Jane Jacobs, jedna z najbardziej wpływowych przeciwniczek Roberta Mosesa, doświadczała miasta z poziomu chodników, kształtując etos miejskiego aktywizmu. Otóż Jacobs była aktywistką i dziennikarką, ale przede wszystkim obywatelką Nowego Jorku, która zdecydowanie sprzeciwiała się agresywnym przekształceniom przestrzeni miejskiej. Władze miast, działające w porozumieniu z deweloperami i architektami pokroju Mosesa, stawiały na rozwój – często kosztem peryferyjnych dzielnic i lokalnych społeczności. Problematyka miast była według Jacobs przykładem zorganizowanej złożoności, która, jak w naukach biologicznych, buduje powiązaną wzajemnie organiczną całość¹⁹⁵.

Jacobs proponowała wizję **samoorganizującego się miasta**, w którym kluczową rolę odgrywać miały miejska różnorodność i relacje międzyludzkie. To właśnie w horyzontalnej strukturze chodnikowego życia miasta – gdzie mieszkańcy spędzają ze sobą czas, pracują, dbają

¹⁹² M. Laderman Ukeles, *A Note on Being a Woman Maintenance Artist*, 1970 w: P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 212.

¹⁹³ M. Castanis, *Behing Every Artist There's a Penis dla The Village Voice*, w: *A Documentary HerStory of Women Artists in Revolution Women Artists in Revolution*, New York 2021, s. 15.

¹⁹⁴ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

¹⁹⁵ J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, Warszawa 2014, s. 443–4.

o siebie – widziała Jacobs esencję miast, w której zawiązuje się, działa i wytwarza wspólne życie. Systemowe, całościowe myślenie o mieście, doświadczanym z perspektywy codziennego życia oraz troska o jego podtrzymanie były więc domeną kobiet-aktywistek. Jednak kapitalistyczny postęp, wymagający ekonomicznej eksploatacji, dążył do **politycznego zablokowania ciała** w przestrzeni. Z czasem kapitalistyczna logika podporządkowała sobie tę horyzontalność, a każda próba uwolnienia jej politycznego potencjału – zakwestionowania dominacji systemu rozwoju – generowała miejskie konflikty społeczne.

5. Doświadczenie podmiotu reprodukcyjnego

W biografii Ukeles doświadczenia dyskryminacji ze względu na płeć odgrywają szczególnie istotną rolę. W 1962 roku rozpoczęła studia artystyczne na nowojorskim Instytucie Pratt. W trakcie nauki została ostro skrytykowana za tworzenie *pornograficznych i przesadnie epatujących seksem prac* przez przeważająco męską kadrę naukową uczelni¹⁹⁶. Chodziło o serię rzeźbiarskich prac *Bindings* (1963–1967), w których artystka wypychała farbowane tkaniny różnymi materiałami, tworząc formy ewokujące kobiece części ciała i genitalia. Czerwona farba użyta w pracach mogła budzić skojarzenia z krwią menstruacyjną. Skandal, jaki wywołały te realizacje, zakończył się zwolnieniem wykładowcy Roberta Richenberga, który bronił artystycznej wolności wypowiedzi Ukeles. Sama artystka wypisała się z uczelni w 1965 roku, po czym przez kolejne dwa lata kontynuowała edukację artystyczną na Uniwersytecie Kolorado¹⁹⁷.

To doświadczenie – ograniczanie wolności artystycznej ze względu na płeć – miało ogromny wpływ na młodą Ukeles. Do tej pory realizacja nieskrępowanej wizji twórczej była jej podstawowym credo. Wspominając ten okres, mówiła: *Cała moja edukacja miała na celu przygotowanie mnie do bycia jedną z elit kraju i skupienie się na rozwoju, na tworzeniu, na posiadaniu władzy*¹⁹⁸. Sytuacja ta ujawnia, w jaki sposób ówczesne instytucje artystyczne rozumiały autonomię i wolność sztuki – były one akceptowane tak długo, jak nie odwoływały się do pracy reprodukcyjnej kobiecego ciała. Nawet abstrakcyjna organiczna forma, która jedynie sugerowała cielesność, spotykała się z odrzuceniem. Oznacza to, że również na

¹⁹⁶ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 301.

¹⁹⁷ M. Laderman Ukeles, *Mierle Laderman Ukeles in Conversation with Alexandra Schwartz*, "Afterall", <<https://www.afterall.org/articles/mierle-laderman-ukeles-in-conversation-with-alexandra-schwartz>> [dostęp: 22.02.2025].

¹⁹⁸ M. Laderman Ukeles, *Blazing Epiphany*, s. 17.

poziomie estetycznym i abstrakcyjnym wizualność związana z reprodukcją nie była dopuszczana do sfery autonomii sztuki.



7. Mierle Laderman Ukeles, *Bindings*, 1964 (od lewej): *Hat Binding*, obiekt wykonany z barwionej na czerwono i czarno tkaniny, wypchanej szmatami i papierem, całość osadzona na malowanej płycie z otworami, uzupełniona o dwa słomkowe kapelusze. *Second Binding*, gaza barwiona, wypełniona szmatami i gazetami, folia aluminiowa na płótnie.

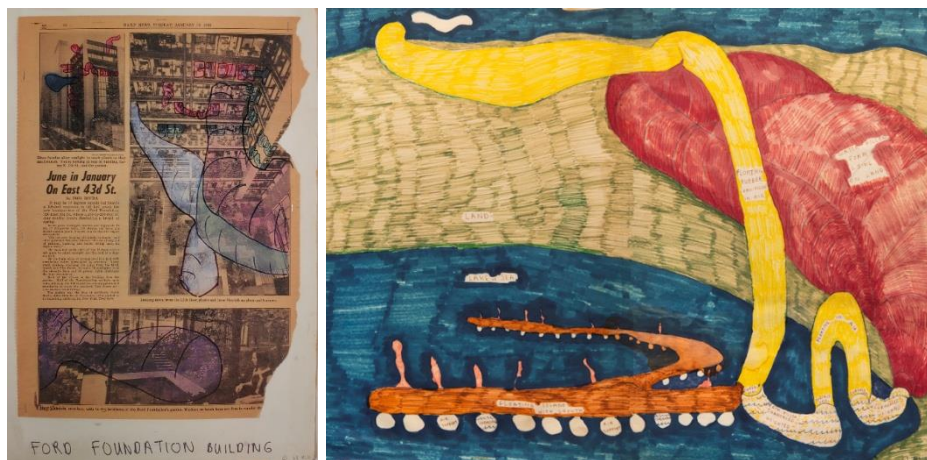
W 1966 roku Ukeles otrzymała dyplom z Uniwersytetu Kolorado i wróciła do Nowego Jorku. Tego samego roku artystka poślubiła wspomnianego wcześniej Jacka Ukelesa. Co ciekawe, w archiwum *New York Timesa* zachowało ogłoszenie zatytułowane: *Panna Laderman i Jacob Ukeles biorą ślub: studentka Pratt zostanie żoną planisty miejskiego 11 grudnia*¹⁹⁹. Najwyraźniej mimo kontrowersji związanej z odejściem Ukeles, prestiż Instytutu Pratt okazał się zbyt atrakcyjny, żeby pominąć związek artystki z uczelnią w prasie. Pokazuje to, że w rzeczywistości zerwanie z oficjalnymi instytucjami artystycznymi kreowane w toku historyczno-artystycznej i autobiograficznej narracji, nie były często tak radykalne i rewolucyjne, jak próbuje się je przedstawić²⁰⁰. Proza codzienności, potrzeba kreowania i utrzymania swojego wizerunku i tożsamości w sieci relacji wymiany społecznej i artystycznej oraz chęć utrzymania prestiżu społecznego, który mógł mieć wpływ na ewentualną karierę mógł sprawić, że Ukeles mimo gorzkich doświadczeń, zdawała sobie sprawę z korzyści, jakie mógł jej przynieść związek z Instytutem Pratt. Była to rzeczywistość, która wymagała negocjacji od wielu artystek, które zdawały sobie sprawę ze swojej trudnej sytuacji związanej z wejściem w często konieczną do życia sferę produkcji i pracy najemnej, jak również w oficjalny obieg artystyczny, do czego w tamtym czasie Ukeles wciąż aspirowała.

¹⁹⁹ *Miss Laderman, Jacob B. Ukeles Will Be Married; Art Student at Pratt to Become Bride of City Planner on Dec. 11*, "New York Times", October 25, 1966, s. 41.

²⁰⁰ Angela Dimitrakaki podkreśla, że feministyczne artystki lat 70. często były postrzegane jako dążące do radykalnej zmiany świata sztuki, podczas gdy w rzeczywistości wiele z nich starało się zwyczajnie przetrwać i kontynuować pracę w istniejących strukturach artystycznych. Zob. A. Dimitrakaki, *Feminism, Art, Contradictions*.

Dwa lata po ślubie artystka urodziła swoje pierwsze dziecko, Yael Sarę, co zachwiało jej dotychczasowym światem, podporządkowanym wyłącznie sztuce i wolności twórczej²⁰¹. Konieczność opieki nad córką sprowadziła ją na ziemię – dosłownie i metaforycznie – ze szczytów nowojorskich drapaczy chmur, które w tym czasie planowała wypełnić ogromnymi, nadmuchiwanymi i organicznymi w kształcie konstrukcjami. Po pokazie artystka chciała spuścić z nich powietrze i, jak sama mówiła, *schować je do kieszeni*²⁰².

Chodzi o serię *Air Art* (1966–1969), nad którą wówczas pracowała, lecz której – ze względów zarówno technicznych, jak i osobistych – nigdy nie udało jej się zrealizować²⁰³. Gdyby udało jej się zrealizować ten projekt, stanowiłby on interesującą interwencję w fallocentryczny wertykalizm nowojorskich wieżowców. Sama artystka żartowała, że wraz z ciążą stała się nadmuchiwaną konstrukcją – ucieleśnieniem własnej wizji artystycznej²⁰⁴. Niezależnie od tej ironicznej obserwacji, jej sytuacja spotkała się z jawnym seksizmem w środowisku akademickim. Jeden z wykładowców, widząc jej ciążę, miał stwierdzić, że w tej sytuacji musi pożegnać się z karierą artystki²⁰⁵. Ukeles ponownie została sprowadzona do roli podmiotu reprodukcyjnego w instytucjonalnej sferze artystycznej, podporządkowanej logice rozwoju i produkcji. Zgodnie z androcentrycznym separatyzmem, ciąża automatycznie wykluczała ją z tej przestrzeni.



8. Mierle Laderman Ukeles, *Air Art* (od lewej): *Air Art: Ford Foundation Building*, 1968, kolaż przypięty zszywkami do papieru gazetowego, marker, pastele olejne, całość naklejona na podkład, 45,7 × 30,5 cm; *Air Art: On Land, in the Air, and in the Water with Growth*, 1969, tusz i marker na papierze naklejonym na podkład, 46 × 61 cm.

Doświadczenia Ukeles, związane zarówno z poruszaniem się po ulicach Nowego Jorku, jak i z próbą zaistnienia w świecie sztuki, uświadomiły jej wyraźnie dwoistość systemu

²⁰¹ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, s. 58.

²⁰² T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 301.

²⁰³ Zachowały się same projekty, które analizuję szerzej w rozdziale 1. części II.

²⁰⁴ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 301.

²⁰⁵ Tamże.

kapitalistycznego jako kondycję nie do przekroczenia dla niej jako kobiety. Przypominam, że we wstępnych sekcjach manifestu sferę produkcji (rozwój) artystka opisuje w sposób pełen entuzjazmu jako *tworzenie całkowicie indywidualne; nowość; zmiana; postęp; ekscytacja, odlot lub ucieczka*²⁰⁶. Jednocześnie postęp jest dla niej tożsamy z instynktem śmierci, co charakteryzuje jako *separację, indywidualność; Awangardę par excellence; podążanie własną drogą ku śmierci – robienie swojego; dynamiczną zmianę*²⁰⁷. Rozwój jest postrzegany przez Ukeles jako system dynamiczny, skupiony na indywidualnym geście kreacji, na pełnym ekscytacji akcie tworzenia czegoś zupełnie nowego. Wprowadza tutaj figurę mocnego, suwerennego i samowystarczającego Ja, które sama próbowała osiągnąć. Choć w manifestie Ukeles nie łączy wprost rozwoju z męskością, a opieki z kobiecością, w późniejszych wypowiedziach dotyczących powstania manifestu wyraźnie wiąże wolność z męskimi autorytetami, a opiekę z kobiecością i macierzyństwem. Opowiadając o powstaniu manifestu zaznacza, że w okresie edukacji artystycznej jej wzorcami byli Jackson Pollock, Mark Rothko i Marcel Duchamp, których twórczość kojarzyła z odwagą i artystyczną wolnością²⁰⁸. Jednak po zostaniu matką szybko uświadomiła sobie, że jako podmiot reprodukcyjny utraciła możliwość osiągnięcia autonomii rozumianej jako pełna niezależność. Podsumowała to ironicznie słowami: *nauczyłam się, że Jackson, Marcel i Mark nie zmieniali pieluch*²⁰⁹.

Podobne mechanizmy analizuje Carol Gilligan w *Innym głosie*, gdzie charakteryzuje androcentryczną etykę sprawiedliwości – opartą na separacji, indywidualności i nadrzędności prawa. Gilligan wykazała, że troska i zawiązywanie relacji były często postrzegane przez mężczyzn jako zagrożenie, stąd silna potrzeba podkreślenia własnej autonomii²¹⁰. Według Gilligan w sferze publicznej dominuje logika kształtowana przez etykę sprawiedliwości z pozostawieniem małej, niewidocznej przestrzeni na wszystko to, co związane jest z opieką i troską, które w manifestie Ukeles określiła systemem *maintenance*.

Po narodzinach córki rodzina na krótko przeniosła się do Filadelfii – w związku z objęciem przez Jacka stanowiska wizytującego profesora The Urban Strategies Project w CURE (Center for Urban Research and Experiment)²¹¹. To właśnie w czasie tego krótkiego pobytu w Filadelfii, w 1969 roku – zanim rodzina wróciła do Nowego Jorku – artystka napisała

²⁰⁶ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 302.

²⁰⁹ A. K. Scott, *Mierle Laderman Ukeles and the Art of Work*, "The New Yorker", November 07 2016, <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/07/mierle-laderman-ukeles-and-the-art-of-work>> [dostęp: 15.05.2025].

²¹⁰ C. Gilligan, *A Different Voice*, s. 32.

²¹¹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, s. 37.

Manifesto! Maintenance Art – Proposal for an Exhibition CARE. Był to moment, w którym Ukeles została odizolowana od swojej dotychczasowej praktyki artystycznej, pochłonięta przez nowe, przytłaczające obowiązki macierzyńskie. Jednocześnie zdystansowała się wobec nowojorskiej przestrzeni i artystycznego środowiska. Manifest powstał więc jako rezultat reprodukcyjno-tożsamościowego kryzysu, będącego kulminacją wieloletniego konfliktu między ideałem autonomii twórcy a ograniczeniami wynikającymi z kobiecości, macierzyństwa i statusu pracy opiekuńczej w przestrzeni miejskiej.

6. Realizm reprodukcyjny

C. Maintenance jest przekleństwem, pochłania cały pieprzony czas (dosł.). Umysł wytrzeszcza oczy i paruje na widok nudy.

Kultura przyznaje pracom polegającym na opiece bardzo niski status = minimalne płace; a gospodynie domowe = zero wynagrodzenia. Sprzątnij biurko, umyj naczynia, wyczyść podłogę, zrób pranie, umyj nogi, zmień dziecku pieluchę, dokończ raport, zrób korektę, napraw płot, dbaj o szczęście klienta, wywal śmierdzące śmieci, uważaj, nie wsadź tego do nosa, w co mam się ubrać, nie mam skarpetek, zapłać rachunki, nie śmieć, lina ratunkowa, umyj włosy, zmień pościel, idź do sklepu, skończyły mi się perfumy, powtórz – on nie rozumie, zamknij to jeszcze raz – przecieka, idź do pracy, ta sztuka jest nieciekawa, sprzątnij stół, znowu do niego zadzwoń, spuść wodę, pozostań młoda.

Kolejna sekcja C manifestu w całości poświęcona jest charakterystyce pracy opiekuńczej z pozycji podmiotu reprodukcyjnego funkcjonującego w narzuconym separatyzmie systemu kapitalistycznego. Troska i opieka nie są tu ujęte z perspektywy afektu pracy miłości, naturalnie wykonywanej przez kobiety w zaciszu domowym zgodnie z ich „naturalnymi” predyspozycjami. Artystka zwraca uwagę na instrumentalizację *maintenance*, którą osadzam w kontekście historycznym – mianowicie w patriarchalnej i kapitalistycznej wizji państwa opiekuńczego w Stanach Zjednoczonych lat 60. XX wieku.

W obliczu osobistego kryzysu i poczucia niemożności działania jako wolna artystka i opiekuńcza matka jednocześnie, Ukeles opisuje system *maintenance* w formie litanii poleceń i obowiązków, na co zwróciła uwagę Jackson²¹². Artystka pisze:

dbaj o to, by na indywidualnym tworzeniu nie osiadał kurz; chroń nowość; wspieraj zmianę; chroń postępek; broń i przedłużaj rozwój; odnawiaj ekscytację; powtarzaj odlot. Pokaż swoją pracę – pokaż ją znowu; pilnuj, by muzeum sztuki współczesnej było żywe; pilnuj, by domowe ogniska nie przestawały płonąć; Sprzątnij

²¹² S. Jackson, *Social Works*, s. 87.

*biurko, umyj naczynia, wyczyść podłogę, zrób pranie, umyj nogi, zmień dziecku pieluchę, dokończ raport, zrób korektę, napraw plot, dbaj o szczęście klienta*²¹³.

Uderzające jest tutaj podkreślenie powtarzalności tych czynności, które zawsze wykonywane są w relacji do autonomicznego podmiotu z porządku produkcji (systemu rozwoju). Gest opiekuńczy zawsze jest relacyjny – wykonywany dla kogoś lub czegoś, co Gilligan wiąże z etyką troski, wpisaną w kobiece rozumowanie i opartej na współzależność i odpowiedzialność.

Warto zauważyć, że w manifestcie Ukeles w żadnym miejscu nie definiuje **kto** lub **co** wydaje polecenia związane z systemem *maintenance*. Funkcjonują one niczym społeczny imperatyw – niewidzialna siła nakazująca działanie. Ukryty podmiot wydający polecenia sugeruje niewidzialność wartości pracy troski – co Ukeles wyraźnie podkreśla, pisząc: *kultura przyznaje pracom polegającym na opiece bardzo niski status = minimalne płace; a gospodynie domowe = zero wynagrodzenia*. Jednocześnie ta struktura uniemożliwia rozpoznanie w opiece potencjału relacyjnego i solidarnościowego²¹⁴. Polecenia brzmią jakby były podpunktami na liście „do zrobienia”, głosem w głowie, poleceniem od szefa/męża/dziecka czy przypomnieniem od przyjaciółki. Wyjęte z kontekstu, stają się nagromadzonymi nakazami, których źródła nie można jednoznacznie zlokalizować. Ta litania przemawia do artystki **innym głosem**, który Gilligan odnosiła do wszystkich tych emocji, motywacji i myśli, które w procesie socjalizacji stają się typowe dla opiekuńczego rozumowania kobiet – a które w androcentrycznej rzeczywistości nie mogły zostać odpowiednio skonceptualizowane. Artystka często podkreśla, że w 1969 roku nie było języka, którym o trosce i opiece można byłoby mówić z poziomu sztuki²¹⁵.

Polityczny i artystyczny radykalizm roku 1968 nie sprzyjał tworzeniu rewolucyjnego imaginarium wokół koncepcji opieki. Gdy Ukeles spotykała podczas spaceru z córką znajomych artystów i opowiadała im o swoim życiu codziennym, słyszała często pytanie *Ale czy ty w ogóle coś robisz?*²¹⁶. Uderzające było dla niej, że mimo rozmowy nikt w jej fizycznym i psychicznym wykończeniu pracą domową, nie dostrzegał żadnego wysiłku związanego z produkcyjnym pojęciem pracy²¹⁷. Co więcej, Ukeles zauważała również, że choć wiele artystek miało dzieci, w nowojorskim świecie sztuki lat 70. niebezpieczne było pokazywanie się z nimi publicznie. Groziło to bowiem redukcją roli artystki do roli matki²¹⁸.

²¹³ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

²¹⁶ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 302.

²¹⁷ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

²¹⁸ L. E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art*, s. 50.

Majewska-Güde zauważa, że zmęczenie artysty wiąże się z aspektem klasowym i płciowym mającym swoje podstawy w nierównomiernym podziale prac opiekuńczych/reprodukcyjnych²¹⁹. Przezroczyść wyczerpania Ukeles kontrastuje zatem z romantycznym wycieńczeniem artysty – biednego i znużonego, którego zmęczenie legitymizuje jednak „prawdziwa”, autonomiczna sztuka, dla której się poświęca. Macierzyństwo wykluczało Ukeles z postrzegania jej jako artystki – jej codzienna, fizyczna praca nie była uznawana, przez co odmawiano jej także prawa do zmęczenia. W zinstytucjonalizowanym porządku społecznym, jakim jest kapitalizm, podmiot reprodukcyjny – niewykonujący pracy i nietworzący autonomicznej sztuki – nie ma przestrzeni na zmęczenie. Nie istnieje reprezentacja jego zmęczenia, ponieważ zmęczenie uznawane jest za przynależne wyłącznie sferze produkcji. Ten brak relacyjności – sytuacja, w której artyści nie dostrzegali zmęczenia artystki – jest uderzający w wizji opieki, jaką Ukeles nakreśliła w swoim manifestie. Łączę to z konsekwencją tego, co Faranak Miraftab określa jako systemowe czynienie pracy opiekuńczej niewidzialną, niedostrzegalną w swojej wartości i charakterze²²⁰.

Troska i opieka, sprowadzone według Vishmidt wyłącznie do wrażliwych i afektywnych nakazów, ukrywają fakt, że system *maintenance* tworzy całą infrastrukturę, która może zostać podporządkowana władzy poprzez włączenie jej w kapitalistyczne struktury społeczne. Takie przekształcenie opieki w mechanizm kontroli stanowi dla badaczki swoisty **realizm reprodukcyjny**. Pojęcie, które odnosi do sposobu, w jaki praca reprodukcyjna zostaje uznana i doceniona jedynie w takim zakresie, w jakim przyczynia się do stabilności i ciągłości kapitalistycznych procesów akumulacji²²¹. Vishmidt zaznacza, że tego rodzaju mechanizmy rozciągają się daleko poza instytucje i aparaty biurokratyczne – są wewnętrznie przyswajane przez jednostki, które teoretycznie miałyby niewiele do zyskania na ich podtrzymywaniu. System *maintenance* staje się więc narzędziem, dzięki któremu kapitalizm odtwarza swoją logikę poprzez odpowiednie formatowanie podmiotu reprodukcyjnego – co wyraźnie wybrzmiewa w manifestie Ukeles.

Zjawisko to można dostrzec w historycznych reżimach kapitalizmu, które Fraser analizuje w swojej teorii, wskazując na podporządkowanie pracy reprodukcyjnej pracy

²¹⁹ K. Majewska-Güde, *Troska, ulga, opiekuńczość. W stronę krytyki infrastrukturalnej*, „SZUM” nr 33.

²²⁰ F. Miraftab, *Radical Care as Transformative Solidarity*, wystąpienie w ramach Feminist Practices of Solidarity 2019 <<https://iopn.library.illinois.edu/scalar/constructing-solidarities-for-a-humane-urbanism/radical-care-as-transformative-solidarity>> [dostęp: 12.04.2024].

²²¹ M. Vishmidt, *Reproductive Realism: Towards a Critical Aesthetics of Gendered Labour*, wystąpienie w ramach Histórias Feministas seminar, Museu de Arte São Paulo 2019. <https://www.academia.edu/38307312/Reproductive_Realism_Towards_a_Critical_Aesthetics_of_Gendered_Labour> [dostęp: 20.09.2024].

produkcyjnej na różnych etapach rozwoju systemu²²². Filozofka pisze o sytuacji Stanów Zjednoczonych lat 60. XX wieku i zawłaszczeniu idei państwa opiekuńczego przez kapitalizm w celu podtrzymania kluczowego dla systemu separatyzmu²²³. Manifest Ukeles powstał w 1969 roku, w momencie zakończenia prezydentury Lyndona B. Johnsona, który wykorzystywał administracyjną machinę rządową do znacznego zwiększenia wydatków zarówno na realizację celów socjalnych w ramach swojej koncepcji Wielkiego Społeczeństwa (*Great Society*), jak i na zaangażowanie wojenne w Wietnamie²²⁴. Ten janusowy i schizofreniczny charakter działań rządu spotkał się z krytyką ze strony kontrkultury i ruchów obywatelskich, które dostrzegały w nim autorytarny system kontroli. Polityka opiekuńcza w Stanach Zjednoczonych pełniła rolę listka figowego, stanowiąc jednocześnie bazę dla innych, często ekspansywnych projektów. Johnson uczynił z Wielkiego Społeczeństwa zakładnika agresji wojennej w Wietnamie oraz ciało utrzymujące przy życiu liberalny kapitalizm. Pokazuje to, w jaki sposób ingerencja w system opieki i reprodukcji może łączyć się z przemocą – tutaj dosłownie z wojną.

Wbrew powierzchownej charakterystyce, w Wielkim Społeczeństwie nie chodziło wyłącznie o dobro wspólne, równe prawa i sprawiedliwość społeczną. Program ten, ufundowany na teoriach ekonomisty Johna Maynarda Keynesa, miał przede wszystkim chronić określoną wizję liberalnego i androcentrycznego kapitalizmu, dopuszczając jedynie kontrolowany interwencjonizm państwowy. Dla Keynesa – w przeciwieństwie do Milтона Friedmana – kapitalizm i postęp były środkiem, a nie celem. Ostatecznym dążeniem miało być wyzwolenie od pracy. Powszechny dobrobyt i wysokie zatrudnienie wymagały według niego stale rosnącej produkcji i konsumpcji. Ekonomista uważał, że aby doprowadzić do sytuacji, w której praca stanie się zbędna, należy nieustannie karmić system, aż rozrośnie się on do momentu swojego załamania. Kryzys ten – według Keynasa – nie miał jednak oznaczać katastrofy, lecz przejście w nowy porządek gospodarczo-społeczny, w którym rozwój technologiczny uczyni pracę zbędną²²⁵.

Teorie Keynesa z lat 30. XX wieku ulegały w kolejnych dekadach transformacji. Choć w latach 60. nadal przetrwała wiara w wyzwolenie od pracy dzięki technologii – co przejawiało

²²² N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, s. 104.

²²³ Tamże, *Fortunes of Feminism*, s. 308.

²²⁴ *Great Society* było ambitnym programem reform społecznych i ekonomicznych w latach 60., mającym na celu walkę z ubóstwem i nierównościami oraz poprawę jakości życia obywateli. Program obejmował szerokie inicjatywy w obszarze edukacji, opieki zdrowotnej (np. Medicare i Medicaid), ochrony środowiska, praw obywatelskich i rozszerzenia dostępu do opieki społecznej, które w teorii miały na celu stworzenie bardziej sprawiedliwego i dostatniego społeczeństwa. O kontrowersjach wokół idei Wielkiego Społeczeństwa, zob. J. A. Andrew III, *Lyndon Johnson and the Great Society*, Chicago 1998; R. B. Woods, *Prisoners of hope: Lyndon B. Johnson, the Great Society, and the Limits of Liberalism*, New York 2016.

²²⁵ J. M. Keynes, *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, w: J. M. Keynes, *Essays in Persuasion*, New York 1963, s. 358–373.

się m.in. w postaci charakterystycznej fantazji o zautomatyzowanej pomocy domowej – to równocześnie przyczyniła się ona do jeszcze większej dewaloryzacji i banalizacji pracy opieki. Doprowadziło to do tego, że dla postkeynesowskiej ekonomii lat 60. postęp stał się głównym celem politycznym i zarazem gwarantem dobrobytu. Można uznać, że w kanibalistycznej tendencji kapitalizmu Keynes widział jego kres, po którym miało nadejść wyzwolenie od pracy. Jednak – jak zauważa Fraser – nie tylko ono nie nadeszło, lecz w obecnej logice kapitalizmu oznacza również kres ludzkości.

Odległa wizja końca pracy sprawiała, że pracowano jeszcze więcej a obietnica wyzwolenia wzmagała pogardę do najcięższych prac opiekuńczych. Jedną z głównych presji, jakie odczuwał Lyndon B. Johnson, było utrzymanie powojennego, wysokiego wzrostu gospodarczego, a nadanie praw obywatelskich miało m.in. zmobilizować mniejszości do zwiększonej pracy, produkcji i konsumpcji. Najlepiej sprzeczności pomiędzy ideami a realizacją projektu obrazuje budowanie Community Action Programs, będącego częścią pakietu reform War on Poverty, administrowany przez Office of Economic Opportunity (OEO). Celem było rozdzielanie środków rządowych na lokalne organizacje prywatne i non-profit, które miały odpowiadać na potrzeby zdrowotne, ekonomiczne, psychologiczne i mieszkaniowe ubogich grup i mniejszości etnicznych.

Jeden z twórców programu, Sargent Shriver, wskazywał, że chodziło o głęboką transformację zarówno instytucji publicznych, jak i samych obywateli, tak aby uczynić ich bardziej wyczulonymi na wspólne problemy społeczne²²⁶. Jednak krytyka lewicowych i obywatelskich działaczy wskazywała, że program przyczynił się do upadku wielu istotnych organizacji non-profit. Brak spójnej, nadrzędnej polityki koordynującej podział środków na poprawę warunków mieszkaniowych, podnoszenie kwalifikacji zawodowych czy rozwój doradztwa rodzinnego sprawił, że organizacje walczyły między sobą o dofinansowanie, co prowadziło do licznych nadużyć i chaosu²²⁷. W porównaniu ze środkami przeznaczonymi na wojnę w Wietnamie, środki na walkę z ubóstwem były niedostateczne i rozproszone, przez co miał niewielki wpływ na sytuację najbiedniejszych. Ukeles zaznacza w manifestie *Kultura przyznaje pracom polegającym na opiece bardzo niski status = minimalne płace; a gospodynie domowe = zero wynagrodzenia*²²⁸.

²²⁶ S. M. Milkis, *Lyndon Johnson, the Great Society, and the Modern Presidency*, w: *The Great Society and the High Tide of Liberalism*, ed. by S. M. Milkis, J. M. Mileur, Amherst 2005.

²²⁷ Należy przyznać, że cały program był głęboko i spektakularnie szeroko zakrojonym pakietem z wieloma sukcesami, jednak krytyka pokazuje punkty sporne, zob. S.A. Levitan, S. A., *The Community Action Program: A Strategy to Fight Poverty*. "The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science", 1969 385(1), s. 63–75.

²²⁸ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

W swojej analizie niepowodzeń programu Wielkiego Społeczeństwa Randal B. Woods zauważa, że choć liberalne projekty Johnsona były często pionierskie i nowatorskie, nie uwzględniały systemowego ubóstwa, dyskryminacji płciowej ani metod zwalczania instytucjonalnego rasizmu²²⁹. Naiwna wiara w to, że postęp i dobrobyt same w sobie doprowadzą do społecznego konsensusu i równości, przyczyniła się do chybnego profilowania wielu rozwiązań, a tym samym przypieczętowała los Wielkiego Społeczeństwa. Jako relikwitu przeszłości szybko pogrzebie go nadchodzący w kolejnej dekadzie neoliberalizm.

Mechanizmy **realizmu reprodukcyjnego** w zawłaszczoną przez kapitalizm ideę państwa opiekuńczego lat 60. XX wieku specyficznie kształtowały **podmiot reprodukcyjny**. W feministycznej krytyce liberalnej koncepcji państwa opiekuńczego, sformułowanej w 1977 roku przez Elizabeth Wilson w *Women and the Welfare State*, a następnie kontynuowanej przez Fraser, podkreśla się, że polityka socjalna, formułowana w ramach patriarchalnego systemu, traktowała problemy społeczne w sposób ujednolicony, co sprzyjało utrwalaniu nierówności płci i promowaniu tradycyjnego modelu rodziny²³⁰. Z kolei Woods wskazuje konkretnie, że uruchomione w połowie lat 60. przez Johnsona programy Wielkiego Społeczeństwa, jak Job Corps czy War on Poverty były zaprojektowane tak, żeby wzmacniać konserwatywny wzór rodziny z pracującym ojcem – żywicielem nuklearnej rodziny – oraz dbającą o dom matką.²³¹

Co ciekawe, Jobs Corps nie oferował kobietom szkoleń zawodowych, lecz kursy przygotowujące do prowadzenia domu i życia rodzinnego, wpajające wartości związane z utrzymaniem stabilnych relacji małżeńskich oraz wychowaniem dzieci. Program ten przyczynił się do stygmatyzacji samotnych, pracujących matek, umacniając wizję kobiety jako zależnej od mężczyzny opiekunki domowego ogniska²³². Z kolei eksperymenty z federalnym programem AFDC (Aid to Families with Dependent Children), funkcjonującym od 1935 do 1997 roku, miały na celu zapewnienie pomocy finansowej dzieciom z rodzin o niskich dochodach lub nie miały ich wcale. Program ten, zamiast działać na rzecz realnej poprawy warunków życia, pogorszył społeczne postrzeganie opieki społecznej w Stanach Zjednoczonych, nakładając biurokratyczne warunki otrzymania wsparcia, które obejmowały ocenę moralności i stylu życia beneficjentek²³³.

²²⁹ R. B. Woods, *Prisoners of Hope*, s. 202.

²³⁰ Zob. E. Wilson, *Women and the Welfare State*, New York 1977.

²³¹ R. B. Woods, *Prisoners of Hope*, s. 202.

²³² E. Boris, *Contested Rights: The Great Society between Home and Work*, w: *The Great Society*, s. 121.

²³³ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 132. Do 1968 r. w wielu stanach obowiązywała zasada „mężczyzny w domu”, która dyskwalifikowała rodziny, jeśli w gospodarstwie domowym był obecny jakikolwiek dorosły mężczyzna – nieważne czy pracujący czy nie. Była to część szerszej próby zniechęcenia do korzystania z pomocy społecznej przez osoby, które według władz na nią nie zasługują. W szczególności chodziło o czarnoskóre rodziny, w których mężczyzna nie pracował lub w których kobieta pozostawała w związku z

Wszystko to składało się na instrumentalne wykorzystanie systemu *maintenance* do odtwarzania realizmu reprodukcyjnego w programach pomocowych. Dzięki wdrażaniu realizmu reprodukcyjnego przez instytucje i programy rządowe mechanizm ten z łatwością rozpraszał się i znikał w codzienności, potwierdzając tym samym patriarchalny i kapitalistyczny porządek.

Ukeles uchwyciła to naturalizowanie podmiotu reprodukcyjnego w realizmie reprodukcyjnym poprzez bezosobową serię narzuconych obowiązków, które redukuje opiekę i troskę do narzędzi utrzymywania status quo, zamiast uznać ich potencjał jako narzędzia oporu i transformacji społecznej. W manifestie artystka ma jasno określony stosunek do *maintenance*. Kiedy pisze *opieka jest przekleństwem, pochłania cały pieprzony czas*, nie próbuje dowartościować troski poprzez jej moralne wywyższenie czy idealizację jako aktu poświęcenia. Zamiast tego – jak określa to Donna Haraway – zostaje-z-problemem, przyglądając się trosce w całej jej złożoności, niejednoznaczności, miłości i złości, jaką generuje²³⁴. Pozwala trosce w sobie i przez siebie pracować, mimo, że wiąże się to z odczuciem wyraźnej frustracji.

Wizja troski przedstawiona przez Ukeles jest zatem przeciwieństwem tego, co Miriam Ticktin określa **humanitarną troską** – motywowaną chwilą kryzysu, w której indywidualna jednostka doświadcza współczucia i z tej pozycji podejmuje się aktu troski²³⁵. Taki gest, według Ticktin, zakłada również, że podmiot otrzymujący opiekę musi pozostać w roli ofiary jako czysty i nieskalany, ponieważ tylko wobec tak skonstruowanego podmiotu można dokonać najwyższego aktu troski²³⁶. Poprzez ukrycie motywacji i celu troskliwych poleceń z manifestu oraz przez ich namnożenie, Ukeles zwraca uwagę na zasadniczą cechę troski – jej niekończącą się, powtarzalną konieczność. Czasowy i cykliczny charakter opieki jest kluczowy dla uznania jej jako pracy o fundamentalnym znaczeniu dla przetrwania wspólnoty. Jednak troska pozostawiona w służbie wyłącznie wspierania rozwoju staje się dla artystki przekleństwem, które sprawia, że *umysł wytrzeszcza oczy i paruje na widok nudy*²³⁷. Wyjściem z tej sytuacji jest

mężczyzną, niedbającym o rodzinę. Pokazuje to jak zarówno mężczyźni i kobiety byli systemowo wtłaczani w model pensji rodzinnej nuklearnej rodziny.

²³⁴ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 3.

²³⁵ M. Ticktin, *Casualties of Care. Immigration and the Politics of Humanitarianism in France*, Berkeley – Los Angeles–London 2011, s. 89–128. Na pojęcie humanitarnej troski Ticktin, zwraca uwagę Miraftab omawiając urbanistyczną wizję radykalnej troski.

²³⁶ Ukeles często w wywiadach zaznacza, że pierwsze dziecko było wspólną decyzją małżeństwa, że córka była wyczekiwana i kochana – tak jakby zmęczenie rutyną i koniecznością opieki mocno podkreślone w manifestie zakładało niechęć do własnego dziecka a kobieta kwestionująca „naturalność”, z jaką przychodzi wykonywanie tych obowiązków była zmuszona zaświadczać, że tak naprawdę kocha swoje dziecko. Pokazuje to, jak silna jest asocjacja opieki z naturalną predyspozycją kobiety, skoro nawet Ukeles czuła potrzebę wytłumaczenia się.

²³⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

dla Ukeles odwrócenie relacji pomiędzy rozwojem a *maintenance*, produkcją a reprodukcją, autonomia a zależnością.

7. Walki graniczne

D. Sztuka: Wszystko, co Ja nazywam Sztuką, jest Sztuką. Wszystko, co Ja robię, jest Sztuką, jest Sztuką. „Nie mamy Sztuki, wszystko staramy się robić dobrze” (powiedzenie balijskie).

Sztuka awangardowa, która zakłada bezwzględny rozwój, jest splamiona ideami opieki, aktywnościami właściwymi opiece i działaniami typowymi dla opieki. Sztuka konceptualna i sztuka procesu w szczególności, mimo że opowiadają się za czystym rozwojem i zmianą, w gruncie rzeczy posługują się niemal wyłącznie strategiami opieki.

E. Wystawa Maintenance Art, „CARE”, opieka wyzeruje wszystko do czystego opiekowania się, które zostanie zaprezentowane jako sztuka współczesna, i nada tym kwestiom jasność poprzez ich ostre przeciwstawienie²³⁸.

W sekcjach D i E manifestu Ukeles oferuje artystyczną alternatywę dla wcześniej zarysowanego separatyzmu sfery produkcji i reprodukcji w systemie kapitalistycznym. Jej koncepcja *maintenance art* znosi opisywaną wcześniej kategoryczną dychotomię. Chcąc sprzeciwić się wertykalnej, fallocentrycznej dominacji rozwoju, jak również instrumentalizacji, przezroczystości i nudnej konieczności *maintenance*, Ukeles poszukiwała innej możliwości praktykowania troski oraz doświadczania miasta. W przytoczonej już wcześniej wypowiedzi artystka wspomina, że chce wykorzystać wolność poruszania się nie tylko w górę, ale również horyzontalnie i diagonalnie (*na boki, do tyłu, poprzez i wkoło*) po to, aby przeplatać ze sobą istniejące systemy i trajektorie. Celem jest osłabienie ich dotychczasowego separatyzmu, a przede wszystkim dostrzeżenie ich w całej swojej złożoności i znaczeniu²³⁹. Phillips zauważa, że Ukeles wprowadza w manifeście pojęcie *maintenance art* jako konstruktywny oksymoron, który na zasadzie prowokacyjnej afiliacji łączy troskę, opiekę, utrzymanie i konserwację ze sztuką, wyznaczając tym samym aktywistyczne pole działań w przestrzeni Nowego Jorku²⁴⁰.

Z kolei dla Shannon Jackson *maintenance art* nie tyle znosi granicę między sztuką a życiem, co pokazuje ich niedającą się znieść współzależność²⁴¹. Autorka odrzuca mit autonomii sztuki, prezentując działania, w których praca wsparcia, utrzymania instytucji i infrastruktury społecznych staje się kluczowym przedmiotem zainteresowania. Tekst historyczki teatru

²³⁸ Tamże.

²³⁹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 212.

²⁴⁰ Taż, *But is it Art?*, s. 171.

²⁴¹ S. Jackson, *Social Works*, s. 85.

stanowi jak dotąd najoryginalniejszą analizę manifestu – nie kończy się na wskazaniu, że dokument jest wykładnią idei stojącej za praktyką Ukeles, ale przygląda się jego samej strukturze, językowi i stylowi zapisu. Jackson zwraca uwagę na zmiany tonu, przywołanie różnego rodzaju obowiązków związanych z *maintenance* oraz przemawianie z pozycji różnych ról (matki, żony, artystki, sprzątaczkę, sekretarki), które gorączkowo wymieniają kolejne zadania do wykonania. To według niej jednocześnie gra kolektywnym poczuciem wspólnoty i egoistyczną indywidualnością, narzuconą przez konieczność realizowania nieustannie namnażających się obowiązków.

Nie zgadzam się jednak z twierdzeniem, że Ukeles w pełni odrzuca rozwój i autonomię na rzecz uczynienia opieki widoczną. Do tego wystarczyłoby utrzymanie wcześniej zdiagnozowanego w manifestie separatyzmu i opowiedzenie się wyłącznie po stronie systemu *maintenance*. Twierdzę, że artystka dokonuje rekonfiguracji relacji pomiędzy dwoma systemami – tak, aby odzyskać rozwój i pozyskać go dla społecznej reprodukcji.

Osadzając koncepcję *maintenance art* w teorii feminizmu socjalistycznego Nancy Fraser, proponuję pogłębienie rozumienia kategorii zaproponowanej przez Ukeles o pojęcie **walk granicznych** (*boundry struggles*), które filozofka proponowała w tekście *Behind Marx's Hidden Abode: For an Expanded Conception of Capitalism*²⁴². Uważam, że pozwala ono lepiej wydobyć przedsięwzięcie zniesienia pozornej separacji kapitalistycznej, wyrażającej się już samym powiązaniu słów *maintenance* i *art*.

Walki graniczne są kluczowe dla krytyki kapitalizmu jako zinstytucjonalizowanego porządku społecznego w ujęciu Fraser. Filozofka zaznacza, że te walki nie wynikają z wnętrza gospodarki – jak walki klasowe – lecz rodzą się w punktach węzłowych, gdzie produkcja styka się z reprodukcją, gospodarka z polityką, a społeczeństwo ludzkie z nie-ludzką naturą²⁴³. Są to obszary sprzeczności i potencjalnego kryzysu – to właśnie w tych granicznych punktach wybuchają konflikty i to one same stają się przedmiotami kontestacji. Fraser podkreśla, że dlatego walki o reprodukcję społeczną, władzę publiczną i naturę powracają cyklicznie w historii kapitalizmu²⁴⁴. Walki graniczne wyznaczają zatem miejsca, w których pozornie odseparowane strefy przenikają się i zapadają w polu przecięcia, otwierając nowe warunki możliwości i przestrzenie negocjacji.

Filozofka ukuła to pojęcia w konsekwencji krytycznego przemyslenia marksistowskiej walki klas, która – według niej – wspiera separatyzm produkcji i reprodukcji, ponieważ jest

²⁴² N. Fraser, *Behind Marx's Hidden Abode*, s. 68–70.

²⁴³ Tamże.

²⁴⁴ N. Fraser, Jaeggi, *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, s. 118.

zbyt zawężona i wyklucza z rewolucyjnego pola wiele podmiotów niezaprężniętych w kapitalistyczną produkcję²⁴⁵. Otóż w jej ujęciu walka klas pomija pracę bez wynagrodzenia. Matka wykonująca pracę opiekuńczą w domu nie mieści się w kategorii „robotnika”, a tym samym nie ma możliwości stać się podmiotem rewolucyjnym. W manifestie Ukeles dokładnie to sugeruje swoim pytaniem o to, kto posprząta po rewolucji.

Traktując kapitalizm nie jako system ekonomiczny, lecz społeczny, potrzebne jest szersze rozumienie walk generowanych w ramach systemu na różnych punktach styku warunków środowiskowych (m.in. praca reprodukcyjna, władza publiczna i natura). Walki graniczne koncentrują się na sposobach, w jakie konflikt społeczny ujawnia i kwestionuje konstytutywne dla kapitalizmu podziały instytucjonalne. Fraser podkreśla jednocześnie, że walki graniczne nie są ani uzupełnieniem, alternatywą dla walk klasowych – są formą ich rozszerzenia, obejmującą również walki o pracę niezarobkową i wyłączonej, w tym o reprodukcję społeczną oraz warunki naturalne i polityczne, które ją podtrzymują²⁴⁶. Oznacza to, że walki graniczne i walki klasowe przenikają się i nakładają.

Ukeles ustanawia walki graniczne z pozycji podmiotu reprodukcyjnego. Nadaje sobie prawo głosu: *Wszystko, co Ja nazywam Sztuką* – ufundowane jest to na zniesieniu separatyzmu i skupieniu się na tym, co granicznie wspólne dla rozwoju i *maintenance*²⁴⁷. Znaczące jest to, że Ukeles nie odrzuca suwerennego, posługującego się mocą twórczą **JA**. Jej manifest jest **jej** manifestem, jest **jej** wizją sztuki – jej gra polega na tym, że zmusza **JA** do zauważenia własnej zależności, a tym samym do zaprzeczenia iluzji całkowitej autonomii. W tym geście znosi konflikt pomiędzy tymi dwoma orientacjami i odsłania ich produktywną współzależność. Dlatego w pierwszych sekcjach manifestu to właśnie instynkt życia zostaje powiązany z *maintenance* – niekończącym się powtórzeniem, cyklicznością i troską o wspieranie kreatywności innych – podczas gdy instynkt śmierci związany jest z autonomią, indywidualizmem, oryginalnością, sztuką awangardową i rewolucją.

Jackson stawia interesującą tezę, że Ukeles redefiniuje w ten sposób miejsce radykalności, które lokuje nie w autonomii jednostki, zmianie i zerwaniu, lecz w powtarzających się nawykach troski i opieki, od których zależy budowanie własnej autonomii²⁴⁸. Tym samym to praca opieki wyznacza fundamentalną sieć relacji, łączącą wszystkie sfery kapitalistycznego społeczeństwa.

²⁴⁵ Tamże, s. 117.

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

²⁴⁸ S. Jackson, *Social Works*, s. 86.

Teza ta jest szczególnie ciekawa w kontekście feministycznej redefinicji opieki, wskazującej na rewolucyjność reformistycznego myślenia. W ujęciu Fraser granice między sferami produkcji i reprodukcji w społeczeństwie kapitalistycznym są płynne i stale negocjowane, szczególnie w okresach kryzysów ekonomicznych, gdy zależność rynku od systemów opieki staje się wyjątkowo widzialna i często namacalna. Prowadzi to do walk o to, które aspekty życia społecznego powinny należeć do danej sfery. W przypadku opieki nad dziećmi negocjuje się, czy powinna być uznana za pracę, czy też odbywać się w oddzielnej, pozaekonomicznej sferze domowej. Inna możliwość to jej instytucjonalizacja jako opłacanej pracy najemnej, służącej kapitalistycznej produkcji siły roboczej, a tym samym wspieranej przez państwo.

Fraser kładzie nacisk na istotę walk granicznych, ponieważ są one kluczowe dla zrozumienia, jak kapitalizm kształtuje społeczne relacje władzy – to one określają, jakie zasoby i aktywności są uznawane za publiczne, a jakie za prywatne, jaka podmiotowość może negocjować swoje miejsce w systemie, a jaka zostaje pozbawiona politycznego głosu. Łącząc dwa systemy – rozwoju i *maintenance* – Ukeles nadaje polityczną widzialność podmiotowi reprodukcyjnemu, który może negocjować warunki swojego uczestnictwa w porządku społecznym. Walki graniczne są więc kluczowym elementem w analizie kapitalizmu, ponieważ dotyczą sposobu, w jaki społeczeństwo organizuje swoją ekonomię, politykę i życie społeczne oraz kto ma władzę w definiowaniu i kontrolowaniu tych granic.

Maintenance art rozumiem zatem jako propozycję artystki w odpowiedzi na zdiagnozowany w części A separatyzm, charakterystyczny dla kapitalizmu jako instytucjonalnego porządku społecznego. Byłaby to strategia prowadzenia walk granicznych przez Ukeles.

Istotne jest to, że artystka pozycjonuje swoje walki graniczne z pola sztuki. W koncepcji *maintenance art* to sztuka może stać się narzędziem wytwarzającym kryzysowe warunki negocjacji i budującym szeroką sieć relacji właśnie poprzez ustanawianie zależności – *Opieka wyzeruje wszystko do czystego opiekowania się, które zostanie zaprezentowane jako sztuka współczesna*²⁴⁹. Frustracja awangardową dychotomią autonomii i zależności oraz konceptualnym skupieniem na dematerializacji skłoniła artystkę do porzucenia procesualności czystej akcji na rzecz podkreślania jej związku z materialną bazą i konkretną pracą

²⁴⁹ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

reprodukcyjną. Wielu badaczy czyta propozycję artystki jako próbę zniesienia granicy między sztuką a życiem²⁵⁰.

Uważam jednak, że nie chodzi tu o proste zniesienie sztuki w życiu ani o czyste działanie. Artystka nie postuluje również porzucenia rozwoju i postępu. Zamiast tego dokonuje istotnego przesunięcia w dotychczasowej relacji produkcji i reprodukcji, autonomii i zależności. Istota *maintenance art* nie rozgrywa się w ramach klasycznych dualizmów, lecz pomiędzy nimi. Wykorzystanie autonomicznego pojęcia sztuki w kontekście *maintenance* pozwala Ukeles odzyskać pojęcie autonomii dla reprodukcji i pojęcie rozwoju dla opieki. Utrzymanie artystycznej wartości pracy reprodukcyjnej jest formą redefinicji autonomii sztuki jako pola negocjacji zależności. Wprowadzając oksymoron *maintenance art*, Ukeles postuluje sztukę, która nie dąży do niezależności od mechanizmów rynkowych poprzez mit autonomii, ale przeciwnie – świadomie przyjmuje zależność od pracy reprodukcyjnej.

Maintenance art działa zatem w stałym napięciu, wymuszając proces nieustannej negocjacji (nie)zależności. W polu ustanawianym przez *maintenance art* podmiot reprodukcyjny zyskuje możliwości podmiotu kreatywnego i rewolucyjnego – może zatem negocjować swoją widzialność, wartość i sprawczość polityczną. Przypominam również, że Ukeles napisała manifest w odpowiedzi na separatyzm wprowadzony w *New York City Comprehensive Plan* oraz w wyniku własnego kryzysu, wynikającego z doświadczenia kobiety jako podmiotu reprodukcyjnego w mieście. Biorąc te czynniki pod uwagę, *maintenance art* traktuję również jako urbanistyczne walki graniczne – o sposób wytwarzania innych niż wertykalna i horyzontalna trajektorii, o nowe sposoby działania oraz inne **linie błędzenia** pomiędzy sztucznie zaprojektowanymi ścieżkami funkcjonalnej przestrzeni Nowego Jorku.

W zarysowanym wcześniej separatyzmie dochodziło do politycznego blokowania kobiecego ciała. Oznacza to, że warunki reprodukcyjne były instrumentalnie ucieleśniane i ufundowane w przestrzennym doświadczeniu miasta. *Maintenance art* – jako inna trajektoria, działająca na punkcie styku pozostałych dwóch – pomaga artystce przeanalizować, jak przenikają się w miejskiej przestrzeni formy władzy i procesy upodmiotowienia, zarządzanie i administrowanie z konstytuowaniem podmiotowości i kształtowaniem widzialności ciała opiekującego się. Sam manifest proponuje zatem inne doświadczenie miasta, poprzez strukturalizowanie i kształtowanie pola możliwych działań podmiotów troski. Dzięki tej

²⁵⁰ Zob. H. Molesworth, *House Work and Art Work*; Petrossians, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*; J. Steinhauer, *How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art* w: Hyperallergic, <<https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art>> [dostęp: 12.01.2025].

alternatywnej trajektorii performujące opiekę podmioty mogą wyjść z przypisanych im ról – ciało może zacząć poruszać się w przestrzeni inaczej i przemówić nowym głosem.

Kiedy Gilligan wskazywała na etykę sprawiedliwości i etykę troski, nie miała na myśli tego, że jest to sposób rozumowania naturalnie przypisany płci (etyka troski miałaby wynikać z esencjalizmu). Wręcz przeciwnie – uważała, że te sposoby myślenia i czucia świata zostały wykształcone w procesie socjalizacji do płci w określonym momencie historycznym. Oznacza to, że zarówno kobiety mogą kierować się etyką sprawiedliwości, jak i mężczyźni – etyką troski. Badaczkę interesuje stworzenie takich warunków, w których te dwie orientacje byłyby sobie równoważne i dostępne dla każdej osoby, niezależnie od płci. Zniesienie w sobie hierarchicznej relacji pomiędzy rozwojem a *maintenance* w koncepcji *maintenance art* pozwala spojrzeć na opiekę jako akt twórczy. W takim ujęciu podmiot (re)produkcyjny zostaje uwikłany w relacje z innymi, co prowadzi do praktyki współodczuwania i splątania, kluczowej dla radykalnej troski.

Już w twórczości artystki poprzedzającej napisanie manifestu można odnaleźć próby znalezienia wizualnego i obrazowego wyrazu dla reprodukcji społecznej, rozumianej jako sprawa wspólna dla kobiet i mężczyzn. Można odczytać te działania jako próbę przezwyciężenia kryzysowych doświadczeń związanych z edukacją artystyczną i funkcjonowaniem w przestrzeni miejskiej – poprzez poszukiwanie nowej obrazowości i form.

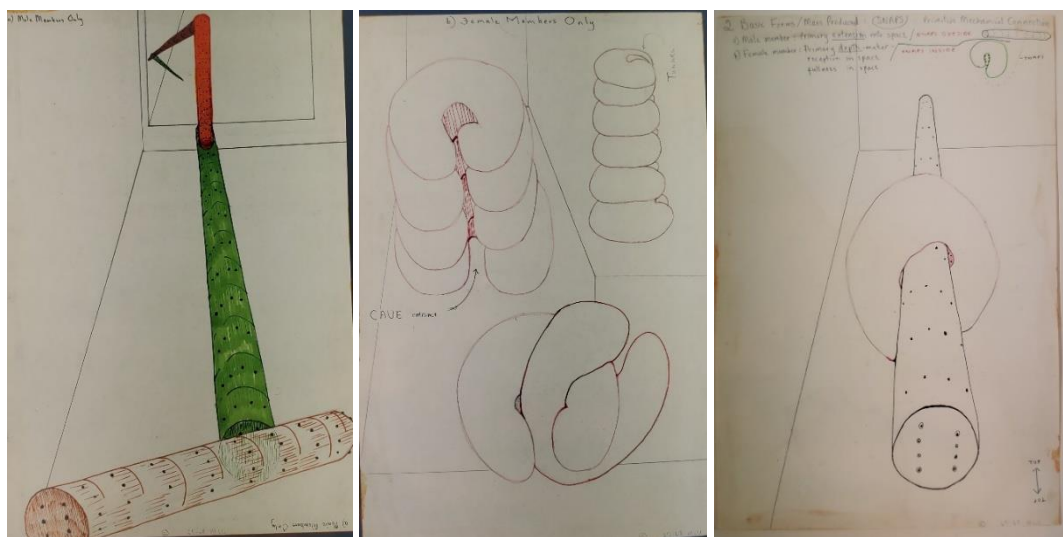
8. Erotyczna metamorficzność

W przywołanych już szkicach projektu *Air Art* (1966–1969) znajdują się rysunki, w których artystka odtwarzała wizualne połączenie męskich i żeńskich pierwiastków. Przedstawiła na papierze dwa pomieszczenia: w jednym znajdują się falliczne obiekty z *dostępem wyłącznie dla mężczyzn*, w drugim – bardziej organiczne, obłe struktury z *dostępem wyłącznie dla kobiet*²⁵¹. Następnie zakładała nakładanie się tych form na siebie, walkę o granice swoich zarysów, ich rozrastanie się w przestrzeni oraz zatraskiwanie się w inne, hybrydalne kształty z *dostępem wyłącznie dla hermafrodytów*²⁵². Interesujące jest to, że te hermafrodytyczne formy zyskują w jej szkicach dostęp do miasta – ukazane są jako latające, wylewające się z okien, przylegające do narożników budynków lub tworzące sieć połączeń. Artystka zdawała się już wtedy poszukiwać przestrzennego i wizualnego oksymoronu dla podmiotu reprodukcyjnego, jakby chciała odzyskać kobiecą i męską cielesność z

²⁵¹ M. Laderman Ukeles, binder 1965–9 *Air Art*, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*.

²⁵² Tamże.

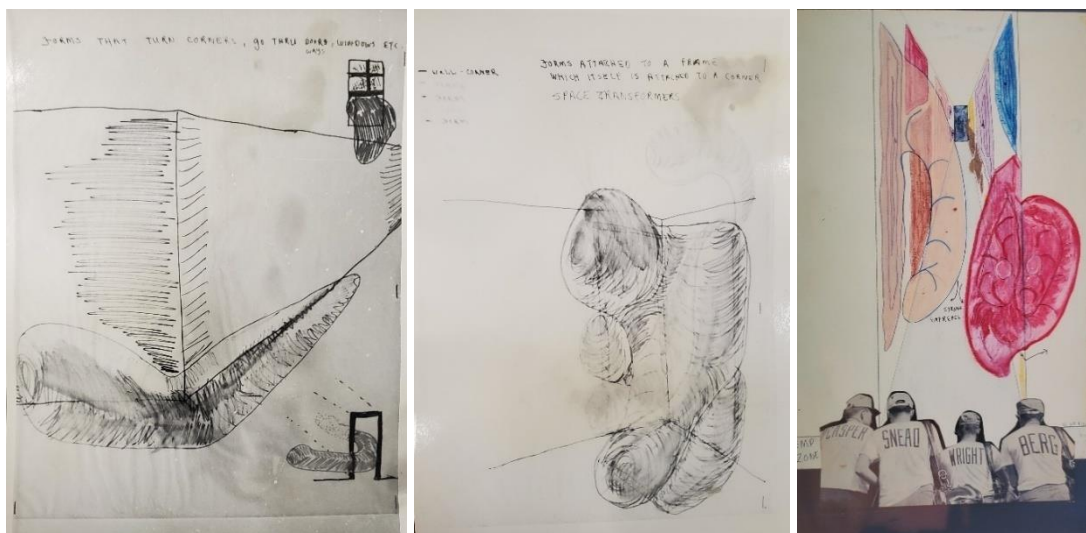
separatystycznego dyskursu kapitalistycznego oraz politycznego blokowania ciała. O ile w manifestie *maintenance art* to wyłożona w tekście idea, to te wcześniejsze prace przyjmują formę wizualną, zmysłową i erotyczną.



9. Mierle Laderman Ukeles, *Air Art*, 1967–1968 (od lewej): *Male Members Only*, papier: 45,7 × 30,5 cm, podkład: 49,5 × 33 cm; *Cave and Tunnel*, papier: 45,7 × 30,5 cm, podkład: 49,5 × 33,7 cm; *2 Basic Forms, Male Member and Female Member*, papier: 45,7 × 30,5 cm, podkład: 49,8 × 33 cm. Rysunki wykonane tuszem, markerem i grafitem na papierze naklejonym na podkład.

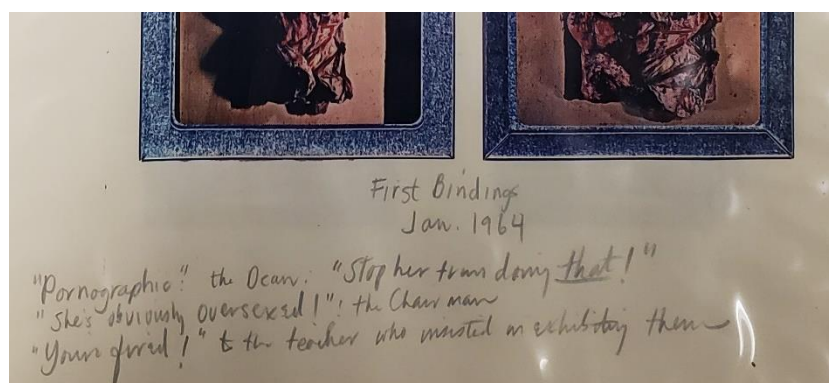
Nowojorska poetka i aktywistka Audrey Lorde, na fali rewolucji seksualnej lat 70. XX wieku, łączyła taki stan współdzielenia i splątania z pojęciem erotyki²⁵³. Rozumiała je jako kobiecy, nierozpoznany społecznie zasób, który w zachodniej kulturze był systematycznie tłumiony, co sprzyjało utrzymywaniu kobiet w niższej względem mężczyzn pozycji. Choć Ukeles i Lorde nie znały się bezpośrednio, ich refleksje wpisują się w ten sam moment historyczny – Nowy Jork lat 70., w którym kobiety-artystki i intelektualistki redefiniowały pojęcia erotyki, pracy i opieki. W tym sensie ich myśli można traktować jako elementy siatki wielogłosu, w której odciskały się doświadczenia kobiet tego okresu.

²⁵³ Jej słynny cytat *dbanie o siebie nie jest pobyłaniem sobie* (*Caring for myself is not self-indulgence*) jest obecnie, często nadużywany, hasłem ruchów związanych z ideą troski. Zob. A. Lorde, *A Burst of Light: Living with Cancer*, w: *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Edinburgh 1999, s. 149–152.



10. Mierle Laderman Ukeles, *Air Art*, 1967–1968 (od lewej): *Forms that Turn Corners, Go Thru Doorways, Windows Etc.*; *Forms Attached to a Frame Which Itself is Attached to a Corner. Space Transformers; EMP Zone – Strong EMP Repel*, kolaż, grafit, pastele olejne, marker, tusz na papierze naklejonym na podkład; papier: 48,9 × 30,5 cm, podkład: 50,8 × 33 cm.

Pojęcie erotyki jest, moim zdaniem, kluczowe dla zrozumienia wizualnych eksperymentów Ukeles oraz jej późniejszego przejścia do idei *maintenance art* ujętej w formie manifestu. Znamienne jest, że pierwsze prace wykonane przez Ukeles w trakcie studiów artystycznych na Pratt Institute – przywołana wcześniej seria *Bindings* (1963–1967) – były krytkowane właśnie za rzekomą pornograficzność i nadmierny erotyzm. Jak wcześniej wykazywałam, jej wczesne rzeźbiarskie realizacje ewokowały kobiece ciała, usta, piersi w pewnym napięciu – jakby próbowały wydostać się z ograniczeń (które tworzyły kawałki materiałów), rozsadzić je i stworzyć się na nowo.



11. Notatki Mierle Laderman Ukeles w segregatorze dokumentującym serię *Bindings* (1963–1966) z Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Artystka przywołuje w nich zarzuty o pornograficzność jej prac wystosowane przez dziekana Pratt Institute.

W archiwum artystki znajdują się teksty towarzyszące serii *Bindings*, w których znajduje się m.in. ustęp tekstu zatytułowany *Homage to Duality*, w którym artystka podkreśla zainteresowanie hybrydowością, wiązaniem ze sobą opozycyjnych kategorii oraz przestrzenią pomiędzy. We fragmencie określonym jako *Hasidic Tale* padają słowa *Nic na świecie nie może*

zmienić się z jednej rzeczywistości w inną, dopóki najpierw nie stanie się niczym, czyli nie wejdzie w rzeczywistość etapu pomiędzy²⁵⁴. Po krytyce, z jaką spotkały się prace, artystka zaczęła projektować w serii *Air Art* ich wielkoskalowe odpowiedniki, które miały anektować w postaci foliowych dmuchanych form Nowy Jork.

B. (see slide nos. 55-61).

H (MAGE TO DUALITY)

Hasidic Tale: The maggid of Mezritch said:

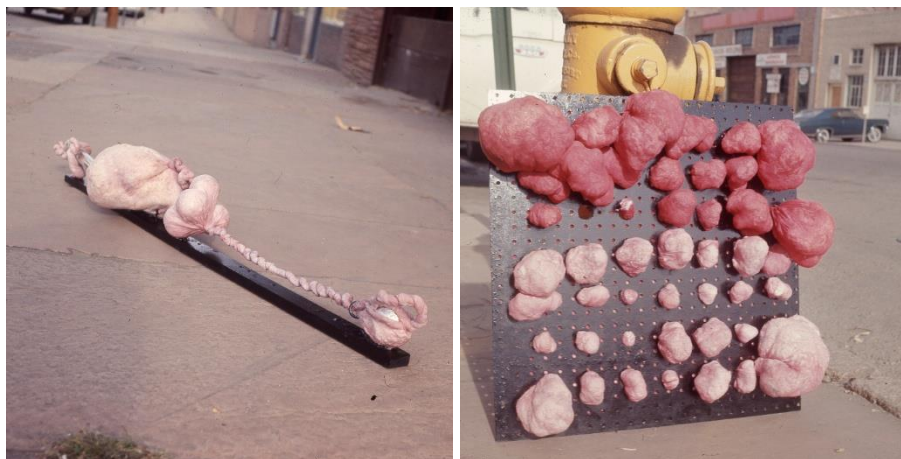
Nothing in the world can change from one reality into another, unless it first turns into nothing, that is into the reality of the between stage. In that stage it is nothing and no one can grasp it, for it has reached the rung of nothingness, just as before creation. And then it is made into a new creature, from the egg to the chick. The moment when the egg is no more and the chick is not yet, is nothingness. And philosophy terms this the primal state which no one can grasp because it is a force which precedes creation; it is called chaos. It is the same with the sprouting seed. It does not begin to sprout until the seed disintegrates in the earth and the quality of seed-dom is destroyed in order that it may attain to nothingness which is the rung before creation. And this rung is called wisdom that is to say, a thought which cannot be made manifest. Then this thought gives rise to creation, as it is written: "In wisdom has Thou made them all".

12. Mierle Laderman Ukeles, *Homage to Duality*, z serii *Air Art* z Archiwum Mierle Laderman Ukeles, 1966–1969.

Dla Lorde erotyka oznaczała przede wszystkim odkrycie i uwolnienie kobiecej siły życiowej, twórczej energii, którą należy odzyskać w języku, jak i w praktyce, aby tworzyć nowe wspólnoty oparte na głębokim poczuciu satysfakcji, czerpanej z pracy na ich rzecz. Ukeles jednak z tego wizualnego i formalnego poszukiwania sfery wspólnej, w której zapadają się opozycje, zmuszona była zrezygnować z powodów techniczno-produkcyjnych (realizacja okazała się niemożliwa na poziomie materialnym). Jednocześnie została w tym czasie matką. Kryzys produkcyjno-reprodukcyjny (macierzyństwo) skłonił ją do eksplorowania przestrzeni pomiędzy separatyzmami w sferze reprodukcji społecznej i koncepcji *maintenance art*. Lorde, opisując erotykę, nie skupia się na jej aspekcie cielesnym – przeciwnie, pisze wprost, że *erotyka jest opiekunką lub pielęgniarką*²⁵⁵. Kiedy zatem Ukeles odchodzi od zmysłowych *Bindings* i przestrzennych form z *Air Art* na rzecz *maintenance*, jest to konsekwencja jej potrzeby poszukiwania języka łączącego erotyzm, spełnienie w pracy twórczej oraz reprodukcyjnej.

²⁵⁴ M. Laderman Ukeles, *Homage to Duality: Hasidic Tale*, binder 1963-1966 *BINDINGS Sculpture*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

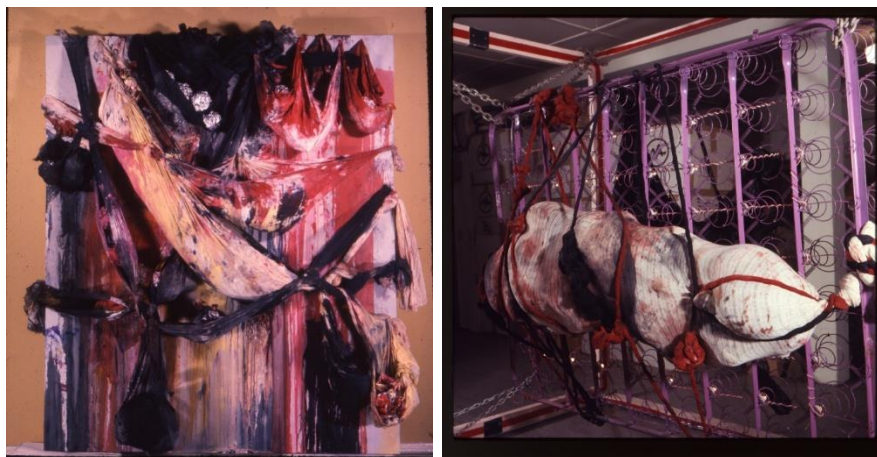
²⁵⁵ A. Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, 1978. <https://www.centrалеurasia.org/wp-content/uploads/2023/02/audre_lorde_cool-beans.pdf> [dostęp: 3.03.2024].



13. Mierle Laderman Ukeles, *Bindings*, 1964 (od lewej): *Boom Binding*, szeroki fragment wypchanej gazy połączony z rurą wydechową. *Stuffed Board*, wypchana gaza na płycie pilśniowej.

Odejście przez Ukeles od bardziej wizualnych i przestrzennych form ewokujących cielesność na rzecz społecznej idei *maintenance art* można odczytać jako równoległe do krytycznego stanowiska feminizmu socjalistycznego wobec rewolucji seksualnej, dokonującej się w kulturze zachodniej lat 60. i 70. XX wieku. Podobnie jak feministki socjalistyczne, Ukeles zdawała się dostrzegać, że emancypacja seksualna w ramach kapitalizmu niekoniecznie oznacza wyzwolenie – może bowiem prowadzić do nowej formy komercjalizacji i uprzedmiotowienia ciała. Zmiany obyczajowe dotyczące seksualności feministki takie jak Angela Davis postrzegały jako część szerszej walki o kontrolę nad ciałem i pracą reprodukcyjną. Jednocześnie rewolucję tę krytkowały za to, że w kontekście kapitalistycznym wprowadzone zmiany mogą prowadzić do komercjalizacji seksualności. Rewolucja seksualna była często postrzegana jako forma wyzwolenia, ale dla wielu kobiet nie przyniosła pełnej wolności w zakresie kontroli nad ich ciałami, ponieważ kapitalistyczne społeczeństwo nadal eksploatowało kobiecą seksualność, np. w mediach i reklamie. Davis kwestionowała liberalne podejście, koncentrujące się wyłącznie na wyzwoleniu seksualnym, bez rozwiązywania problemów strukturalnych, takich jak wyzysk ekonomiczny i nierówności płciowe²⁵⁶. Jej zdaniem prawdziwa rewolucja seksualna musi uwzględniać prawa reprodukcyjne – takie jak dostęp do aborcji i antykoncepcji – jak i przekształcenie społecznych i ekonomicznych relacji podtrzymujących opresję kobiet.

²⁵⁶ O krytyce rewolucji seksualnej z feministycznej perspektywy zob. A. Y. Davis, *Women, Race, & Class*, New York 1983. Z kolei Andrea Dworkin analizuje rewolucję seksualną jako zjawisko, które – zamiast przynieść kobietom wyzwolenie – pogłębiło ich uprzedmiotowienie i uczyniło pornografią jednym z głównych narzędzi utrwalania przemocy seksualnej. W jej ujęciu rewolucja seksualna nie zlikwidowała patriarchalnych struktur dominacji, lecz przeniosła je do nowych form, w których wolność seksualna kobiet została podporządkowana męskiemu pożądaniu i przemocy. Zob. A. Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, New York 1979.



14. Mierle Laderman Ukeles, *Bindings* (od lewej): *First Binding*, 1964, gaza barwiona, wypełniona szmatami i gazetami, folia aluminiowa na płótnie. *Separation Binding #2*, 1966, gaza barwiona, wypełniona szmatami i gazetami, łańcuch i liny przymocowane do metalowej ramy łóżka.

W tym kontekście rezygnacja Ukeles z cielesnej reprezentacji pracy reprodukcyjnej była konieczna, żeby wpisać ją w szeroką, społeczną infrastrukturę *maintenance*. Tym, co łączy jej wczesne realizacje z ideą *maintenance art*, sformułowaną w manifestie, jest nieustanne poszukiwanie przestrzeni **pomiędzy** – między opozycjami, takimi jak męskie/żeńskie czy autonomia/zależność oraz dążenie do ich przekroczenia. Choć Ukeles nie odnosiła się bezpośrednio do koncepcji erotyzmu Lorde, jej rozumienie cielesności i pracy może być interpretowane w świetle tej teorii. Ujęcie erotyzmu proponowane przez Lorde pozwala zachować energię rewolucji seksualnej w ramach systemowej transformacji troski, rzucając nowe światło na przejście Ukeles od zmysłowych form artystycznych do społecznie zorientowanej praktyki *maintenance art*. Zmianę tę postrzegam nie jako radykalne zerwanie, ale jako konsekwencję poszukiwań. Otóż pojęcie erotyzmu w ujęciu Lorde pozwala dostrzec tę ciągłość i wskazuje, jak może ono posłużyć do radykalizowania troski w sferze społecznej – kładąc nacisk nie tylko na uwidocznienie pracy reprodukcyjnej, lecz również na działanie przeciw jej alienacji – poprzez dążenie do czerpania satysfakcji z pracy opiekuńczej.

W swojej definicji radykalnej troski jako praktyki politycznej Faranak Miraftab wykorzystuje pojęcie **erotycznego społeczeństwa**, które rozwija w odniesieniu do Lorde i wprowadza jako istotną zasadę dla kreowania życia wspólnot w mieście. Otóż dla Lorde erotyka stanowiła narzędzie zmiany – głęboko emocjonalnego i wzajemnego zaangażowania, współodczuwania i współdzielenia, będącego w opozycji do pornografii rozumianej jako represja uczuć, powierzchowność doznań oraz model dominacji oparty na sile i podporządkowaniu²⁵⁷. Miraftab w swojej koncepcji radykalnej troski właśnie na tym

²⁵⁷ A. Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*.

współodczuwaniu i współdzieleniu opiera alternatywną wizję miejskiej wspólnotowości. Jej zdaniem współczesne miasta nie są projektowane w sposób, który umożliwia pielęgnowanie tych wartości.



15. Anita Steckel, *My Town*, 1969–74, fotomontaż, odbitka srebrzo-żelatynowa, 94 × 124,5 cm.

W tym kontekście – jak już wcześniej wskazywałam – Nowy Jork uosabia pornograficzny charakter wertykalizmu miasta, co wyraziście ukazała Anita Steckel w swojej serii fotomontaży *New York Skyline Series*. Artystka przedstawiła panoramę miejską jako las fallicznych wieżowców, agresywnie rywalizujących o dominację. W innych pracach, jak *My Town*, Steckel kontynuuje wizję pornograficznego miasta, w którym erotyzm podporządkowany jest męskiemu spojrzeniu. Horyzontalną trajektorię jako przynależną kobiecie i jako opozycyjną do fallocentrycznej orientacji ukazała Steckel w pracy, w której naga, leżąca kobieta wpisana jest w las nowojorskich drapaczy chmur. To jednak nie pozwala jej zdominować tej przestrzeni – bierność wynikająca z odebrania kobiecej podmiotowości i zredukowania erotyki do pozycji podporządkowanej sprawia, że aby kobieta mogła wejść w relację z otoczeniem, musiałaby wykonać pracę – zaangażować się, przekroczyć separację.

Dla Lorde kluczowe było właśnie to, że patriarchy i kapitalizm ujmują wartości społeczne w kategorii zysku a nie potrzeb. Według niej zasadniczą stratą tak działających systemów jest wypranie pracy z jakiegokolwiek spełnienia, a więc z jej erotycznej wartości, z energii twórczej. Mechanizm ten jest również obecny w manifeście Ukeles: w kapitalizmie praca zostaje zredukowana do obowiązku, tracąc swój transformacyjny wymiar. W tym świetle *maintenance art* może być odczytywane jako próba odzyskania tej energii – gest twórczego połączenia konieczności z ekspresją, codzienności z wyobraźnią. Kiedy zatem Ukeles proponuje połączenie twórczości i konieczności, dokonuje erotycznego gestu w rozumieniu Lorde – nie odnoszącego się do cielesności, lecz do przewartościowania opieki i pracy reprodukcyjnej. Miraftab, rozwijając tę myśl, wskazuje, że radykalna troska – jako idea

polityczna i praktyka urbanistyczna – wykorzystuje rozumienie erotyzmu według Lorde do przeprojektowania miast tak, żeby ich nadrzędnymi wartościami stały się otwartość, wzajemność i zaspokajanie potrzeb rozumianych nie tylko funkcjonalnie, lecz także emocjonalnie – niezależnie od płci, rasy czy klasy społecznej.

Jest to oczywiście pewne utopijne wezwanie, jednak ufundowane na interesującej – z perspektywy zrozumienia sztuki Ukeles – idei, zgodnie z którą troska przestaje być koniecznością i niewidzialną pracą, a staje się najwyższym aktem twórczym, dającym głębokie poczucie satysfakcji (praca na rzecz innych jako źródło spełnienia, dotąd zarezerwowanego dla nieskrępowanej idei postępu). Żeby takie spełnienie było możliwe i pożądane, porządek społeczny musiałby zostać zorientowany wokół systemu *maintenance*. Ukeles w sekcji I manifestu wprost łączy *maintenance* z popędem życia²⁵⁸. Na poziomie językowego splotu *maintenance art* Ukeles dokonuje przesunięcia – czy wręcz zespolenia – pojęć rozwoju i opieki, sugerując, że tak rozumiana troska powinna być udziałem zarówno kobiet, jak i mężczyzn (dlatego w manifestie zaprasza do projektu wystawy *CARE* mężczyzn z różnych klas społecznych). Radykalizm troski w ujęciu Ukeles polega zatem na wprowadzeniu twórczego pierwiastka do tego, co dotąd postrzegane było jako banalna konieczność, a spisany na kartce manifest staje się próbą przeprojektowania miasta według opisanej w tekście trzeciej trajektorii, znoszącej dotychczasowe opozycje pomiędzy rozwojem i *maintenance*.

9. Systemowy radykalizm

W latach 60. i 70. Ukeles nie była jedyną artystką spisującą na kartce papieru wywrotowe prace artystyczne. Odezwy, raporty, manifesty i działania performatywne zapisywane były przez pojedynczych artystów i artystki oraz grupy twórcze – jak np. *Postpartum Document* Mary Kelly, manifest WSABAL, ulotki W.A.R czy biurowa aranżacja wystawy *January Show* Seta Siegelauba z 1969 roku z Adrian Piper jako sekretarką – tak, że biała kartka z maszynowo zapisanym tekstem i prostymi komunikatami obrazowymi, jako medium dla pracy idei, paradoksalnie ustanowiła w tym czasie nową wizualność wśród zaangażowanych politycznie artystów i aktywistów. Jednak w przypadku Ukeles sama wyartykułowana w manifestie koncepcja *maintenance art* (dowartościowująca niezauważalne zaplecze jakże materialnej pracy troski i konserwacji) nakazuje domyślnie szukać dla każdej

²⁵⁸ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

idei, działania czy obiektu podtrzymującej struktury, umożliwiającej im bycie i funkcjonowanie.

Dla Lucy Lippard i Johna Chandlera maszynowy tekst dokumentu, jego zwyczajność, anty-estetyczność, taniość produkcji – nienadające mu żadnej wartości czy niezwykłości dzieła sztuki – są reprezentatywne dla konceptualizmu i idei dematerializacji sztuki, które rozkwitły w latach 60. i 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Przywołane koncepcje były przejawem obecnego w kulturze amerykańskiej buntu przeciwko utowarowieniu sztuki, patriarchalnemu społeczeństwu, polityce państwowej wobec mniejszości czy wreszcie wojnie w Wietnamie²⁵⁹.

W samym Nowym Jorku działały wówczas takie grupy artystyczne, jak między innymi: Art Worker's Coalition (AWC); Women Artists in Revolution (WAR); The Black Emergency Cultural Coalition (BECC); New York Art Strike Against Racism, War, and Repression czy Women Students and Artists for Black Artist's Liberation (WSABAL), które prowadziły ze sobą zajadłą polemikę oraz atakowały instytucje artystyczne domagając się równouprawnienia i zajęcia krytycznego stanowiska wobec wojny. Art Workers Coaliton (AWC) powstała w 1969 roku i składała się z artystów, filmowców, krytyków i aktywistów, których celem było naciskanie na muzea, jak MoMA, w celu wprowadzenia ekonomicznych i politycznych reform. W sprzeczności do dominującej męskiej reprezentacji w koalicji AWC wyodrębniła się grupa Women Artists in Revolution (WAR), która walczyła z dyskryminacją na tle płciowym. BECC stworzono w 1969 roku jako grupę afroamerykańskich artystów w odpowiedzi na wystawę *Harlem on My Mind* zorganizowaną przez Metropolitan Museum, która opierała się na fotografiach – wizualności Harlemu – ale nie z punktu widzenia twórczości artystycznej Afroamerykanów tam mieszkających²⁶⁰. Grupa współtworzona przez m.in. Benny'ego Andrews i Clifforda R. Josepha walczyła o większą reprezentację prac afroamerykańskich artystów w muzeach.

Z kolei New York Art Strike Against Racism, War, and Repression nawoływał 22 maja 1970 roku do zamknięcia miejskich muzeów, galerii i szkół artystycznych oraz zajęcia przez te instytucje pozycji odnoszącej się do rasizmu, wojny i represji, która byłaby opozycyjna do polityki rządu. Grupa WSABAL powstała w odpowiedzi na wystawę *Liberated Venice Biennale* zorganizowaną w 1970 roku przez AWC wspólnie z Art Strike jako protest przeciwko zbombardowaniu przez Stany Zjednoczone Kambodży oraz instytucjonalnemu rasizmowi i seksizmowi. Okazało się jednak, że żadna czarnoskóra osoba ani kobieta nie zostały uwzględnione w wystawie. W proteście Faith Ringgold, jej córka Michele, Barbara Wallace i

²⁵⁹ L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*.

²⁶⁰ Wyjątkiem był fotograf James van der Zee, który wziął udział w wystawie.

Tom Lloyd założyli WSABAL, polemizując z przeważającą męską narracją AWC. W grupach tych dwa kierunki: **sztuka jako pomysł** i **sztuka jako akcja** wyznaczały nowe sposoby tworzenia i zaangażowania politycznego²⁶¹.

Protesty oraz akcje – jak performance *A Call for the Immediate Resignation of All the Rockefeller from Board of Trustees of the Museum of Modern Art* wykonany przez Guerrilla Art Action Group w 1967 roku, polegający na rozrzuceniu 100 kopii tytułowego wezwania w holu MoMA, domagającego się rezygnacji tych członków zarządu, którzy byli zaangażowani w finansowanie rynku wojennego, czemu towarzyszyło dramatyczne rozdzieranie ubrań przez artystów, rozrywanie worków z krwią i wykrzykiwanie słowa „gwałt” – plakaty i ulotki – jak stworzona przez *WAR Museums are Sexist* z 1970 roku – stały się nowym językiem politycznego zaangażowania.

Na ten wysoko polityczny i radykalny aspekt nowojorskiej twórczości konceptualnej końca lat 60. i początku 70. zwracali uwagę Francis Frascina w *Art, Politics and Dissent* oraz Julia Bryan-Wilson, podkreślając próby przechwycenia przez nowojorskich artystów **informacji** jako politycznego medium oraz reorientacji samego pojęcia pracy artystycznej w dialektycznym napięciu między rzeczownikiem/obiektem a czasownikiem/akcją przez wprowadzenie figury **pracownika sztuki**, krytykującego zastany porządek²⁶². W opracowaniach tych dokumentarny charakter sztuki konceptualnej podporządkowany jest głównie nagłym, jednorazowym i często dramatycznym w wymowie akcjom protestacyjnym, które działały w innym rejestrze niż propozycja *maintenance art* zawarta w manifestie artystki, gdzie w sekcji I tekstu pojawia się zasadnicze i przywołane już w rozprawie pytanie: *kto poniedziałkowym rankiem posprząta śmieci po zakończonej rewolucji?*²⁶³. Stawiając takie pytanie w swoim programowym manifestie, Ukeles pozycjonuje się na innym biegunie zmiany społecznej niż rewolucyjne, całkowicie zrywające z dotychczasowym porządkiem wyżej opisane grupy artystyczne.

Najbardziej radykalne poglądy reprezentowała lewicowa, feministyczna grupa Redstockings of the Women's Liberation Movement utworzona w Nowym Jorku w 1969 roku przez Ellen Willis i Shulamith Firestone, która nawoływała do rewolucji i całkowitego

²⁶¹ L. Lippard, *Six years*, s. ix.

²⁶² Zob. F. Frascina, *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left In Sixties America*, Manchester–New York 1999. Ponadto na polityczny wydźwięk sztuki tych lat zwracali uwagę: A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London 2004; T. Crowe, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New Heaven 2005. O dialektycznym napięciu między rzeczownikiem/obiektem a czasownikiem/akcją przez wprowadzenie figury „pracownika sztuki”, krytykującego zastany porządek pisze J.B. Wilson, *Art Workers*, s. 86.

²⁶³ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

odrzućenia przez kobiety przymusu wykonywania pracy opiekuńczej jako jedyne go warunku wyzwolenia²⁶⁴. W latach 70. w Nowym Jorku powstały trzy manifesty, które na różne sposoby problematyzowały kwestie opieki: manifest Ukeles, *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution* Firestone z 1970 roku oraz *Wages Against Housework* Silvii Federici z 1975 roku, przy czym należy podkreślić, że *Wages Against Housework* był to również międzynarodowy ruch, którego postulaty zyskiwały oddźwięk w Europie i Ameryce Łacińskiej.

Do manifestów tych będę wracać w kolejnych rozdziałach rozprawy, w tej części chcę zwrócić uwagę na definicję troski i zależności w każdym z trzech podejść. Firestone zastępuje marksowską klasę płcią, a wyzwolenie od pracy, wyzwoleniem od reprodukcji, które ma dokonać się dzięki technologii i rozwiązaniom takim, jak sztuczna macica. W swoim tekście, filozofka wskazuje zatem wprost na konieczność pozbycia się zależności jaką jest konieczność opieki. Z kolei później Silvia Federici będzie domagać się uznania pracy opiekuńczej za pracę równą pracy produkcyjnej, chcąc włączyć ją w system wynagrodzeń²⁶⁵.

Ukeles nie tyle odrzuca radykalny polityczny aktywizm Firestone i Federici, co problematyzuje kwestie opieki w bardziej złożonym obrazie, w którym interes klasowy nie tyle zostaje zastąpiony przez płciowy, a spotyka się z nim w strategii walk granicznych prowadzonych za pomocą taktyki radykalnej troski. Według niej konieczność pracy opiekuńczej nie zniknie i każda rewolucja powinna orientować się wokół kwestii troski, jeśli nie chce pozostawić po sobie wyłącznie resztek poprzedniego ładu. Warto dodać, że kiedy w 1979 roku Lucy Lippard utworzyła grupę PAD/D (Political Art Documentation and Distribution) – która skupiała się głównie na walce z gentryfikacją Nowego Jorku – Ukeles została jej nieoficjalną członkinią. Choć jej obowiązki macierzyńskie i praktyka artystyczna uniemożliwiały jej pełne zaangażowanie w działalność kolektywu, PAD/D uznawała jej wkład oraz *maintenance art* za istotną formę aktywizmu na rzecz miasta. Świadczy to o tym, że Ukeles, choć nie angażowała się w działania bezpośredniego politycznego oporu na wzór innych grup feministycznych czy lewicowych kolektywów artystycznych, była obecna w przestrzeni aktywistycznej. Jej praktyka, w przeciwieństwie do strategii rewolucyjnych zakładających całkowite zerwanie z systemem, działała wewnątrz istniejących struktur i negocjowała ich warunki poprzez sztukę i interwencje w system społeczny. To właśnie ta

²⁶⁴ S. Firestone, *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution*, New York 1970, s. 3–12.

²⁶⁵ S. Federici, *Wages against Housework*, Bristol 1975.

perspektywa – aktywizmu opartego na trosce, podtrzymywaniu i negocjowaniu – odróżnia Ukeles od rewolucyjnych postulatów Federici i Firestone, ale nie odbiera jej radykalizmu²⁶⁶.

Radykalizm Ukeles nie polega zatem na dokonaniu jednorazowego przewrotu i rewolucji rozumianej jako gwałtowne zerwanie z poprzednim porządkiem. Kiedy artystka pisze, że *opieka wyzeruje wszystko do czystego opiekowania się* wskazuje na konieczność procesualnego i ciągłego utrzymywania radykalizmu w trosce²⁶⁷. Stosunek pomiędzy systemami – rozwoju i *maintenance* – jest w społeczeństwie dynamiczny i zmienny oraz, według Ukeles, nierówny i niesprawiedliwy. Jej radykalizm polega na założeniu, że praktyka artystyczna może ten stosunek regulować i negocjować: strategią są walki graniczne, taktyką radykalna troska. Shannon Jackson projekt *maintenance art* widzi jako nigdy-w-pełni-niezrealizowany i wymagający nieustannej aktualizacji w przestrzeni społecznej²⁶⁸. Chodzi o dopisek artystki do manifestu, którego przedruk ukazał się w letnim numerze *Art Journal* z 1992 roku. Ukeles podsumowując swój wywód dopisała na koniec *Status: fragmenty manifestu opublikowane w Artforum (1971); wystawa muzealna Care wciąż niezrealizowana* otwierając, według badaczki, swoją praktykę na nowe możliwości oddziaływania społecznego, które grają przede wszystkim potencjalnością wykonania a nie ostateczną realizacją²⁶⁹. Parafrazując samą artystkę można założyć, że *maintenance art is never done*.

10. Strategie przetrwania

Manifest – poza tym, że ustanawia teoretyczną i pojęciową mapę dla *maintenance art* – ma również materialną formę i przede wszystkim zafunkcjonował w określonej artystycznej infrastrukturze. Choć w toku lat i kolejnych wystaw artystka zaczęła prezentować jego jedną wersję, to w 1969 roku manifest jeszcze nie miał swojej kanonicznej formy. Otóż po napisaniu dokumentu nie zafunkcjonował on od razu w polu artystycznym. W autonarracji artystka często podkreśla, że spisała dokument za jednym tchem, jednego wieczora, w czasie jednego posiedzenia, co zdaje się podkreślać wyjątkowość manifestu jako dzieła stworzonego w ferworze artystycznym, na gorąco²⁷⁰. O ile sama idea i tekst owszem mogły tak powstać, to

²⁶⁶ L. Lippard, *Never Done: Women's Work By Mierle Laderman Ukeles* w: *Mierle Laderman Ukeles*, ed. by P. C. Phillips, s. 20.

²⁶⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

²⁶⁸ S. Jackson, *Social Works*, s. 102.

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Zob. T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*; M. Laderman Ukeles, *Mierle Laderman Ukeles in Conversation with Alexandra Schwartz*; Carmen Winant, *An Interview with Mierle Laderman Ukeles*, w: *The Believer*, <<https://www.thebeliever.net/an-interview-with-mierle-laderman-ukeles>> [dostęp: 13.04.2025]; prezentacja

następnie próba wdrożenia idei *maintenance art* w polu artystycznym miała w sobie o wiele więcej z monotonnej pracy *maintenance* niż aktu kreacji.

D. Art:
Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. "We have no Art, we try to do everything well". (Balinese saying).

E. Avant-garde art, which claims utter development, is infected by strains of maintenance ideas, maintenance processes, maintenance activities and maintenance materials. *especially*

F. The exhibition of Maintenance Art, "CARE", would zero in on pure maintenance: yield clarity of issues. *Process art form: pure development & change yet employs almost purely maintenance preservation*

II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: *Three parts: personal, and general, and Earth Maintenance*

A. Personal Part:
I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother.
I do a hell of a lot of washing cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now) I "do" Art.
Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.
I will live in the museum as I customarily do at home with

16. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*, 1969, detal z jednej z wersji manifestu z Archiwum DSNY²⁷¹.

Z dokumentów zgromadzonych w archiwum artystki wynika, że przez dłuższy czas – około dwóch lat – rozsyłała kolejne wersje manifestu do instytucji i osób związanych ze światem sztuki, licząc na możliwość zorganizowania wystawy. Nie odbijała kopii ksero, tylko spisywała tekst na maszynie do pisania. W archiwum artystki znajduje się kilka wersji dokumentu a każda z nich różni się kolorem papieru (jest i wersja zielona), rozkładem tekstu i tytułem – czasami jest to *Manifesto! Maintenance Art*, czasami *Manifesto! „CARE”*, kiedy indziej *Maintenance Art – Proposal For an Exhibition*. Nie udało mi się ustalić, która wersja była pierwsza, ale w Archiwum DSNY znajduje się wersja, w której tekst napisany maszynowo nie jest jeszcze treściowo dopracowany i artystka ręcznie dopisywała hasła, której później pojawiły się w jej tekście²⁷². Wielość delikatnie różniących się kopii, listy z prośbą i zaadresowane koperty oraz różniące się tytuły zdradzają jednak, że początkowo mogło chodzić o propozycję wystawy, która później stała się manifestem – słowo *manifesto* dopisane jest wszędzie ręcznie przez artystkę, co nadaje osobistego tonu, decyzji podjętej już po napisaniu

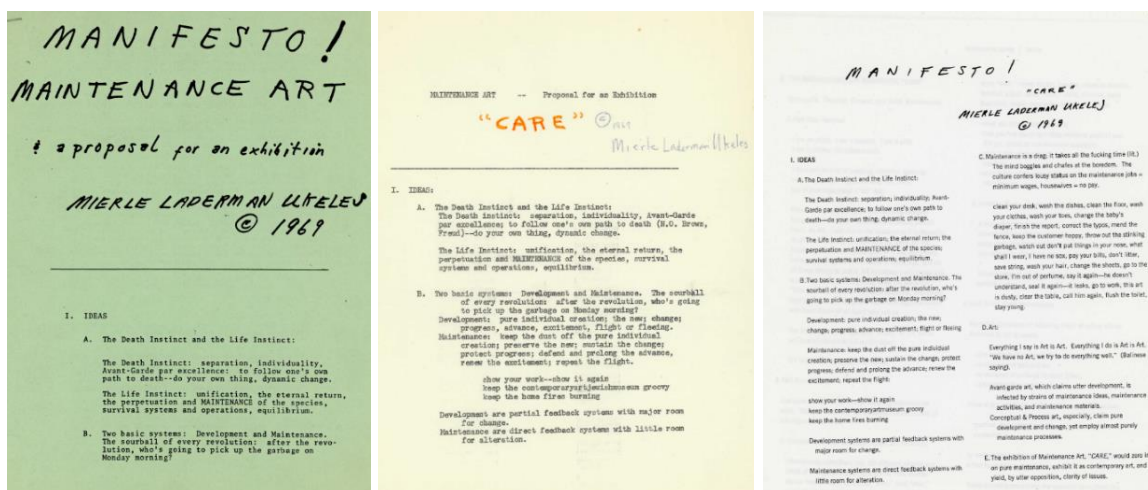
artystki w ramach Creative Time Summit 2011: Living As Form, <<https://www.youtube.com/watch?v=Y38PjCYSaQM>> [dostęp: 10.02.2025].

²⁷¹ M. L. Ukeles, *Manifesto for maintenance art, 1969! Proposal for an exhibition: „CARE”*, 1969, w: Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files, FILE:

003_MANIFESTO_1969_1000_CONCEPT_02, MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 10/1969, GRM Barcode: 100141185.

²⁷² Tamże.

maszynowym tekstu. Wskazuje na to również treść listów adresowanych do kuratorów, w których prosiła przede wszystkim o zapoznanie się z jej propozycją na wystawę²⁷³.



17. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*, 1969, różne wersje manifestu z Archiwum DSNY²⁷⁴.

Ukeles przepisywała więc swój manifest na maszynie wielokrotnie i wysyłała go z nadzieją, że muzeum lub galeria zdecydują się na zorganizowanie wystawy *CARE*. Powtarzalność tej czynności wymuszona chęcią zaistnienia w świecie sztuki, pozostania artystką i zrealizowania projektu *maintenance art*, objawia się w ilości wersji manifestów w archiwum artystki. Swoje prośby o komentarz, rady i pozwolenie na wystawę adresowała do Tejas Englesmith, kuratorki sztuki współczesnej w The Jewish Museum; do Johna Gibsona, Lucy Lippard, Willoughby Sharpa; do Jamesa Monte i Marcii Tucker kuratorów Whitney Museum i do Paula J. Smitha kuratora w Museum of Contemporary Crafts. The Jewish Museum stwierdziło, że to zbyt daleko idąca koncepcja i zaproponowało skierować prośbę do Whitney, na co muzeum zasugerowało, że jest to pomysł, który lepiej przetestować w małej galerii²⁷⁵. Z listów wyłania się obraz artystki, która bez żadnej strategii wysyłała propozycję z nadzieją, że ktoś się nią zainteresuje. Ukeles była w tym procesie zdana wyłącznie na własną inicjatywę – nie mogła skorzystać z żadnego programu wspierającego młode artystki, który zapewniałby profesjonalne wsparcie kuratorskie lub instytucjonalne na podstawie nadesłanych materiałów, takich jak portfolio czy propozycja wystawy.

²⁷³List Mierle Laderman Ukeles do Johna Gibsona z 2.04.1970 r., binder 1976 *I Make Maintenance Art 1 Hour Every Day*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. W liście Ukeles pisała: *Piszę, aby pozwolić sobie na przesłanie Ci załączonego projektu wystawy MAINTENANCE ART, nad którą obecnie pracuję.*

²⁷⁴Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition „Care”*, 1969, różne wersje dokumentu, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk, D DRIVE (Art Work).

²⁷⁵List Jamesa Monte do Mierle Laderman Ukeles z 15.04.1970 r., binder 1976 *I Make Maintenance Art 1 Hour Every Day*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Monte napisał do artystki krótko: *Spróbuj swojego projektu w galerii lub w jej otoczeniu, zanim podejmiesz się prezentacji w muzeum.*

W tamtym czasie duże instytucje sztuki nie oferowały takiego wsparcia. W 1969 roku Art Workers' Coalition (AWC) wystąpiła do MoMA z szeregiem postulatów. Znajdował się tam m.in. jeden, który domagał się, aby *Muzeum wspierało artystki w przewyżnianiu wielowiekowych zaniedbań dotyczących postrzegania kobiet jako twórczyń, zapewniając równą reprezentację płci w wystawach, zakupach muzealnych i komisjach selekcyjnych*²⁷⁶. W wyniku tych nacisków komitet Women Artists in Revolution (WAR), wyłoniony z AWC, uzyskał od muzeum zobowiązanie do wyznaczenia kuratora odpowiedzialnego za badanie dorobku artystek niezwiązanych z dużymi galeriami i przedstawienie wyników odpowiedniemu działowi; rozważenia możliwości zorganizowania przeglądu historycznego sztuki kobiet; oraz przemyślenia propozycji wystawy czasowej poświęconej mniej znanym artystkom. Jak wynika z wewnętrznych dokumentów MoMA, Muzeum nie podjęło istotnych kroków w celu realizacji tych postulatów²⁷⁷. Pierwsza galeria i organizacja non-profit skupiona na wspieraniu sztuki kobiet powstanie w Nowym Jorku dopiero w 1972 roku i była to galeria A.I.R (Artists in Residence).

Wyłania się tutaj istotny, przyziemny obraz artystki, która chciała kontynuować i rozwijać swoją pracę, a także utrzymywać się ze sztuki, jednak – jak wiele innych twórczyń w tamtym czasie – działała bez żadnego instytucjonalnego wsparcia. Jej sytuacja nie była wyjątkowa, ale wpisywała się w szerszy problem braku systemowych rozwiązań wspierających artystki, które nie były reprezentowane przez prywatne galerie ani nie należały do sieci powiązań artystycznych. Ukeles, jak wiele innych artystek i artystów, musiała więc sama negocjować swoją obecność w polu sztuki, co w kontekście jej późniejszej praktyki *maintenance art* nabiera dodatkowego znaczenia – jej własna pozycja artystki funkcjonującej poza głównym obiegiem była ściśle związana z problematyką troski i podtrzymywania jako kluczowych, ale niewidocznych aspektów systemu artystycznego.

Mając na uwadze okoliczności cyrkulacji różnych wersji manifestu ciekawe, że z czasem Ukeles zdecydowała się prezentować jego jedną wersję, co oczywiście wzmacniało status **oryginalności i wyjątkowości** dokumentu, podczas gdy reprodukcyjna praca za ideą pozostała ukryta (nie prezentowano na wystawach innych wersji tekstu)²⁷⁸. W

²⁷⁶ A. Jacobson, *Women at MoMA: The First 60 Years*, "Medium", October 30 2018. <<https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f>> [dostęp: 3.03.2025]

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Ukeles w liście do pracowników Ronald Feldman Gallery pisała, że *znalazłam oryginał Manifesto for Maintenance Art 1969! wydrukowany na papierze cebulowym. Connie Butler prosiła o to do WACK. Czy powinniśmy jej to wysłać? Powinno być oprawione i mieć wysoką cenę. A może powinniśmy to wykorzystać na Armory?* Wydaje się zatem, że ok 2007 r. przy okazji wystawy WACK! Art and the Feminist Revolution Ukeles zdecydowała się prezentować jako oryginalną wersję manifestu tę, która znalazła się na wystawie. Zob. List Mierle Laderman Ukeles do Fraydy i Marco z dnia 2.05.2007 r., w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles*

retrospektywnym spojrzeniu artystka dokonała zatem pewnej heroizacji manifestu, jak i aktu spisania dokumentu, co pokazuje, jak mechanizmy instytucjonalne i sposoby prowadzenia narracji w polu sztuki sprzyjały – i nadal sprzyjają – utrwalaniu roli autonomicznego artysty i oryginalności dzieła. Infrastruktura artystyczna jawi się tutaj jako mechanizm nieustannie działający przeciwko systemom *maintenance*, stale umniejszając ich rolę, wartość i widoczność. Z dzisiejszej perspektywy wybór jednej wersji manifestu i jej powielanie można również odczytywać jako dostosowanie się do tych reguł – strategię widzialności wpisującą się w logikę artystycznej instytucji.

11. Myślenie systemowe

Musiały minąć dwa lata od momentu powstania dokumentu zanim świat sztuki usłyszał o *maintenance art*, jednak strategia artystki polegająca na wysyłaniu manifestu do krytyków, kuratorów i dyrektorów okazała się dla niej szczęśliwa i wreszcie zainteresowała nim jedną osobę. Tekst artystki, nie stał się jednak pretekstem do zorganizowania wystawy w galerii sztuki, tylko został opublikowany jako manifest na łamach magazynu artystycznego²⁷⁹. Dokładnie tak, jakby sporządzony przez artystkę dokument nie oddziaływał performatywnie w porządku społecznym, potrzebna była jego legitymizacja za pomocą instytucji artystycznej.

Osobą, która zapoznała się z manifestem i postanowiła go opublikować w 1971 roku był Jack Burnham, krytyk i teoretyk piszący dla czasopisma *Artforum*. Była to postać szczególnie interesująca w kontekście rozwijania koncepcji systemowego myślenia, z którego perspektywy odczytał i przedstawił manifest Ukeles. Na brak myślenia systemowego w projektach feministycznych wskazywała już w 1994 roku Carol A. Stable a rozdrobnienie i polityka reprezentacji z pominięciem kwestii ekonomicznych była również mocno krytykowana przez Nancy Fraser²⁸⁰. Obecny powrót do poszukiwania systemowego myślenia, nowych utopii i społecznego współdziałania w opiece, ma oczywiście swoje źródło w wielopiętrowym kryzysie globalnym, który realnie zagraża naszemu bezpieczeństwu i domowi w szerokim tego słowa rozumieniu. Pozwala to dostrzec w manifestie *maintenance art* zarys o wiele szerszego społecznego projektu, który nie ograniczał się wyłącznie do dowartościowania

Temporary Project Files, FILE 004_MANIFESTO_1969_1000_UPDATE, Project: MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 10/1969, GRM Barcode: 100141185.

²⁷⁹ Według Buchloha to zastąpienie ścian galerii papierową stroną czasopisma było charakterystyczne dla sztuki konceptualnej, zob. B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October", vol. 55, 1990, s. 139.

²⁸⁰ C. A. Stable, *Feminism and the Technological Fix*, Manchester 1994, s. 12.

nieszanowanej pracy opiekuńczej. Interesujące jest to, że próba zradykalizowania troski w latach 70. XX wieku pojawiła się równolegle z rozwijającą się teorią systemową Burnhama.

Artforum przechodziło w 1970 roku zmiany symptomatyczne dla reorientacji amerykańskiej sceny artystycznej końca lat 60. i początku 70. O ile wcześniej czasopismo skupiało swoje zainteresowania głównie wokół sztuki późnego, formalistycznego i Greenbergowskiego modernizmu, tak z początkiem lat 70. coraz częściej zwracało się ku sztuce konceptualnej, politycznej oraz ku performansowi i filmowi. Przedrukowany przez Burnhama manifest Ukeles ukazał się w styczniowym numerze. Tekst Burnhama – krytyka, teoretyka i kuratora, wywierającego duży wpływ na młodych, nowojorskich artystów eksperymentalnych przełomu lat 60. i 70. – wpisywał propozycję Ukeles w szerszy koncept jego teorii estetyki systemowej, którą rozwijał wraz z Hansem Haacke, jedną z bardziej prominentnych figur nowojorskiej sceny sztuki społecznej. Otóż Burnhama eksperymentalna sztuka lat 60. i 70. interesowała przede wszystkim jako wyjątkowo złożony system obejmujący społeczne, kulturalne, technologiczne i naturalne fenomeny. W opublikowanym wraz z manifestem Ukeles tekście, krytykował awangardę za ugrzęźnięcie we własnym micie postępu i paradygmacie nowości, które – jak kapitalizm i patriarchat – prowadzić mają wyłącznie do wyzysku²⁸¹.

W odpowiedzi na tak określony kierunek rozwoju sztuki nowoczesnej, Burnham proponował myślenie systemowe, którego przykład prezentować miał właśnie manifest Ukeles, diagnozujący i odsłaniający fundamentalny dla istnienia zachodnich społeczeństw splot dwóch systemów – rozwoju i *maintenance*. Twórca estetyki systemowej czytał propozycję wystawy *CARE* jako połączenie twórczości artystycznej z prywatną i publiczną pracą opiekuńczą, nauką i technologią (wprowadzenie naukowców do galerii), proponującą zupełnie inną rolę artysty/artystki. Dla kuratora kluczowy był fragment II części manifestu, w którym Ukeles opisuje trzeci poziom działania jej projektu, czyli *Earth Maintenance*:

Do muzeum codziennie dostarczane będą kontenery z odpadami następujących rodzajów: –zawartość jednego kontenera odpadów sanitarnych; –kontener zanieczyszczonego powietrza; –kontener zanieczyszczonej wody z rzeki Hudson; –kontener wyjąłowanej ziemi. Kiedy już kontenery znajdą się na wystawie, każdy będzie obsługiwany: czyszczony, oczyszczany, poddany rehabilitacji, recyklingowi i konserwowany za pomocą różnych technicznych (i/lub pseudotechnicznych) procedur albo przeze mnie, albo przez naukowców. Te procedury serwisowania będą powtarzane przez cały czas trwania wystawy²⁸².

²⁸¹ J. Burnham, *Problems of Criticism*, IX, s. 45.

²⁸² M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

Prezentowana w manifestcie wiara w technologię ogarnęła w 2 połowie lat 60. świat sztuki. Jack Burnham sam był z początku zwolennikiem zatrudniania nowych technologii w projektach artystycznych, które odrzucały autonomię obiektu artystycznego na rzecz tworzenia nowych, interdyscyplinarnych relacji i połączeń. Tę post-formalistyczną koncepcję nazwał **estetyką systemową**, opartą w dużej mierze na ówczesnej teorii systemów rozwijającej się w biologii, cybernetyce i informatyce²⁸³. Najpełniejszy wyraz znalazła ona w wystawie *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* z 1970 roku zorganizowanej w nowojorskim The Jewish Museum, której Burnham był kuratorem²⁸⁴. Ekspozycja była wyrazem typowego dla późnych lat 60. marzenia o pełnej technologicznej kontroli, szybkim przepływie informacji i cybernetycznym społeczeństwie połączonym kablami – marzenia, w którym pobrzmiewały echa keynesowskiej wolności od pracy. Systemy i relacje miały wedle estetyki systemowej stać się tematem nowej sztuki ufundowanej na postępie rozumianym jako realizacja pozytywistycznej i naukowej utopii²⁸⁵.

Szybko jednak entuzjazm związany z technologicznym postępem opadł wśród artystów i krytyków, kiedy zaczął być utożsamiany z technokratycznym rządem i machiną wojenną. Rok 1971 jest tutaj symptomatyczny. To wówczas, w swoim niezrealizowanym projekcie *Norbert: 'All Systems Go'* Hans Haacke, bliski przyjaciel teoretyka, próbował nauczyć zamkniętego w klatce czarnego ptaka frazy *all systems go* – którą zwierzę miało zacząć powtarzać w galerii z własnej woli – a Burnham coraz bardziej odsuwał się od cybernetyczno-naukowych wątków swojej estetyki systemowej w kierunku ekologii, szamanizmu, *land-artu* i roli artysty jako mediatora²⁸⁶.

Tekst, w którym Burnham publikuje manifest *Ukeles*, wyznacza moment przejściowy, w którym część nowojorskiego środowiska artystycznego utożsamiała postęp z militarną i kapitalistyczną polityką rządu, odrzucając krytycznie narzędzia nowych mediów a część, jak *Ukeles*, skupiła się na rekonfiguracji systemowego pola i dokonała własnej, artystycznej reinterpretacji teorii systemów, wybierając z niej elementy przydatne do rekonfiguracji pola sztuki. W II części manifestu artystka proponuje swoistą współpracę artystyczno-naukową, kiedy opisuje trzeci poziom wystawy *CARE – Earth Maintenance*. Do muzeum artystka

²⁸³ Ludwig von Bertalanffy I jego teoria systemów ogólnych, Norbert Wiener i jego cybernetyka, Claude E. Shannon i Warren Weaver teoria informacji.

²⁸⁴ Zob. *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*, Katalog wystawy, The Jewish Museum, Nowy Jork 1970.

²⁸⁵ L. Skrebowski, *All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'*, "Tate Papers" no.5, Spring 2006, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics>> [dostęp: 4.04.2025].

²⁸⁶ Ciekawą recepcją myśli Burnhama była wystawa w Tate Modern *Open Systems: Rethinking Art c.1970 z 2005 r.*

planowała wprowadzić różne formy próbek nowojorskich odpadów. Każda z tych próbek miała być oczyszczona i zrehabilitowana za pomocą technologicznych lub pseudotechnologicznych procedur wykonanych przez samą artystkę albo we współpracy z naukowcami. W zarysowaniu tych potencjalnych praktyk, Ukeles daleka jest od gloryfikowania postępu technologicznego jako takiego – nie kreśli też utopijnych wizji społeczeństwa wolnego od pracy.

Artystka sytuuje się zatem w opozycji do radykalnej myśli feministycznej Firestone, która sądziła, że wyłącznie technologia oswobodzi kobiety z ich podporządkowania nie tylko mężczyznom, ale i biologii. Ukeles, rozbudowując swoją propozycję o analizę trzech warunków środowiskowych: prywatnego, publicznego i ekologicznego, w ramach dwóch systemów – rozwoju i *maintenance* – wskazuje, że interesuje ją przede wszystkim aspekt społeczny, któremu powinien zostać podporządkowany naukowy i technologiczny progres. Społeczeństwo przedstawia tu jako żywy organizm, którego systemowa siatka utrzymująca je przy życiu, opiera się przede wszystkim na głównym, podstawowym systemie opieki. Artystka nie ulega postępowo-kapitalistycznym złudzeniom i wskazuje, że praca to nieustająca i niekończąca się konieczność, choć w jej projekcie społecznym nie jest ona wyzyskiwana a ufundowana na idei walk granicznych i radykalnej troski. Otóż głównym celem niekończącej się pracy jest po prostu opieka i troska – a nie postęp, który pracę zniewala w niemożliwej do zrealizowania obietnicy, że kiedyś się od niej uwolnimy.

Idea ta zrywa z linearnym myśleniem o ciągłym rozwoju a sugeruje myślenie cykliczne o społeczeństwie rozumianym w całej swojej systemowej współzależności. Tak, jak ptak uparcie uczony przez Haackego odmówił oznajmienia, że wszystkie systemy upadły, tak i Ukeles nie śpieszyła się z porzuceniem społecznego, systemowego myślenia. Artystka nie przyłączyła się do ataku na technokratyczną machinę ani nie wyznawała jej kultu, tylko odwróciła społeczne relacje w poszukiwaniu systemowych rozwiązań. Łączący różne dziedziny manifest, wiąże się z feministycznym projektem radykalnej troski, w której instytucje nie ograniczają się wyłącznie do problemu świadczeń socjalnych, ale również biorą pod uwagę dostęp i ochronę dobra wspólnego, wykluczenie ekonomiczne mężczyzn w kontekście opieki, dowartościowanie pracy troski oraz podporządkowanie technologii naczelnej zasadzie *maintenance*.

Manifest artystki wyznacza zatem główne trajektorie i kategorie, w ramach których dokonywać się będzie redefinicja opieki w jej dalszej praktyce artystycznej. Spisany na kartce tekst manifestu jest nieustającym punktem odniesienia dla Ukeles, która traktuje swój projekt **jako nigdy w pełni zrealizowany** – czym podejmuje również dyskusję z ideą kompletnego, skończonego dzieła sztuki jako obiektu przeznaczonego do kontemplacji. Idea *maintenance art*

zasadza się właśnie na niemożności pełnej realizacji, tak jak sama praca opiekuńcza w swej istocie musi być ciągle utrzymywana. Jej transformacyjny społecznie charakter, wprowadzony przez artystkę do świata sztuki, polega na nieustannej pracy, ciągłym podtrzymywaniu aktywności i znoszeniu hierarchii.

Wyznaczany koncepcyjnie horyzont w manifestach artystycznych jest oczywiście teoretycznym założeniem i Ukeles zdawała sobie sprawę z tego, że zapisane na kartce zdanie nie przekształca automatycznie rzeczywistości społecznej. Z tego powodu swój manifest postrzega jako projekt do ciągłego realizowania. W kolejnych latach po napisaniu manifestu Ukeles zaczęła mierzyć się z *maintenance art* na trzech poziomach, tak jak określiła to w manifestie: osobistym, publicznym i planetarnym. Praktykowanie na tych trzech poziomach *maintenance art* wiąże się z długotrwałym procesem tworzenia wizualnego języka pracy opiekuńczej, oduczania ciała ucieleśnionych norm, budowania innej relacji z miastem i fizycznego poruszania się w ramach innych niż zazwyczaj osi przestrzennych miasta.

Podsumowując, manifest *maintenance art* powstawał w momencie, gdy utracony został impet rewolucyjny roku 1968, kiedy na jaw wyszła instrumentalizacja polityki opiekuńczej za Lyndona B. Johnsona, kiedy miała miejsce coraz ostrzejsza radykalizacja artystów i rewolucja seksualna i kiedy poszukiwano nowego języka w teorii systemów. Społeczny i kulturowy ferment mógł wpływać na chęć wypracowania przez Ukeles stabilizujących i reformistycznych rozwiązań dla systemu *maintenance*. Najsilniej jednak napięcia związane z działaniem kapitalistycznego separatyzmu odczuwała artystka na sobie i swojej sytuacji życiowej. Wobec tych doświadczeń opracowała strategię *maintenance art*, która punktowała mit autonomii systemu kapitalistycznego. Jej praktyka artystyczna stawia sobie za cel zintegrowanie odseparowanych sfer, aby nie tylko pokazać, jak ich oddzielenie podtrzymuje nierówności płciowe i klasowe w kapitalizmie, ale również jak poprzez integracje można budować inną relację pomiędzy produkcją a reprodukcją.

12. Chrononormatywność

W archiwum DSNY znajdują się dokumenty, które komplikują znaną i wystawianą formę manifestu Ukeles i każą podjąć dokładniej wątek czasu w jej propozycji *maintenance art*. W dokumentacji materiałów związanych z wystawą c. 7,500 z 1973 roku, kiedy Ukeles po raz pierwszy w instytucji sztuki wystawiła swój manifest, znajduje się dodatkowy, nigdy

niepublikowany aneks²⁸⁷. Otóż wyjątkowo w kontekście wystawy, do manifestu dołączono kolejne dwie strony – piątą i szóstą. Chodzi o strony zatytułowane *Załącznik—Rozmowy o maintenance—z Roget's Thesaurus*. Wydaje się, że nigdy więcej załącznik ten nie był prezentowany na innych wystawach (tak wynika z katalogów i dokumentacji) i że powstał wyłącznie na potrzeby wystawy c. 7,500. Chcę go jednak omówić w części I rozprawy, bo choć krótko był on częścią manifestu Ukeles, to artystka kładzie w nim nacisk na istotny aspekt *maintenance*, jakim jest czas. W manifestcie pojawiają się odniesienia do nieustanności pracy *maintenance*, jednak w przytoczonym załączniku Ukeles wręcz obsesyjnie omawia temporalny aspekt pracy reprodukcyjnej, który analizuję w ujęciu chrononormatywności.

Załącznik—Rozmowy o maintenance—z Roget's Thesaurus

kontynuacja, ciągłość, przedłużenie, utrwalenie, przedłużanie, trwanie, wytrwałość, powtarzanie, trwałość, częstotliwość, podtrzymywanie, przeciąganie, rozszerzanie, kontynuowanie, utrzymywanie na nogach, utrzymywanie, podtrzymywanie życia, utrzymywanie wrzenia, trzymanie piłki w grze, kontynuowanie, nieustawanie, wytrwałe działanie, doprowadzenie do końca, podążanie dalej, trwanie przy tym, trzymanie się tego; nieprzerwane, przerywane, nieprzerwane, niezmiennie, niezmiennie, niewzruszone, nieustanne, niepowstrzymane, nieodwołane, nieodwrócone; uporczywe, trwałe, przewlekłe, nieodwracalne, ciągle.

powtarzanie, iteracja, ponowne powtarzanie, duplikowanie, reduplikowanie, reprodukcja, nawrót, powrót, następstwo, jednostajność, uporczywość, monotonia, odnowa, ożywienie, okresowość, rytm, recytacja, próba, streszczenie, podsumowanie, opowiadanie, ponowne stwierdzenie, przeróbka, rozwodzenie się, naleganie, trzymanie się tej samej nuty, ciągle mówienie o tym samym, śpiewanie tej samej starej pieśni; często, znowu, na nowo, jeszcze raz, ponownie, po raz kolejny, encore, bis, raz po raz, w kółko, w kółko i jeszcze raz, wielokrotnie, raz za razem, wiele razy, dzień po dniu, dzień za dniem, „jutro i jutro i jutro”, wiele razy, kilka razy, wielokrotnie, nie raz, raz po raz, od czasu do czasu, co jakiś czas

„Nullum est iam dictum quod non dictum sit prius (nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane wcześniej)” — Terencjusz.

„Jak odgrzewana kapusta podawana przy każdym posiłku, / Powtarzanie w końcu zabija biedaka.” — Juwenalis.

„Ciągle kapanie ściera kamień.” — Lukrecjusz. „Ciągle jak gwiazdy, które świecą,” — Wordsworth.

„Czym jest konserwatyzm? Czyż nie jest to przywiązanie do starego i sprawdzonego, przeciw nowemu i niesprawdzonemu?” — Lincoln.

„Większość zmian, które widzimy w życiu, / wynika z tego, że prawdy są raz w modzie, a raz nie.” — Frost.

²⁸⁷ M. Laderman Ukeles, *APPENDIX—MAINTENANCE TALK—from Roget's Thesaurus*, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE 007_C7500_1973_0500_1974_0600_artwork, Project: C7500 EXHIBITION (MAINTENANCE ART TASKS, MAINTENANCE ART QUESTIONNAIRE, MAINTENANCE ART TAPES, DRESSING TO GO OUT/UNDRESSING TO GO IN), Project type/Color: Group Exhibition, DATE: 05/1973-06/1974, GRM Barcode: 100141185.

„Cichy, równy, śmiertelny wytrwały.” — S.V. Benet.

zachowanie: utrzymanie, przechowywanie, konserwacja, wsparcie, oszczędność, ochrona, obrona. Środki zachowania: środek konserwujący, konserwator, odwadnianie, odwodnienie, odparowywanie, suszenie, puszkowanie, kisenie, chłodzenie, zamrażanie, mumifikacja, profilaktyka, higiena, pielęgniarstwo, strażnik, opieka, ochrona przed rozkładem, ratowanie przed rozkładem, suszenie, solenie, solanka, marynowanie, wędzenie.”

„O Panie, Ty zachowujesz człowieka i bestię.” — Biblia.

„Oto Ja jestem z tobą i będę cię strzegł.” — Biblia.

troska: staranność, uwaga, zaniepokojenie, dbałość, troskliwość, niepokój, wysiłki, powaga, ostrożność, rozwaga, przezorność, środki ostrożności, porządek, dokładność, skrupulatność, sumienność bądź ostrożny, dbaj, miej się na baczności, pilnuj swojego, zwracaj uwagę na szczegóły, uważaj na każdy krok, dawaj z siebie wszystko, zastanów się dwa razy, bądź ostrożny, podejmuj środki ostrożności

„Bądź trzeźwy i czuwaj” — Neale

„Nie tylko czujny nocą, ale i uważny w ospałe popołudnie” — Pater

„Pięć czujnych zmysłów” — Milton

„Quis custodiet istos custodes (Kto będzie strzegł strażników?)” — Juwenalis

„Nieustanna troska i trud jego umysłu” — Shakespeare

odżywiać, pielęgnować, wspierać, troszczyć się, rozwijać, pielęgnować, nianńczyć, karmić piersią, oddać pod opiekę, kołysać, podsycać lub podtrzymywać płomień.

karmić: jeść, odżywiać, pielęgnować, podtrzymywać, wzmacniać, zaspokajać, zadowalać, ucztować, chleb, mięso; śniadanie, lunch, obiad, kolacja; zaopatrywać, dostarczać, zaopatrzenie, żywność, aprowizacja, pożywienie, dostarczać, zaopatrywać”²⁸⁸

W tekście artystka wyodrębnia sześć czasowych kategorii: kontynuacja, powtarzanie, zachowanie, troska, odżywianie i karmienie. Najpierw zaczyna od wypisania synonimów związanych z uporczywą i nieustanną pracą – *przedłużanie, trwanie, wytrwałość, powtarzanie* – oraz podkreślenia zapętlenia czasowego związanego z *maintenance* – *raz po raz, w kółko, w kółko i jeszcze raz, wielokrotnie, raz za razem, wiele razy, dzień po dniu, dzień za dniem*²⁸⁹. Wypisy te przerywane są cytatami i aforyzmami słynnych poetów i polityków, które związane są z opieką, utrzymywaniem i konserwacją. Następnie artystka opisuje zachowanie i troskę, które związane są z serią wymagań aż kończy na konieczności wyżywienia, zaopatrzenia i podtrzymywania płomienia. Czasowość jest tutaj spleciona z wymaganiami, jak również podporządkowaniem *maintenance* określonym porom dnia – *śniadanie, kolacja, karmienie*

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże.

*piersi*²⁹⁰. W swojej książce *Time Binds*, Elizabeth Freeman wprowadza pojęcie **chrononormatywności**, które definiuje jako narzędzie, za pomocą którego instytucje przekształcają czas w naturalny element organizujący życie społeczne i indywidualne ciała²⁹¹.

Freeman opisuje to pojęcie jako technikę, która polega na implementacji norm czasowych — kalendarzy, zegarów, stref czasowych i innych harmonogramów — w taki sposób, że wydają się one somatycznymi faktami. Te mechanizmy czasu są ukrytymi rytмами, które organizują ciała i społeczności w produktywne jednostki w ramach asymetrycznych reżimów władzy. W tym procesie manipulacje czasem przekształcają się w rutynowe zachowania, które organizują wartość i znaczenie czasu w codziennym życiu. System *maintenance* może być więc wykorzystany przez system rozwoju do ustanawiania czasowych norm produkcyjnych — codzienna opieka określona rytmem dobowym produkcyjnego i produktywnego kapitalizmu wyrażająca się w słowach z aneksu *dawaj z siebie wszystko*²⁹². Freeman szczególnie podkreśla, że te narzucane rytmy czasu wspierają struktury produktywności, a jednostki i grupy są **związane** poprzez czas w sposób, który sprawia, że czują się częścią kolektywnej tożsamości, przystosowanej do systemów władzy i ekonomii²⁹³. Oznacza to, że dla wytwarzania podmiotu produkcyjnego i reprodukcyjnego w logice separatyizmu istotne jest doświadczenie czasu i zarządzanie czasem w codzienności.

Separatyzm podtrzymywany przez kapitalizm w celu dowolnego czerpania z systemu *maintenance* wyraża się również w podziale czasu. Chrononormatywność w ujęciu Freeman organizuje czas w sposób, który sprzyja kapitalistycznej produktywności — narzuca jednostkom konieczność funkcjonowania według wyznaczonych norm czasowych, takich jak praca od 9 do 17, 40-godzinny tydzień pracy czy pory karmienia wypisane przez Ukeles. Chrononormatywność odnosi się zatem do normatywnych sposobów organizowania i dyscyplinowania czasu, które porządkują życie jednostek według wymogów produktywności i rytmów kapitalizmu, heteronormatywności, a także państwowej biopolityki.

Praca reprodukcyjna odbywa się poza tymi normatywnymi cyklami bez regulacji. Nie ma instytucjonalnie wydzielonego czasu na ten rodzaj pracy, który wykonywać trzeba pomiędzy określonymi punktami z programu dnia. Mimo to produktywny czas polega na czasie reprodukcji jako czasie regeneracji do pracy. Separatyzm kapitalizmu jest zatem wyrażony również w czasie — czas produkcji normalizujący dzień i bezczas reprodukcji poddany

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ E. Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities. Queer Histories*, Durham–London 2010, s. 3.

²⁹² M. Laderman Ukeles, *APPENDIX—MAINTENANCE TALK—from Roget's Thesaurus*.

²⁹³ E. Freeman, *Time Binds*, s. 39.

naturalnym rytmom, które należy podporządkować idei produktywności. W załączniku do manifestu aspekt ten jest wydobyty poprzez ciąg kolejnych słów określających czas pracy *maintenance* bez żadnego porządku skonstrastowane z aforyzmami wielkich myślicieli, polityków i twórców, którzy mieli odpowiedni dystans do codziennego doświadczenia gorączki prac domowych tak, że mogli ją ubrać w poezję zdania. Złote myśli zostają przeciwstawione wyrzuconym słowom, których tempo wskazuje na wycieńczenie i zmęczenie pracujących ciał, niemogących pozwolić sobie na luksus dystansu czasowego. Przy czym zmęczenie to nie może zostać uznane, ponieważ praca reprodukcyjna nie podlega czasowej normie produktywności.

Chrononormatywność, według Freeman, zasadza się również na linearnej koncepcji czasu, w której jednostki przechodzą przez określone etapy życia (edukacja, praca, emerytura) zgodnie z normatywnym harmonogramem. *Maintenance art* Ukeles zrywa z tą linearnością, ponieważ prace opiekuńcze i utrzymaniowe są cykliczne, powtarzalne i nigdy się nie kończą. Artystka tym samym podkreśla w załączniku do manifestu, że czas doświadczany przez podmiot reprodukcyjny nie jest linearny, ale raczej cykliczny, powiązany z rutynowymi, codziennymi czynnościami, które są systematycznie ignorowane przez dominujące struktury władzy i produktywności.

Wprowadzenie *maintenance* w sferę sztuki odsłania też sztuczną beczasowość dzieła sztuki, które ujęte jest tu w kategorii cyklu, nieustannej pracy, powrotu i odnowienia. W czasie *maintenance* nie chodzi wyłącznie o tymczasowy proces, ale o nieustanne trwanie cykli, co podkreśla hasło Ukeles *maintenance is never done*. Ciągłość tego samego, powtarzanie i cykliczność mocno problematyzują tradycyjne podejście do dzieła sztuki jako zamkniętej, wyjętej z czasu formy/akcji, która ma wiecznie trwać w aurze wyjątkowego dzieła sztuki/dokumentacji. *Maintenance* wskazuje zatem na ukryty czas dzieła sztuki. Dzieła, które trzeba konserwować, żeby przetrwało. Potrzeba nieustannej troski odsłania bowiem fakt gnicia, przemijania i niszczenia. Prowadzi to do zasadniczych pytań o to, czemu służy proces utrzymania, co w zasadzie konserwuje cała infrastruktura konserwacji dzieł sztuki jako autonomicznych i trwałych.

Włączenie pojęcia chrononormatywności do analizy *maintenance art* Mierle Laderman Ukeles pokazuje, jak jej sztuka krytykuje społeczne i ekonomiczne struktury czasu, które wykluczają prace opiekuńcze jako wartościowe w systemie kapitalistycznym. Ukeles zrywa z normami produktywności i linearności czasu, ujawniając, że praca reprodukcyjna, choć nieprodukcyjna w kapitalistycznym sensie, jest fundamentalna dla funkcjonowania społeczeństwa. *Maintenance art* jest propozycją oporu wobec chrononormatywności, ponieważ przywraca wartość pracy, która jest rutynowa i wykluczona z dominujących ram czasowych. A

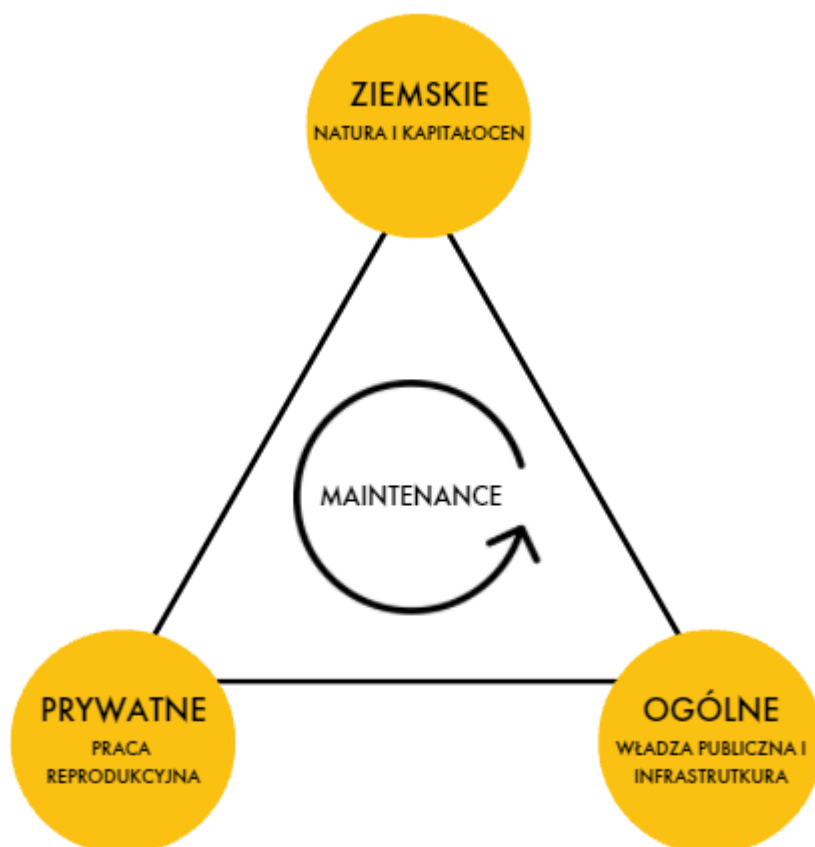
nawet więcej – jest impulsem w kierunku zmiany kapitalistycznej normy czasowej i dokonuje przesunięcia z linearnego postępu zorientowanego na wydajność i produktywność w kierunku cykliczności, powtórzenia i troski. Aspekt czasowy uważam za istotny w kontekście przekroczenia postulatu uznania i widzialności w analizach *maintenance art*. Pozwala on zróżnicować jej projekty pod kątem trwania i sproblematyzować relację z instytucjami artystycznymi.

Część II. Warunki środowiskowe systemu *maintenance*

Część II rozprawy swoją strukturę bierze z podziału wprowadzonego w drugiej sekcji manifestu Ukeles, która zatytułowana jest *Wystawa Maintenance: Trzy części: prywatna, ogólna i związana z Ziemią*. Stanowi ona konkretną propozycję wystawy CARE. Artystka proponuje, że zamieszka wraz z rodziną w muzeum bądź galerii, gdzie zaprezentuje swoją pracę opiekuńczą wykonywaną w trzech sferach – prywatnej, ogólnej i związanej z ziemią. Część prywatna odnosi się do własnych doświadczeń opiekuńczych artystki; część ogólna do ankiet i rozmów przeprowadzonych z szeroko definiowanym i pochodzącym z różnych klas *maintenance man* na temat jego koncepcji troski. Ostatnia część, związana z Ziemią, odnosi się do ekologicznych działań na rzecz miasta Nowy Jork, jakie artystka – przy współpracy z naukowcami – mogłaby wykonać w galerii lub muzeum.

Te trzy poziomy czytam jako **trzy kluczowe warunki środowiskowe**, które – według Fraser – kapitalizm wykorzystuje do utrzymania separatyzmu produkcji i reprodukcji oraz swojego mitu o autonomii. Ich przepracowanie w ramach *maintenance art* ma odwrócić tę nierówną relację. Każdym z tych warunków Ukeles zajmuje się inaczej, dobierając odmienne formy działania, współpracy i autorstwa. Z jednej strony można prześledzić w pewnej chronologii, że w trakcie jej praktyki dominujące akcenty przesuwają się od prywatnego *maintenance* w latach 70., do publicznego w 70.–90., aż po ziemski, wciąż trwający.

Nie jest to jednak linia rozwojowa ani prosta ewolucja jej praktyki. Artystka w każdej dekadzie wraca w swojej twórczości do każdego z warunków środowiskowych, odnosząc się do swoich poprzednich prac i ustanawiając połączenia między wszystkimi aspektami *maintenance*. Jest w tym pewna cykliczność – od potrzeby prywatnego przededefiniowania pracy reprodukcyjnej, przez krytykę publicznej infrastruktury opiekuńczej, po nawiązanie nowej relacji z naturą. Wraz ze zmieniającymi się reżimami kapitalizmu cykl ten powtarzał się tak, jak zmieniały się mechanizmy instrumentalizacji *maintenance*, na które artystka krytycznie patrzyła.



Każdy rozdział zaczynam od zacytowania odpowiedniego ustępu z drugiej sekcji manifestu, tak żeby czytelnicy mogli skonfrontować teoretyczne założenia z 1969 roku z ich późniejszą realizacją w konkretnych działaniach artystycznych. Łącząc trzy części *maintenance*, wyszczególnione w manifestie przez Ukeles, z trzema warunkami środowiskowymi Fraser, kolejne rozdziały tytułuję następująco:

1. Prywatne *maintenance* – praca reprodukcyjna w domu
2. Ogólne *maintenance* – władza publiczna i krytyka infrastrukturalna
3. Ziemskie *maintenance* – natura w dobie kapitałocenu

W każdym z tych rozdziałów dostosowuję perspektywę badawczą i narzędzia analityczne do charakteru analizowanego materiału, zgodnie z materialistycznym założeniem, że forma, infrastruktura i organizacja pracy są nierozzerwalnie związane z warunkami jej reprodukcji.

W rozdziale poświęconym prywatnemu *maintenance* analizuję wizualne strategie Ukeles w kontekście reprodukcyjnego wymiaru pracy i krytyki separacji produkcji i reprodukcji – przy czym analiza wizualna rozumiana jest tu nie jako formalistyczna

dekonstrukcja estetyczna, ale jako sposób badania tego, w jaki sposób sztuka wizualna staje się formą konceptualizacji praktyk troski. Odwołuję się tutaj do spostrzeżeń Mariny Vishmidt, która wskazuje, że sztuka w kapitalizmie nie podlega w pełni logice abstrakcyjnej pracy²⁹⁴. Interesuje mnie nie tyle to, jak Ukeles czyni widzialnym to, co systemowo wyparte w kapitalizmie, ale raczej to, jak jej praktyka artystyczna wizualizuje – a zarazem ingeruje w – materialne warunki reprodukcji społecznej, kwestionując podział na pracę produkcyjną i opiekuńczą oraz sugerując możliwość ich systemowego przekształcenia.

W rozdziale dotyczącym *maintenance* ogólnego przyjmuję perspektywę krytyki infrastrukturalnej, koncentrując się na relacjach między instytucjami publicznymi a artystką oraz analizując, w jaki sposób poprzez sztukę negocjuje ona warunki funkcjonowania pracy opiekuńczej w sferze publicznej – od DSNY po miejskie muzea. Infrastruktura, jak pisze Vishmidt, nie jest tu jedynie zapleczem dla działań artystycznych²⁹⁵. Według badaczki stanowi ona pole intensywnych napięć klasowych i miejsce walki o redystrybucję warunków reprodukcji społecznej. Z kolei Angela Dimitrakaki postuluje, żeby traktować sztukę nie jako przestrzeń reprezentacji, lecz jako miejsce przecięcia kapitału i oporu²⁹⁶. Takie ujęcie pozwala mi wyjść w analizie działań Ukeles poza kategorie symbolicznego uznania i traktować je jako realne interwencje w materialne warunki organizacji troski, które destabilizują naturalizowane relacje instytucjonalne reprodukujące klasowe i płciowe nierówności.

W rozdziale poświęconym *maintenance* ziemskiemu posługuję się narzędziami teorii kapitałocenu, spekulatywnej fabulacji oraz feministycznej analizy infrastrukturalnej w celu zbadania, jak Ukeles poprzez projekt Fresh Kills traktuje naturę. Dla artystki staje się ona aktywnym komponentem systemu reprodukcji społecznej. Analizuję to miejsce jako swoisty eko-infrastrukturalny organizm, w którym splatają się logiki eksploatacji, odpadów i troski. Odnosząc się do materialistycznej krytyki feministycznej – rozumianej za Fraser jako analizę warunków społecznej reprodukcji w powiązaniu z logiką kapitalistycznej akumulacji – traktuję Fresh Kills jako punkt przecięcia działań opiekuńczych, ekonomicznych i ekologicznych, a działania Ukeles jako próbę spekulatywnego przeprojektowania relacji między pracą, środowiskiem i wspólnotą.

²⁹⁴ Jak zauważa Marina Vishmidt, praca artystyczna w kapitalizmie nie jest formą abstrakcyjnej pracy w sensie systemowej logiki wartości wymiennej, lecz stanowi **wyjątek** – jest konkretną, samoorganizującą się praktyką, której nie da się w pełni zredukować do homogenicznej jednostki pracy. To wyjątkowe położenie nie oznacza jednak całkowitej autonomii sztuki – raczej wskazuje na jej ambiwalentny status. Oznacza to, że sztuka może być podporządkowana logice rynku i władzy, ale zarazem zachowuje potencjał oporu wobec ujednolicającej logiki wartości, ponieważ nie jest z definicji „abstrakcyjna”. Zob. M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, s. 64–67.

²⁹⁵ Taż, „*Only As Self-Relating Negativity*”, s. 19.

²⁹⁶ A. Dimitrakaki, *Feminism, Art, Contradictions*.

Te przesunięcia – od gestu estetycznego ku interwencji w sfery instytucjonalne, infrastrukturalne i ekologiczne – pozwalają rozumieć *maintenance art* Ukeles jako procesualną praktykę systemowego przeprojektowywania warunków reprodukcji społecznej. W ujęciu tym sztuka aspiruje do roli nie tyle medium reprezentacji, co narzędzia reorganizacji wspólnego życia. W kolejnych rozdziałach badam, w jakim stopniu ta aspiracja realizuje się w praktyce oraz gdzie natrafia na ograniczenia ze strony instytucji, infrastruktury i logiki kapitalistycznej reprodukcji.

Rozdział 1. Prywatne *maintenance* – praca reprodukcyjna w domu

A. Część pierwsza – Prywatna:

Jestem artystką. Jestem kobietą. Jestem żoną. Jestem matką. (Kolejność przypadkowa). Cholernie dużo zmywam, sprzątam, gotuję, odnawiam, daję wsparcie, ochronę itd. Również, jak dotąd niezależnie od wyżej wymienionych, „robię” Sztukę. Teraz będę po prostu robiła te wszystkie codzienne prace opiekuńcze i dopuszczała je do świadomości, wystawiała je jako Sztukę. Będę żyła w muzeum, czasem również z mężem i dzieckiem, przez cały czas trwania wystawy. (Co nie? Albo, jak nie będziecie chcieli, żebym się tu szwendała po nocy, mogę po prostu codziennie tu przychodzić). Będę zamiatała i woskowała podłogi, wszędzie odkurzała, myła ściany (czyli wykonywała „obrazy podłogowe, obrazy kurzowe, rzeźby z mydła, obrazy ściennie”), gotowała, zapraszała ludzi na posiłki, będę gromadziła i rozdysponowywała wszelkie odpady funkcjonalne. Wszystko to będzie się odbywało w ramach działania z obszaru sztuki publicznej.

Przestrzeń wystawy będzie może sprawiała wrażenie „wolnej” od sztuki, ale będzie otwarta dla zwiedzających.²⁹⁷

W tym rozdziale przyglądam się temu, jak Ukeles w swoich działaniach artystycznych z lat 70. podejmuje temat związany z pierwszym warunkiem środowiskowym, czyli pracą reprodukcyjną. Część pierwsza jej manifestu zaczyna się od przedstawienia artystki właśnie przez pryzmat prac opiekuńczych, które chce wystawić jako sztukę w przestrzeni muzealnej. Uważam, że wieloletnia praktyka Ukeles służyła właśnie redefinicji prywatnej i osobistej pracy troski w kierunku rozumienia jej jako pracy reprodukcyjnej, wykonywanej w szerokich społecznych relacjach, rozgrywających się w architekturze i przestrzeni Nowego Jorku, oraz redefinicji pracy w ogóle. Chęć wyjścia z domowymi obowiązkami w przestrzeń publiczną, którą wyraziła Ukeles w manifestie, niesie za sobą szereg implikacji. Stawiam tezę, że w swojej wczesnej twórczości artystka nie interesowała się popularnym w sztuce feministycznej motywem domu jako miejsca opresji. Zamiast tego wpisywała się w szerszą próbę jego przededefiniowania i odzyskania jako kluczowego dla systemu *maintenance*.

Bardziej niż odizolowane miejsce, dom interesował artystkę jako sieć relacji wytwarzanych w ramach pracy reprodukcyjnej – sferę potencjalnej emancypacji politycznej różnych podmiotów. Tym sposobem artystka zrywała z mitem odrębnych sfer, wychodząc jednocześnie z domową pracą reprodukcyjną w przestrzeń publiczną – w serii jej pierwszych performansów w ramach *maintenance art*. Otóż praca reprodukcyjna ma dla Ukeles potencjał emancypacyjny i transformacyjny, co przekładało się na wykorzystywanie jej do krytyki instytucjonalnej w muzeach i galeriach sztuki. Wykażę, że to wprowadzenie domowej pracy do

²⁹⁷ M. Laderman-Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

publicznych instytucji miało jednak ambiwalentny charakter w kontekście najemnej pracy reprodukcyjnej. Taka analiza działań Ukeles pozwala wyjść poza postulat uznania i widoczności opiekuńczej pracy domowej oraz osadzić propozycję artystki w kontekście ówczesnego społecznego fermentu i silnie spolaryzowanej debaty wokół idei domu.

Według Nancy Fraser dom w systemie kapitalistycznym jest strategicznym miejscem reprodukcji społecznej²⁹⁸. To tutaj, jak wskazuje Tithi Bhattacharya, odbywają się podstawowe procesy zapewniające odtwarzanie życia społecznego i ludzkiej egzystencji²⁹⁹. Procesy te polegają na nieopłacanej pracy reprodukcyjnej, takiej jak wychowanie dzieci, sprzątanie i dbanie o gospodarstwo domowe. Według Fraser charakter pracy opiekuńczej stawał się coraz bardziej **prywatny**, jednak sfera reprodukcji zawsze ściśle odpowiadała relacjom produkcji – a więc postępowi technologicznemu, godzinowemu systemowi pracy robotników, coraz większej zależności gospodarstw domowych od płacy żywiciela rodziny – a nie od samowystarczalnej produkcji własnej.

System kapitalistyczny nie uznawał jednak tego związku, podtrzymując mit **pracy miłości**, która rzekomo jest naturalna dla kobiet. Mit ten pozwalał wykorzystywać pracę reprodukcyjną do celów związanych wyłącznie z akumulacją kapitału. Dom jest więc w kapitalizmie miejscem zarówno koniecznym, jak i zdominowanym przez patriarchalne oraz kapitalistyczne struktury władzy. Właśnie z tego rozpoznania ambiwalencji roli kobiety w przypisanym jej ognisku domowym – jak argumentuje Kirsten Swinth – w Stanach Zjednoczonych narodzić się miała druga fala feminizmu w latach 60. i 70. XX wieku³⁰⁰. Swinth pokazuje, że była to reakcja na kryzys społecznego i ekonomicznego modelu rodziny, w którym kobieta miała pełnić rolę gospodyni domowej utrzymywanej przez mężczyznę-żywiciela³⁰¹. Model ten, dominujący przez ponad stulecie, ograniczał zarówno udział kobiet w sferze publicznej, jak również instytucjonalizował ich drugorzędny status.

²⁹⁸ N. Fraser, *Fortunes of Feminism*, s. 46.

²⁹⁹ T. Bhattacharya, *How Not to Skip Class: Social Reproduction of Labor and the Global Working Class*, w: *Social Reproduction Theory*, ed. by T. Bhattacharya, s. 72–4.

³⁰⁰ K. Swinth, *Feminism's Forgotten Fight. The Unfinished Struggle for Work and Family*, Cambridge–London 2018, s. 3–6.

³⁰¹ Druga fala feminizmu w USA (1963–1978) była głęboko zaangażowana w przekształcenie relacji między pracą a rodziną, jednak ta część walki została według Swinth z czasem zapomniana lub błędnie przedstawiana jako próba „posiadania wszystkiego” (*having it all*) bez zmiany struktur społecznych. Swinth argumentuje, że feministki drugiej fali nie tylko nie ignorowały kwestii rodziny i pracy, ale przeciwnie — to właśnie były centralne pola ich walki. Dążyły do głębokich zmian instytucjonalnych i kulturowych po to, aby umożliwić równość płci zarówno w sferze publicznej oraz prywatnej. Autorka krytykuje uproszczoną, medialną narrację o feministkach jako o tych, które obiecały kobietom „wszystko”, nie dostarczając strukturalnego wsparcia, i pokazuje, że to społeczeństwo nie spełniło obietnicy sprawiedliwości, o którą walczyły feministki.

1.1. Dwie idee domu – dom autonomiczny i dom kolektywny

Domowe imaginarium w latach 60. i 70. XX wieku stanowiło pole odniesienia dla artystek, które próbowały je przeprojektować w myśl sloganu *prywatne jest polityczne*. Hasło to, spopularyzowane przez Carol Hanisch w eseju pod tym samym tytułem z 1970 roku, zwracało uwagę na to, że doświadczenia kobiet w sferze prywatnej – praca domowa, macierzyństwo, przemoc domowa, seksualność i związki – nie są jedynie kwestiami indywidualnymi, ale odzwierciedlają również szersze, strukturalne problemy społeczne i polityczne³⁰². Slogan atakował ponadto separatyzm produkcji i reprodukcji, który w swoim manifestie zarysowała Ukeles. Jak pokazują Siona Wilson, Elke Krasny i Ruth Wallan, działania aktywistyczne i artystyczne – m.in. Mary Kelly, Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy czy Marthy Rosler – ujawniały wzajemne powiązania między sferą prywatną a publiczną³⁰³. Badaczki wskazują, że dom nie był rozumiany przez artystki jako osobista przystań kobiety. Dom w ich działaniach stawał się wyabstrahowanym i kontrolowanym przez kapitał zapleczem produkcji³⁰⁴.

W odpowiedzi na separatyzm dom coraz częściej odsłaniany jako miejsce opresji, w którym podmiot reprodukcyjny blokowany jest politycznie poprzez przyuczanie do roli gospodyni domowej. Za jeden z najbardziej wpływowych tekstów, który legitymizował taką interpretację, uchodzi *Mistyka kobiecości* Betty Friedan z 1963 roku. Autorka atakowała w nim mit idealnej pani domu i wykazywała, jak rola kobiety zamkniętej w przestrzeni prywatnej, ograniczonej do obowiązków domowych, prowadzi do frustracji, izolacji i utraty poczucia

³⁰² Carol Hanisch w komentarzu do swojego tekstu wyjaśnia, że pierwotnie nie nadała mu tytułu *The Personal Is Political*. Tytuł został dodany przez redaktorki tomu *Notes from the Second Year: Women's Liberation* (Shulie Firestone i Anne Koedt), do którego esej został zgłoszony przez Kathie Sarachild. Hanisch zaznacza również, że termin „polityczne” użyty został w szerokim sensie – jako odnoszący się do relacji władzy, a nie do polityki wyborczej. Zob. C. Hanisch, *The Personal Is Political. The Women's Liberation Movement Classic With a New Explanatory Introduction*, 2006 <<https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>> [dostęp: 22.04.2025].

³⁰³ Zob. S. Wilson, *Art Labor, Sex Politics: Feminist Effects in 1970s British Art and Performance*, Minneapolis–London 2015; E. Krasny, *Archive, Care, and Conversation: Suzanne Lacy's International Dinner Party in Feminist Curatorial Thought*, „ONCURATING”, nr 46, Zurych 2020, s. 69–70; R. Wallan, *The Legacy of 1970s Feminist Art Practices on Contemporary Activist Art*, „n.paradoxa” on-line, no. 14 Feb 2001, s. 52–7.

³⁰⁴ Właśnie taką wizję domu – jako przestrzeni nie tyle prywatnej i intymnej, ile podporządkowanej mechanizmom produkcji, kontroli i oporu – ukazano w wystawie *Women House* (La Monnaie de Paris / National Museum of Women in the Arts, 9 marca–28 maja 2018 r.). Kuratorki Camille Morineau i Lucia Pesapane zestawily w niej prace trzydziestu sześciu artystek z różnych dekad, nawiązując do legendarnego projektu *Womanhouse* z 1972 r. autorstwa Judy Chicago i Miriam Schapiro. Dzięki temu pokazały, jak artystki wciąż reinterpretują dom jako miejsce przecięcia sfery prywatnej i ekonomiczno-politycznej. Zob. *Women House*, ed. by Camille Morineau, Paris 2018.

sensu³⁰⁵. Friedan uznała dom za pułapkę społeczną, a rolę gospodyni za źródło opresji, co stało się jedną z kluczowych diagnoz feminizmu lat 60.³⁰⁶

Jednak, jak zauważa Daniel Horowitz, Friedan świadomie pomijała swoje wcześniejsze związki z ruchem związkowym i lewicą, budując własny wizerunek jako zwykłej gospodyni domowej³⁰⁷. Tymczasem jej analiza odpowiadała przede wszystkim doświadczeniom białych kobiet z klasy średniej i nie uwzględniała rzeczywistości kobiet pracujących – Afroamerykanek czy Latynosek. Co istotne, ten brak dostrzeżenia systemowego charakteru opiekuńczej pracy kobiet spoza dominującej klasy był również przedmiotem krytyki ze strony bell hooks. Przedstawicielka feminizmu intersekcyjnego zauważała, że wiele kobiet już wtedy nie żyło w izolacji domowej, tylko pracowało w niskopłatnych sektorach usługowych, podtrzymując jednocześnie domy innych³⁰⁸.

W tym sensie, jak sugeruje współczesna historiografia feministyczna, wpływ Friedan na tzw. drugą falę feminizmu należy postrzegać nie jako jej źródło, ale jako jeden z momentów organizacji pamięci feministycznej wokół specyficznego – klasowego i rasowego – doświadczenia³⁰⁹. Paradoksalnie to właśnie wyodrębnienie domu jako autonomicznego pola opresji, oderwanego od jego infrastrukturalnego i robotniczego zaplecza, umożliwiło

³⁰⁵ Jednocześnie dom nie tylko nie był krytykowany jako izolujące i ograniczające kobiety więzienie, ale był aktywnie broniący w latach 60. i 70. w swojej tradycyjnej formule. Konserwatywny i antyfeministyczny aktywizm rozwijał się w Stanach Zjednoczonych w odpowiedzi na feminizm drugiej fali, co przekładało się na publikacje i wystąpienia opowiadające się za utrzymaniem tradycyjnej roli kobiety w społeczeństwie. W tym samym roku co *Mistykę kobiecości*, Helen Andelin wydała *Potęę kobiecości*, która promowała konserwatywne i tradycyjne wartości związane z rolą kobiety w małżeństwie i domu. Andelin zachęcała czytelniczki, aby przyjęły swoje „naturalne” role jako opiekunki domowego ogniska i wspierały mężów, podkreślając, że szczęście i spełnienie można znaleźć w tradycyjnej roli gospodyni domowej. Dla Andelin, dom był miejscem kobiecej mocy i harmonii, w przeciwieństwie do feministycznych krytyk opresji. W kwestii domowego imaginariusz istniały zatem różne radykalne postawy zaangażowane w polityczny konflikt. Zob. H. Andelin, *Potęga kobiecości*, Pelplin 2012.

³⁰⁶ Zob. B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, Warszawa 2012.

³⁰⁷ Horowitz szczegółowo omawia robotniczą przeszłość Betty Friedan (wcześniej Betty Goldstein) i jej związek z ruchem związkowym. Badacz pisze o jej pracy jako dziennikarki w *UE News* – oficjalnym organie związku United Electrical, Radio and Machine Workers of America. Friedan pisała tam przez sześć lat, poruszając tematy związane z wyzyskiem kobiet, dyskryminacją płciową, sytuacją Afroamerykanek i Latynosek, równością płac i warunkami pracy. Napisała m.in. broszurę *UE Fights for Women Workers* (1952), w której analizowała sprzeczność między reprezentacją kobiety jako konsumentki a jej pozycją jako taniej siły roboczej. Horowitz podkreśla jednak, że Friedan – choć ideowo zaangażowana – pozostawała z klasy średniej i nie miała osobistego doświadczenia pracy fizycznej. Kobiety na pikietach czasem patrzyły na nią z rezerwą jako na outsiderkę, a sama Friedan pisała później, że więcej nauczyła się jako reporterka niż z osobistego doświadczenia. Co istotne, autor wskazuje, że ten robotniczy, radykalny etap jej kariery został przez Friedan z czasem świadomie wyciszony. Po 1952 r., w obliczu m.in. McCartyzmu i osobistych rozczarowań lewicą, przesunęła swój nacisk na doświadczenie białych kobiet z klasy średniej, co w efekcie doprowadziło do powstania *The Feminine Mystique*. Zob. D. Horowitz, *Betty Friedan and the Making of „The Feminine Mystique”*, Amherst 1998.

³⁰⁸ b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Warszawa 2013, s. 145.

³⁰⁹ Linda Nicholson krytycznie analizuje popularne w feministycznej historiografii podejście falowe, wskazując na jego uproszczenia i ograniczenia, zob. L. Nicholson, *Feminism in "Waves": Useful Metaphor or Not?*, w: *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives* ed. by C. Mccann, K. Seung-kyung, New York 2013, s. 49–55.

symboliczne przechwycenie tematu domu w sztuce feministycznej lat 70.³¹⁰. To przechwyczone pole doświadczenia – jako przestrzeń frustracji i tożsamościowej opresji – było jednak ugruntowane w klasowym punkcie widzenia i pozbawione odniesień do materialnych warunków pracy reprodukcyjnej.

Właśnie ten brak powiązania między domem jako przestrzenią codzienności a domem jako zapleczem pracy opiekuńczej i społecznej reprodukcji – podkreślany przez Nancy Fraser, bell hooks i Tithi Bhattacharyę – stał się w twórczości Ukeles punktem zwrotnym. Wychodząc od własnego doświadczenia artystki, matki i żony, jednocześnie wprowadziła temat pracy domowej do instytucji sztuki oraz zaproponowała nową ramę analityczną, ujmującą dom jako przestrzeń produkcji zależności społecznych i ekonomicznych, a nie jedynie jako opresyjny symbol kulturowy. Z tego powodu działalność Ukeles osadzam w szerszym kontekście projektów urbanistek, architektek oraz gospodyń domowych i wynalazczyń. Ich propozycje i idee pokazują, że w latach 70. w Stanach Zjednoczonych dom w przestrzeni publicznej nie istniał wyłącznie jako strona konfliktu tożsamościowego czy miejsce prywatnej izolacji i alienacji, ale również jako przestrzeń możliwej emancypacji i transformacji społecznej. Wykażę, że w sztuce Ukeles dom był definiowany w odniesieniu do **wyjścia na zewnątrz**, jako ośrodek pracy reprodukcyjnej wpływający na postrzeganie niewykwalikowanej pracy najemnej, jako miejsce redefinicji roli kobiety we wspólnocie oraz jako część miasta. Tak rozumiany dom jest wytwarzany i transformowany nieustannie przez pracę troski.

Bieguny tej transformacji wyznaczają dwie idee – **dom autonomiczny** i **dom kolektywny**. Pierwszą ideę reprezentuje samoczyszczący się dom (Self-Cleaning House) opracowany przez Francis Gabe, drugą – utopijna wizja kooperatyw mieszkaniowych nakreślona przez Doloris Hayden. Każda z tych wizji proponuje inne rozwiązanie problemu pracy reprodukcyjnej, w której kwestia autonomii i zależności jest kluczowa dla zrozumienia miejsca pracy reprodukcyjnej, podmiotu reprodukcyjnego oraz domu.

³¹⁰ Od tego czasu w sztuce feministycznej dominowały wątki związane z dekonstrukcją wizerunku kobiety jako gospodyni domowej i omytologizowania domu jako prywatnej sfery. Szczególną rolę w tym polu odegrał kanoniczny *Womanhouse*, projekt zorganizowany w 1972 r. w Los Angeles przez Judy Chicago i Miriam Schapiro, współzałożycielki California Institute of the Arts (CalArts) Feminist Art Program oraz ich studentki. Grupa artystek przekształciła opuszczony dom w przestrzeń artystyczną, wykorzystując różne pokoje do stworzenia instalacji i performansów, które eksplorowały kobiece doświadczenia w domu, zwłaszcza te związane z rolami narzucanymi przez patriariat. Projekt eksponował frustrację związaną z ograniczeniem kobiet do ról gospodyni domowej, matki i żony. Wykorzystanie przestrzeni domu było symboliczne – artystki przekształciły tradycyjne, codzienne elementy (np. kuchnię, łazienkę) w miejsca artystycznej ekspresji, podkreślając opresyjny charakter tych przestrzeni dla kobiet. Instalacje, takie jak *The Kitchen* i *The Menstruation Bathroom*, w ironiczny sposób uwypuklały tabu i oczekiwania wobec kobiecego ciała i obowiązków.



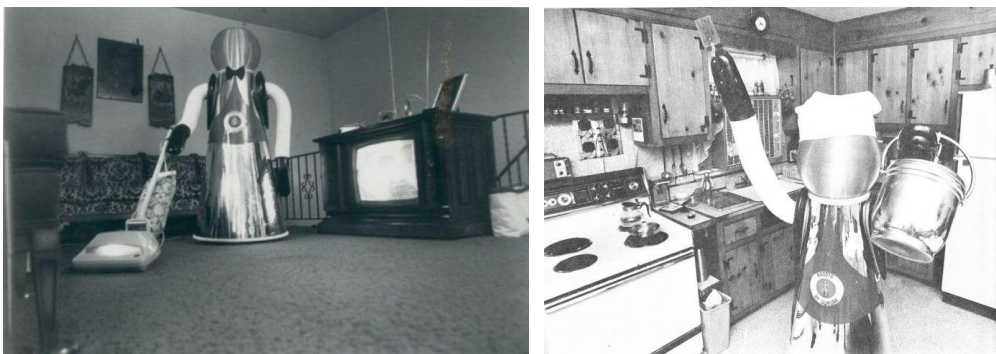
18. Francis Gabe, *Self-Cleaning House*, 1984, model domu wraz z autorką.

Samoczyszczący się dom powstał w wyniku inwencji sfrustrowanej pracą opiekuńczą gospodyni domowej Francis Gabe. W latach 70. jako rozwiedziona matka dwójki dzieci, czuła się przytłoczona domowymi obowiązkami. Wymyśliła więc rozwiązanie mające zmniejszyć obciążenie związane z codziennymi pracami domowymi. Gabe chciała stworzyć przestrzeń, w której rutynowe czynności, takie jak sprzątanie, byłyby w pełni zautomatyzowane. Po latach prób i tworzenia modeli opatentowała swój wynalazek w 1984 roku³¹¹. Koncepcja polegała na systemie zintegrowanych urządzeń, które automatycznie sprzątały dom. W swoim domu w Oregonie Gabe zainstalowała dysze w suficie, które zraszały wnętrza wodą i detergentem, a następnie opłukiwały i osuszały powierzchnie³¹². Meble i przedmioty były wykonane z materiałów wodoodpornych, a podłogi miały wbudowane odpływy, które odprowadzały wodę. Każde pomieszczenie miało różne funkcje automatyzacji – np. w kuchni naczynia były myte bezpośrednio na półkach, a w łazience zainstalowano system automatycznego czyszczenia ścian i podłóg.



³¹¹ M. Fox, *Frances Gabe, Inventor of the Self-Cleaning House, Dies at 101*, „The New York Times”, 18 July 2017, <<https://www.nytimes.com/2017/07/18/us/frances-gabe-dead-inventor-of-self-cleaning-house.html>> [dostęp: 15.03.2024].

³¹² Tamże.



19. Maid Without Tears i Klatu firmy Quasar – dwa roboty z lat 70., które miały wcielić technologiczną utopię o wyzwoleniu z prac domowych. Dwie pierwsze ilustracje pochodzą z książki *Exploring the World of Robots*. Dwie kolejne fotografie to reklamy Klatu³¹³.

W latach 60., jeszcze na fali boomu gospodarczego, pobrzmiewała wiara w keynesowskie wyzwolenie od pracy i jej automatyzację, którą miał przynieść rozwój technologiczny. Już w latach 30. ekonomista ten przewidywał, że postęp doprowadzi do wieku wypoczynku i obfitości, kiedy to ludzie będą pracować zaledwie 15 godzin tygodniowo³¹⁴. Fantazje o zmechanizowanej przyszłości dotyczyły szczególnie gospodarstw domowych i pracy opiekuńczej. Nowe sprzęty stawały się coraz łatwiej dostępne dla przeciętnego amerykańskiego gospodarstwa domowego. Zbiorowa fantazja próbowała pozbyć się zatem tego, co najbardziej uciążliwe i męczące w codziennym funkcjonowaniu. Pojawiały się więc projekty robotycznych pokojówek³¹⁵. Jeden z nich podkreślał, że *pokojówka robot nie płacze i będzie śmiać się z Twoich żartów* – tak jakby żywe kobiety wykonujące ten zawód były w wiecznej depresji, pozbawione poczucia humoru lub były na tyle szczerze, że pozwalały sobie uznać żart za mało zabawny³¹⁶. Ta idea była ufundowana na koncepcji bliskiej Shulamith Firestone, która postulowała zupełne odrzucenie pracy reprodukcyjnej przez jej pełną automatyzację.

³¹³ Wizje przyszłości w postaci robotycznych pokojówek pojawiały się w publikacjach i kulturze masowej lat 70., zob. J. P. Rutland, *Exploring the World of Robots*, London 1978.

³¹⁴ J.M. Keynes, *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, s. 373.

³¹⁵ Quasar Industries zaprezentowało w 1977 r. robota Klatu jako domowego androida zdolnego do wykonywania prac domowych, jednak w rzeczywistości był to zdalnie sterowany pokazowy model, służący głównie celom promocyjnym i medialnym, a nie rzeczywistej automatyzacji. Utopia zautomatyzowanego domu została tu podporządkowana logice kapitalistycznej spekulacji i komercjalizacji – próbowano sprzedać niedziałający produkt, odwołując się do futurystycznych marzeń o wyzwoleniu od pracy.

³¹⁶ M. Novak, *Maid Without Tears* (1978), <<https://paleofuture.com/blog/2007/11/27/maid-without-tears-1978.html>> [dostęp: 03.08.2024].



20. Francis Gabe, *Self-Cleaning House*, 1984, model domu.

Co ciekawe, Gabe postrzegała domowe obowiązki jako zupełną stratę czasu, co problematyzuje automatyczny dom w kontekście chrononormatywności kapitalistycznej produktywności. W znormalizowanym logiką produkcji czasie praca reprodukcyjna postrzegana jest jako bezwartościowa oraz jako czas zabierająca. Jej automatyzacja miałaby zatem wtłoczyć podmiot reprodukcyjny w logikę produkcji nastawionej na maksymalizację wydajności – miałaby pomóc mu osiągnąć indywidualny potencjał. Wiąże się to z zarzutem, jaki hooks wystosowała wobec białego, liberalnego feminizmu. Otóż gospodynie domowe chciały wyjść z domu i podjąć się pracy zawodowej na dobrze płatnych stanowiskach³¹⁷. Chodziło zatem o wyzwolenie kobiet polegające na dostępie do kariery zawodowej, który wcześniej był możliwy jedynie dla mężczyzn. Według hooks to postrzeganie było ufundowane na wychowaniu, w którym chłopcy nie byli uczeni prac domowych, nie wpajano im wartości tej pracy przy jednoczesnym podkreślaniu ich autonomii wraz z budowaniem zależności od kobiet opiekujących się domem. Poczucie ich autonomii polegało na wpojeniu dziewczynkom przekonania, że wykonywane przez nie prace domowe są poniżające i pozbawione znaczenia³¹⁸. Autonomiczny dom Gabe wyrasta z tych przesłanek. Idea pracy definiowana przez spełnienie, wolność i kreatywność ufundowana jest na idei domu, w którym odrzuca się pracę reprodukcyjną jako bezsensowną i poniżającą.

Wynalazek Gabe nie spotkał się jednak z zainteresowaniem i nigdy nie został skomercjalizowany na szeroką skalę. Jak zauważa Margalit Fox, powodem były przede wszystkim wysokie koszty instalacji oraz brak przemysłowego wsparcia dla systemu, który wykraczał poza potrzeby ówczesnego rynku³¹⁹. Judy Wajcman dodaje, że techniczne

³¹⁷ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 30.

³¹⁸ Tamże, s. 155.

³¹⁹ M. Fox, *Frances Gabe*.

innowacje, które mogłyby realnie odciążyć kobiety w wykonywaniu pracy domowej, nie były traktowane priorytetowo przez inżynierów i projektantów, ponieważ praca ta nigdy nie była dla nich istotna³²⁰. Z dzisiejszej perspektywy można więc argumentować, że w warunkach kapitalizmu wyzyskiwanie pracy reprodukcyjnej kobiet w domach pozostaje tańsze niż jej automatyzacja. Samoczyszczący się dom nie rozwiązuje zatem strukturalnych problemów związanych z wyzyskiem pracy reprodukcyjnej w kapitalizmie. Automatyzacja sprzątania w domu może zmniejszać fizyczne obciążenie, ale nie zmienia społecznych i ekonomicznych relacji związanych z pracą reprodukcyjną, które – jak punktuje Fraser – są rdzeniem krytyki tego systemu³²¹. Wynalazek Gabe był próbą technologicznego rozwiązania problemu, który wymaga zmiany strukturalnej i przededefiniowania wartości pracy reprodukcyjnej. Przykład Gabe pokazuje, jak silna była – i wciąż jest – chęć wyzwolenia od pracy reprodukcyjnej poprzez automatyzację oraz jak nisko postrzegana jest wartość opiekuńczej pracy domowej. Warto podkreślić, że gdyby idea samoczyszczącego się domu została zrealizowana w latach 70., mogłaby prowadzić do jeszcze większej alienacji podmiotu reprodukcyjnego. Kobieta wciąż pozostałaby izolowana w domu, który dodatkowo nie byłby utrzymywany jej pracą i zaangażowaniem.

Z kolei dom kolektywny to koncepcja opisana przez architektkę i historyczkę miasta Dolores Hayden. Koncepcję tą zawarła w książce *The Grand Domestic Revolution*, gdzie kolektywny dom oznaczał alternatywę dla tradycyjnego, prywatnego modelu gospodarstwa domowego, który opierał się na izolacji kobiet w roli gospodyń domowych³²². Hayden krytkowała patriarchalny układ, w którym dom był miejscem wyzysku pracy kobiet, ponieważ obowiązki domowe były wykonywane bez wynagrodzenia, przy jednoczesnym ograniczeniu ich możliwości społecznych i zawodowych. Kolektywny dom w jej wizji miał funkcjonować jako przestrzeń, w której prace domowe, opieka nad dziećmi i inne zadania byłyby wspólnie organizowane i wykonywane przez wiele osób – wprowadzony zostaje zatem mnogi podmiot reprodukcyjny. Oznaczało to uspołecznienie pracy reprodukcyjnej, co nie tylko zmniejszałoby obciążenie jednostek, ale także zwiększało solidarność i współpracę między kobietami i mężczyznami.

³²⁰ Wajcman zauważa również, że wynalazek Gabe spotkał się w latach 60. z drwinami a próbę jego zbudowania postrzegano jako nierealną, jednak współcześni architekci i inżynierowie uznają, że jej projekt był zarazem funkcjonalny i atrakcyjny. Zob. J. Wajcman, *Feminism Confronts Technology*, University Park 1991, s. 102.

³²¹ Inną kwestią były koszty – choć Gabe starała się uczynić wynalazek dostępnym przeciętnej rodzinie amerykańskiej, to jednak największym problem okazało się paradoksalnie *maintenance* tej samoczyszczącej się technologii. Koszty generowane przez konserwację autonomicznego domu jak na ironię okazały się za wysokie, żeby idea mogła zostać wcielona w masową produkcję.

³²² Zob. D. Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, The MIT Press, Cambridge–London.

Hayden inspirowała się ideami wczesnych feministycznych ruchów utopijnych z XIX i początku XX wieku, które proponowały rozwiązania wspólnotowe, takie jak współdzielone kuchnie, pralnie czy kolektywne formy opieki nad dziećmi. Badaczka przywołuje historie Melusiny Fay Peirce, Mary Livermore i Charlotte Perkins Gilman, które w XIX i na początku XX wieku prowadziły aktywną kampanię przeciwko izolacji kobiet w domu oraz ograniczeniu ich egzystencji do życia domowego jako podstawowej przyczyny ich nierównej pozycji w społeczeństwie³²³. Hayden przywołuje ich innowacyjne plany i wizjonerskie – często jednak pozostające w sferze utopii – strategie, dające impuls do tego, co badaczka określa materialnym feminizmem w dążeniu do niezależności ekonomicznej i równości społecznej. Projektując przestrzeń fizyczną w taki sposób, żeby tworzyły się spółdzielnie gospodyń domowych, opracowując koncepcję domów bez kuchni, ośrodków opieki dziennej, kuchni publicznych i jadalni dla społeczności, kobiety te poprzez organizację architektoniczną tworzyły feministyczne wizje miast. Punktem wyjścia dla tych wizji była praca na rzecz uspołecznienia prac domowych i opieki nad dziećmi. Materialne feministki opisywane przez Hayden myślały o rewolucji domowej nie w kategoriach wyzwolenia się od pracy reprodukcyjnej (i domyślnie przekierowania jej na rynek usługowy), a w ujęciu systemowym i społecznym. Melusina Fay Peirce była jedną z tych, które już w XIX wieku łączyły kwestie walki o prawa kobiet, kształtowania przestrzeni domu i konieczności dbania o czystość nowojorskich ulic, co w latach 70. XX wieku stało się rdzeniem działań *maintenance art* Mierle Laderman Ukeles³²⁴.

Badaczka wykazuje w ten sposób, że idea kolektywności zakorzeniona jest w amerykańskiej feministycznej myśli urbanistycznej³²⁵. Jej koncepcja miała na celu jednoczesne fizyczne przekształcenie przestrzeni domowej oraz zmianę struktury społecznej, w której prace domowe nie byłyby przypisywane jedynie kobietom, lecz stawały się częścią wspólnego, kolektywnego wysiłku. Hayden argumentowała, że kolektywny dom mógłby zredefiniować relacje między płciami, jak również podważyć system kapitalistyczny, który opiera się na nieopłacanej pracy reprodukcyjnej wykonywanej przez kobiety w izolacji. Jej myślenie wpisuje się w postulat Fraser o potrzebie uspołecznienia pracy reprodukcyjnej oraz w nawoływanie

³²³ Tamże, s. 67.

³²⁴ To, co łączy Melusinę Fay Peirce z Francis Gabe i Mierle Laderman Ukeles to punkt wyjścia – frustracja ograniczeniem roli gospodyni domowej.

³²⁵ Tamże s. 150. Hayden wspomina m.in., że na Wystawie Światowej w Chicago w 1893 r. kobiety takie jak Ellen Swallow Richards i Marion Talbot działały w nurcie reformatorskim, łącząc nowoczesną technologię z ideami kolektywności i troski o życie codzienne. Publiczne kuchnie (np. Rumford Kitchen) przyciągały uwagę jako praktyczne rozwiązania dla klasy robotniczej i imigrantów. Talbot, ówczesna dziekana na Uniwersytecie w Chicago, przejęła sprzęt z tej wystawy, żeby kontynuować edukację w dziedzinie gospodarstwa domowego. Działalność tych kobiet była powiązana z narodzinami dwóch nowych profesji – ekonomii domowej i pracy socjalnej – które umożliwiały kobietom aktywność publiczną i przyczyniły się do rozwoju idei wspólnotowego, kolektywnego życia.

hooks o konieczności przemyslenie natury pracy. Fraser wskazuje, że kapitalizm czerpie z nieopłaconej pracy domowej, więc jej uspołecznienie mogłoby przeciwdziałać wyzyskowi i zmienić strukturę społeczną, w której kobiety są obciążane pracą domową. Jednocześnie takie uspołecznienie pracy kreuje zupełnie inną temporalność, ustanawiającą się wbrew kapitalistycznej chrononormatywności. W kolektywnych domach to nie produktywność, a cykliczność i powtarzalność organizują wspólnotę. Czas nie jest zabierany, ale dzielony w taki sposób, że to *maintenance* ustanawia temporalną normę społeczną. W tej utopijnej wizji praca domowa mogłaby prowadzić do osobistej satysfakcji, do tego, co hooks określa potwierdzeniem własnej tożsamości, a nie jej negacją³²⁶.

Maintenance art Ukeles osadza pomiędzy tymi dwoma biegunami w próbie przededefiniowania domu. Sama artystka nie była zainteresowana tworzeniem i projektowaniem architektonicznym domu jako innego miejsca. To, co ją interesuje, to praca reprodukcyjna jako dom ustanawiająca (w jego tradycyjnej lub innej formie). U Gabe, w domowej autonomicznej przestrzeni, praca reprodukcyjna znika, a dom utrzymywany jest przez technologiczne wynalazki. Impulsem była osobista frustracja oraz indywidualna, kreatywna wizja. Warto podkreślić, że Ukeles nie odrzuca w pełni indywidualizmu i kreatywności. W jej sztuce kluczowy jest akt widoczności jednostkowej pracy. Niechęć do monotonnej pracy opiekuńczej jako inspiracja do twórczego działania odgrywa istotną rolę w doświadczeniu Ukeles i jej idei *maintenance art*. Z kolei utopijna wizja domu jako wspólnoty – nie tylko rodzinnej ale sąsiedzkiej, miejskiej i urbanistycznej – w koncepcji Hayden wskazuje na kolektywną organizację pracy reprodukcyjnej. Ukeles, podobnie jak Hayden, kwestionuje dom jako prywatną, odizolowaną przestrzeń i nawiązując współpracę w swoich projektach z innymi, jednak nigdy w pełni nie rezygnuje z indywidualnego, twórczego aspektu swojej pracy. Autonomiczny, korzystający z technologii dom Gabe służył odrzuceniu przez kobiety pracy opiekuńczej na rzecz rozwijania ich potencjału. Z kolei kolektywny dom Hayden opierał się na projektowaniu dla wspólnot tak, aby opiekę dzieliły i żeby rytm tej opieki organizował otoczenie.

Ukeles stara się pogodzić te dwa skrajne bieguny w *maintenance art*. Z jednej strony w manifestie wybrzmiewa wręcz fizyczna niechęć artystki do prac domowych, co podkreśla, że jest świadoma, jak mocno została jej wpojona niska wartość tejże pracy. Z drugiej strony artystka równie intensywnie podkreśla chęć przededefiniowania i dowartościowania tejże pracy,

³²⁶ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 155.

zaczynając od swojego doświadczenia, od tego, jak sama ucieleśnia pewne społeczne normy związane z *maintenance*.

1.2. *Private Performances of Personal Maintenance as Art*

Do *Manifesto for Maintenance Art!* – opublikowanego w *Artforum* w artykule Jacka Burnhama – Ukeles dołączyła cztery czarno-białe fotografie wykonane na jej prośbę przez męża, Jacka, w 1970 roku³²⁷. Cała seria, zatytułowana *Private Performances of Personal Maintenance as Art*, obejmuje pięć fotografii przedstawiających artystkę myjącą podłogę (*Mopping the Floor*), piorącą pieluchę (*Rinsing a B.M. Diaper*), skrobiącą kurzą łapkę (*Pregnant Woman Cleaning a Chicken Foot*), odkurzającą przezroczystą zasłonę (*Dusting a Baffle*) i myjącą zęby – przy czym ostatnia fotografia nie została uwzględniona w artykule Burnhama³²⁸.



21. Fragment artykułu Jacka Burnhama z „Artforum”, 1971.

³²⁷ A. Liss, *Feminist Art and the Maternal*, s. 53.

³²⁸ W archiwalnych dokumentach artystki jest kopia artykułu Burnhama z dopiskiem pod zdjęciem *Dusting a Baffle* mówiącym o tym, że zasłona to tak naprawdę jedna z jej nadmuchiwanych prac z serii *Air Art*. Prace te miały się kurzyć i przeciekać. Fotografia zatem buduje ciekawe napięcie – kadr sugeruje, że kobieta dba o porządek domowy czyszcząc zasłonę prysznicową, podczas gdy widzimy artystkę dbającą o swoje prace. Zob. w: Archiwum DSNY: *Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: 007_TSP_1970_0724_1980_0626_DWGS_WRITING_05, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: 100141779.

Jak dotąd uwagę badaczy skupiał głównie tekst manifestu, a same zdjęcia traktowane były zaledwie jako ilustracja dołączona do czasopisma, ukazująca domową pracę opiekuńczą, jaką wykonywała Ukeles. Najwięcej miejsca poświęciła fotografiom Andrea Liss, która podkreśla ich ironiczny wydźwięk, polegający na kontraście pełnej poważnego skupienia twarzy i dokładnych gestów artystki z banalnością wykonywanych przez nią codziennych obowiązków³²⁹. Liss zaznacza, że te konceptualnie przemyślane fotografie miały ukazywać połączenie, jakie artystka ustanawiała pomiędzy zadaniami związanymi z macierzyństwem i utrzymywaniem gospodarstwa domowego a statusem sztuki³³⁰. Badaczka nie wyjaśnia jednak, jak na poziomie wizualnym to przeformułowanie miało się odbywać. Konkluduje swój wywód stwierdzeniem, że Ukeles wykonała te pochłaniające czas domowe zadania i udokumentowała je po to, aby uświadomić odbiorcom, że właśnie te prace są niezbędne do podtrzymywania życia. Według Liss Ukeles miała uczynić niewidzialną pracę domową widzialną na przywołanych fotografiach. Uwaga ta jest o tyle kuriozalna, że w latach 60. i 70. XX wieku przeciętny amerykański obywatel i obywatelka byli zalewani reklamową ikonografią idealnej gospodyni domowej, która z miłością i oddaniem wykonywała prace domowe³³¹.



22. Mierle Laderman Ukeles, *Private Performances of Personal Maintenance as Art*, 1970, czarno-biała fotografia wykonana przez Jacka Ukelesa, 20,3 x 25,4 cm.

Otóż nie o widzialność prac domowych wykonywanych przez kobiety chodziło Ukeles w jej wizualnym aneksie do manifestu. Ich obrazowe pochwycenie miało na celu wyłączenie ich z oddzielnej prywatnej sfery i włączenie do sfery produkcji. Poprzez fotografie artystka przeciwstawiała się koncepcji pracy reprodukcyjnej jako nietworzącej sfery ekonomii i przynależnej do prywatnej sfery domu. A więc przynależnej do miejsca kobiety, dla której

³²⁹ Tamże.

³³⁰ Tamże, s. 54.

³³¹ J. Neuhaus, *Housework and Housewives in American Advertising. Married to the Mop*, New York 2011, s. 1–5.

wykonywanie tych obowiązków miało być naturalną predyspozycją a nie pracą, za którą mogłaby otrzymać wynagrodzenie. Tym samym Ukeles inicjowała pytania, które późniejsze analizy – takie jak krytyka separatyzmu sfer u Fraser czy pojęcie pracy jako autonomii w warunkach kapitalizmu u Vishmidt – rozwiną w języku teorii społecznej i ekonomicznej. W tym kontekście dom, jako miejsce pracy reprodukcyjnej, jest nieodłącznie związany z kapitalistycznymi mechanizmami i nie może być postrzegany jako autonomiczna, odrębna sfera.

Skonstruowana odpowiednio widzialność była procesem związania kobiet z domem, który stał się również miejscem konsumpcji wytwarzanych w procesie produkcji towarów. Oznacza to, że samo pokazanie domowej pracy opiekuńczej i jej udokumentowanie było zdecydowanie niewystarczające do tego, aby ukazać niezbędną i ekonomiczną wartość opieki w społeczeństwie, skoro na co dzień była ona ukazywana jako fundament tradycyjnie pojmowanego życia rodzinnego i kobieca powinność. Wartość tej pracy musiała zostać określona w sferze języka, pochwycona w systemowej zależności i jednocześnie przeformułowana na poziomie wizualnym. To zatem nie sam fakt jej dokumentacji, ale to, co, jak i gdzie Ukeles ukazała na swoich zdjęciach, należy poddać analizie. Uważam bowiem, że seria *Private Performances of Personal Maintenance as Art* stanowi istotny wizualny manifest i punkt wyjścia dla nowej praktyki *maintenance art*. Artystka dokonała w nich obrazowego sprzężenia prywatnej pracy troski z pracą artystyczną. Z jednej strony ukazała kreatywny aspekt wytwarzania tego narzuconego, prywatnego miejsca kobiety, jakim jest dom. Z drugiej – odsłaniała sztuczność opisanego przez Fraser separatyzmu oddzielnych sfer, który izoluje prywatną pracę opiekuńczą od przestrzeni ekonomii i publicznej kreacji.

1.2.1. Dom – praca nie miejsce

Cztery towarzyszące artykułowi Burnhama czarno-białe fotografie zdają się dokumentować codzienną pracę sprzątaczk, opiekunki, kucharki, matki. Otóż przy pierwszym, ogólnym oglądzie nic na fotografiach nie zdradza wprost, w jakiej roli ukazana jest sprzątająca postać. Młoda kobieta, w białym fartuchu lub uniformie, wykonuje kolejne obowiązki w bliżej niezidentyfikowanych, zamkniętych pomieszczeniach, które mogą być równie dobrze częścią mieszkania, przedszkola, jak i szpitala. Przestrzenny kontekst nie jest zatem wizualnie zdefiniowany i miejsce, o które kobieta się troszczy jest otwarte na wieloznaczność, dopiero wydarza się wraz z charakterem jej pracy. Tę początkową niedookreśloność miejsca rozumiem

jako próbę wizualnego zniesienia separatyzmu oddzielnych sfer – publicznej i prywatnej, produkcyjnej oraz reprodukcyjnej.



23. Mierle Laderman Ukeles, *Private Performances of Personal Maintenance as Art*, 1970, czarno-białe fotografie wykonane przez Jacka Ukelesa, 25,4 cm x 20,3 (jedna fotografia).

Zgodnie z myślą Henriego Lefebvre'a – który od lat 60. i 70 XX wieku wprowadzał i dyskutował pojęcia przestrzeni i miejsca w odpowiedzi na głębokie przekształcenia gospodarcze, polityczne, technologiczno-cywilizacyjne oraz kulturowe – miejsce jest wynikiem dynamicznych procesów, nakładających się na siebie tożsamości i symbolizacji³³². Z kolei Michel de Certeau podkreślał, że miejsce jest relacyjnie wytwarzane oraz społecznie produkowane jako wytwór ludzkich aktywności³³³. W tym duchu artystka dokumentuje swoje aktywności, co podkreśla monumentalizacja jej wykonującej pracę postaci w bliskim kadrze. Sugerowana przez fotografie wieloznaczność i otwartość miejsca określić może dopiero to, jaką i jak pracę wykonuje ukazana kobieta. To, co miejsce dookreśla, to zatem nie pomieszczenie i otoczenie, a charakter wykonywanych obowiązków.

Mimo, że na fotografii nie ukazano mebli i przedmiotów zdradzających sypialnię, kuchnię, czy salon, nie ukazano zabawek czy osobistych przedmiotów, to sposób ukazania pracującego w domu ciała zdradza, że nie jest to dokumentacja pracy zarobkowej sprzątaczk, opiekunki czy kucharki w publicznej placówce, tylko matki troszczącej się o domowe ognisko³³⁴. Matki, która w systemie kapitalistycznym wykonuje swoje obowiązki bez wynagrodzenia. Otóż to przede wszystkim cielesność kobiety jest na pierwszym planie pięciu fotografii. Cielesność, która jest miękko wydobyta przez ciepły i łagodny kontrast fotografii.

³³² Lefebvre wskazuje wprost na procesy „społecznego wytwarzania przestrzeni”, opisując przestrzenną dominację w ramach systemu kapitalistycznego. Jego koncepcja zawiera jednocześnie możliwość przełamania tej dominacji poprzez odzyskanie społecznej kontroli nad produkcją przestrzeni, zob H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 2010.

³³³ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. 117.

³³⁴ Czytelnik manifestu w „Artforum” sugerowałby się zapewne samą treścią tekstu artystki, a uczestnik wystawy monograficznej w Queens Museum nowym tytułem serii, gdzie pojawiają się słowa ewokujące dom, jak prywatne, osobiste i utrzymanie.

Prywatność pracy określa tutaj ukazane w bliskim kadrze i wykonujące pracę opiekuńczą ciało ciężarnej kobiety, jej bose stopy i osobiste zabiegi, jak mycie zębów. Trudno sobie wyobrazić sprzątaczkę w biurze bądź szpitalu myjącą boso podłogę – jakby bezpośredni kontakt ciała kobiety z przestrzenią publiczną był przekroczeniem, ponieważ sama ta przestrzeń jest zagrożeniem dla jej integralnej roli jako opiekunki prywatnego zacisza domowego. Nieskazitelnie biały strój Ukeles i jej wyraźnie zaokrąglony brzuch nasuwają skojarzenia z figurą niewinnej matki i czystością, zaprzeczając jednocześnie temu, że wykonywane przez nią czynności mogłyby mieć status pracy. Ukeles odsłania zatem opiekuńcze obowiązki domowe w ich statusie **nie-pracy**.

Artystka wyolbrzymia proces oddzielenia pracy reprodukcji społecznej od ekonomicznej produkcji, który – według Silvii Federici – skutkował związaniem reprodukcji z pojęciem miłości i cnoty³³⁵. Pełna skupienia twarz Ukeles, jej delikatne dłonie, uważnie wykonujące kolejne czynności, oraz odsłonięte ciało zdają się parodiować te tropy związane z niewinnością kobiety-opiekunki – kiedy w akcie prezentacji pokazuje płukaną, brudną pieluchę albo niezwykle delikatnie przeciera z kurzu przezroczystą zasłonę. Artystka wchodzi z codziennymi przedmiotami swojej (nie)pracy troski w intymną, osobistą relację a jej ciało zdaje się być zatopione w tym akcie – tak jakby nie miało wykonać kolejnego ruchu, zaprzeczając niejako nużącej powtarzalności pracy opiekuńczej, charakteryzowanej przez Ukeles w manifestach. Jakby zaprzeczało powtarzalnej i niekończącej się naturze samej pracy reprodukcyjnej przez monumentalizację każdego kolejnego kadru. Jej ciało zostaje w fotografii i kadrze dosłownie zablokowane w procesie heroizacji codziennych czynności.

Wiążę to z procesem wytwarzania podmiotu reprodukcyjnego i politycznego blokowania ciała w ramach realizmu reprodukcyjnego, o którym pisze Vishmidt. W tym ujęciu praca reprodukcyjna jest instrumentalizowana i naturalizowana w systemie kapitalistycznym³³⁶. Na fotografiach Ukeles odsłania ten proces przez jego wyolbrzymienie – przesadna monumentalizacja i heroizacja prania pieluchy prześmiewczo traktuje kategorie miłości przypisane, według Federici, pracy reprodukcyjnej.

W celu pogłębienia idei instrumentalizacji pracy reprodukcyjnej Vishmidt, sięgam po kategorię realizmu domowego zaproponowaną przez Helen Hester³³⁷. Uważam, że pozwala ona

³³⁵ S. Federici, *Wages against Housework*, s. 76–80.

³³⁶ M. Vishmidt, „*Marna imitacja produkcji*”, s. 171.

³³⁷ H. Hester, *Promethean Labors and Domestic Realism*, w: *Artificial Labor*, „e-flux” 2017. Warto dodać, że Hester jest teoretyczką związaną z nurtem xenofeminizmu. Xenofeminizm, w odróżnieniu od nurtu feminizmu socjalistycznego, akcentuje przede wszystkim emancypacyjny potencjał technologii, a nie wyłącznie walkę o redystrybucję pracy.

uwypuklić kwestie związane z konstytuowaniem podmiotu reprodukcyjnego w fotografiach Ukeles. Badaczka rozwinęła ten termin na bazie realizmu kapitalistycznego Marka Fishera, który – według brytyjskiego badacza – skutecznie ogranicza naszą wyobraźnię zbiorową i staje się przezroczysty do tego stopnia, że o wiele łatwiej jest nam sobie wyobrazić koniec świata niż koniec kapitalizmu³³⁸. Hester podobnie widzi realizm domowy, w którym odizolowana i zindywidualizowana przestrzeń domu (i towarzysząca mu prywatyzacja pracy domowej) staje się tak akceptowana i powszechna, że prawie niemożliwe jest wyobrażenie sobie życia zorganizowanego w inny sposób.

W realizmie domowym praca reprodukcyjna staje się pozbawioną wartości pracą i częścią biologicznego performansu płci³³⁹. Wiąże się to z procesem, w którym praca domowa stała się naturalnym atrybutem kobiety i w wyniku którego nie mogła zostać rozpoznana jako umowa społeczna, ponieważ jak wskazuje Federici, od początku funkcjonowania kapitalizmu ta nie-praca miała nie być wynagradzana³⁴⁰. Byłby to zatem jeden z procesów bardziej ogólnego realizmu reprodukcyjnego, w którym wydzielenie odrębnej sfery domu jest kluczowe dla utrzymania mitu autonomii kapitalizmu. Fotografie Ukeles ukazują tę przezroczystą totalność realizmu domowego w momencie, kiedy to właśnie odsłonięte ciało artystki i wykonywane przez nią czynności ewokują dom. Odsłania to również, jak głęboko tkwi w nas kulturowe utożsamienie kobiety z domem.

Postać artystki na fotografiach funkcjonuje zatem jako podmiot reprodukcyjny poddany instrumentalizacji – wykonujący obowiązki z listy „do zrobienia” z manifestu. Na fotografiach Ukeles wprost wskazuje procesy winne miernego statusu pracy *maintenance*. Jest nim idea domu jako oddzielnego, prywatnego, pozaekonomicznego miejsca kobiety, które wytwarzane jest w ramach czynności wynikających z miłości i „naturalnych” skłonności kobiety. Z ideą tą wiązała się również afektywna odpowiedzialność nakładana na kobiety, która związana była z koniecznością stworzenia domu jako odrębnej i prywatnej sfery, stanowiącej stabilizujące podłoże nieprzewidywalności ekonomii³⁴¹.

Ukazanie na fotografiach podmiotu reprodukcyjnego, którego ciało performuje troskliwie miłość, wiąże się również z procesami, które Fraser łączy ze zmianą w formie reżimu kapitalistycznego, mającą miejsce w latach 60. XX wieku. Z kolei Salar Mohandesi i Emma

³³⁸ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny*, s. 10.

³³⁹ Choć współcześnie nie ma już tak silnego nacisku na wykonywanie opieki domowej wyłącznie przez kobiety, realizm domowy interesująco splata się z realizmem kapitalistycznym — co widać w tym, jak zmienia się troska w odpowiedzi na historyczne przekształcenia kapitalizmu, o czym pisała Nancy Fraser.

³⁴⁰ S. Federici, *Wages against Housework*, s. 75.

³⁴¹ N. Fraser, *Contradictions Of Capital And Care*, s. 116.

Teitelman łączy to z konsekwencjami programu Wielkiego Społeczeństwa (przywołany w części I rozprawy program reform politycznych realizowany za prezydentury Lyndona B. Johnsona w połowie lat 60. XX wieku)³⁴². Badaczki widzą w tym symptom drugiego reżimu historycznej fazy kapitalizmu, czyli zarządzany przez państwo kapitalizm XX wieku, który zinternalizował reprodukcję społeczną poprzez państwowe i korporacyjne zapewnienie opieki społecznej, wzmacniając model konserwatywnej rodziny i podziały płciowe wewnątrz domu – chodziło o biopolityczną internalizację pracy reprodukcyjnej.

Fotografie Ukeles wpisują się w ten moment historyczny, w którym zarówno w sztuce, jak i w polityce społecznej oraz teorii feministycznej zaczynała się krystalizować krytyka państwa opiekuńczego jako narzędzia podtrzymującego patriarchalny porządek. Przypominam, że kilka lat później Elizabeth Wilson w *Women and the Welfare State*, a następnie Nancy Fraser rozwinęły te rozpoznania w formie systemowej analizy, wskazując, że instytucje socjalne opierają się na naturalizacji pracy kobiet i uniwersalizują nierówności płci poprzez utrwalanie konserwatywnego modelu rodziny³⁴³. Praktyka Ukeles – choć powstała niezależnie – ujawnia podobne napięcia i społeczne sprzeczności w przestrzeni domowej i instytucjonalnej, co świadczy o wspólnej krytycznej atmosferze tamtej dekady.

Jak wykazałam w części I rozprawy, programy Wielkiego Społeczeństwa wzmacniały konserwatywny wzór płacy rodzinnej, z pracującym ojcem-żywicielem nuklearnej rodziny i dbającą o dom matką. Oznacza to, że sama polityka socjalna – internalizowana przez państwo polityka reprodukcyjna – reprodukowała domowy realizm i postrzeganie domowej pracy jako **nie-pracy** w systemie kapitalistycznym.

O ile mycie podłóg czy pieluch, jak również biały strój artystki, kojarzący się z uniformem, mogłyby sugerować instytucje opieki publicznej – choć dzisiaj biel jej odzieży kojarzyłaby się raczej z prywatnym ośrodkiem SPA & Wellness – to zestawienie wszystkich fotografii razem (łącznie z nieopublikowaną w *Artforum*, a należącą do serii fotografią z artystką myjącą zęby) wykazuje, że działanie te są **zbyt** prywatne i intymne, żeby rozgrywały się w korytarzach instytucji publicznej czy w nie-miejscach bliżej nieokreślonego biurowca. Otóż kapitalistyczna wizja pracy produkcyjnej i reprodukcyjnej, opierająca się na podziale na dwie sfery – publiczną (fabryka) i prywatną (dom) – nie była do końca ostra i oczywiście istniała płatna praca reprodukcyjna. Jak zauważyła Siona Wilson miała ona jednak zupełnie inaczej konstruowaną wizualność i w zasadzie była bardziej niewidzialna niż praca domowa,

³⁴² S. Mohandesi, E. Teitelman, *Without Reserves*, w: *Social Reproduction Theory Remapping Class, Recentering Oppression*, s. 37–68.

³⁴³ Zob. E. Wilson, *Women and the Welfare State*.

która – choć zakodowana w miłości i cnotach gospodyni domowej – stanowiła punkt wyjścia do negocjacji roli kobiety, czego nie można powiedzieć o najemnej pracy opiekuńczej robotnic³⁴⁴. Wilson podkreśla, że wizualność pracy najemnej, wykonywanej przez kobiety w instytucjach i sektorze usług, była znacznie rzadziej obecna, a jeśli się pojawiała – często przyjmowała formy dokumentalne, związane z działalnością polityczną lub interwencyjną.

Wystarczy przywołać powstały parę lat później, w 1975 roku, klasyczny – w kontekście ukazania pracy reprodukcyjnej – film ukazujący pracę londyńskich sprzątaczek przestrzeni biurowych, zatytułowany *Nightcleaners*. Film został nakręcony przez Berwick Street Collective w składzie Marc Karlin, Mary Kelly, James Scott and Humphry Trevelyan. *Nightcleaners* pokazuje, jak poszukująca sztuka lat 70. różnicowała środki wyrazu dla ukazania tych odmiennych miejsc, w których wykonywana była kobieca praca troski³⁴⁵. Kolektyw dokumentował kampanię z lat 1970–1972, zorganizowaną przez Cleaner's Action Group na rzecz uzwiązkowienia kobiet sprzątających londyńskie biurowce nocą. Kobiety te były źle traktowane i kiepsko wynagradzane, co zakończyło się głośnym strajkiem w 1972 roku³⁴⁶. Film był również eksperymentem formalnym, mającym na celu ukazanie charakteru najemnej, a przy tym niewidocznej, pracy opiekuńczej³⁴⁷.

Na jednej z często reprodukowanych klitek widać zimne i mocne kontrasty, które – w połączeniu z roboczym uniformem sprzątającej toaletę kobiety – sprawiają, że jej ciało znika. Fartuch i rękawice szczelnie zakrywają skórę, a głowa zlewa się z czernią nocy ziejącej zza okna tak, że na kadrach zdaje się być widoczny wyłącznie pracujący uniform. W tym specyficznym nie-miejscu kobieta pozbawiona jest ciała i sprawczości, a zarobkowy charakter jej pracy określa krzątająca się tkanina. Kobieta wykonująca swoją pracę jest dosłownie niewidzialna – zarówno jako podmiot produkcyjny, jak i jako podmiot reprodukcyjny – dokładnie tak, jakby te nie-miejsca były utrzymywane przez nie-podmioty, które nie mogą w nim zająć określonej pozycji.

³⁴⁴ S. Wilson, *Art Labor, Sex Politics*, s. 1–4.

³⁴⁵ *Nightcleaners* jak *Nighclawers* – nawiązanie do osób prowadzących intensywne, nocne życie towarzyskie. Pod osłoną nocy dokonuje się zatem przekraczanie norm i w podobny sposób dzieje się ze sprzątającymi biura kobietami.

³⁴⁶ The Cleaner Action Group, założona w 1970 r. przez kobiety pracujące jako sprzątaczkę w dużych biurowcach i innych obiektach, koncentrowała się na poprawie warunków pracy oraz zwiększeniu wynagrodzeń. Jedną z jej najbardziej zaangażowanych działaczek była May Hobbs, która opisała swoje doświadczenia w autobiograficznej książce, zob. M. Hobbs, *Born To Struggle*, London 1974.

³⁴⁷ Siona Wilson dokonała pogłębionej analizy tego dzieła, zob. S. Wilson, *Art Labor, Sex Politics*, s. 1–51.



24. Berwick Street Collective, *Nightcleaners*, 1975, kadry z filmu.

Kategorii **nie-miejsca** używam polemicznie w stosunku do propozycji Marca Augé, który rozwinął swoje koncepcje na bazie pojęcia nie-miejsca, wyprowadzonego przez Michela de Certeau, w którego ujęciu były to negatywne przestrzenie puste i anonimowe, bezosobowe, nijakie, neutralne i podobne do siebie³⁴⁸. Augé doprecyzowuje tę charakterystykę, przekraczając negatywną jakość terminologii de Certeau. Antropolog wykazuje, że nie-miejsca są przeciwieństwami utopii, terenami typowymi dla hipernowoczesności późnego kapitalizmu, wyznaczającymi puste semantycznie pola „pomiędzy” – tranzytowe przestrzenie, jak lotniska, dworce i parkingi, które nie oddziałują na wkraczającego w nie podmiot i nie zmieniają jego tożsamości³⁴⁹. Definicja ta była następnie dyskutowana przez innych badaczy ze wskazaniem, że teren nie-miejsca może być naznaczony tożsamościowo przez osobę ją użytkującą albo przez wymykające się schematom jego wykorzystanie, albo przez regularność zachowania, co oczywiście wiązało się z tym, że z czasem nie-miejsca stały się codziennym punktem odniesienia nomadycznych tożsamości³⁵⁰.

Nie interesuje mnie jednak sama definicja nie-miejsca z perspektywy wędrujących, nomadycznych podmiotów poruszających się swobodnie w gęstej hipernowoczesnej siatce, która dla osób związanych pracą opiekuńczą była i jest przywilejem poza zasięgiem. Podążając za wątpliwością twórcy boksu biurowego, Robertem Propstem, który stwierdził, że *nie byłoby zaskoczeniem odkrycie, że główną przyczyną alienacji z miejsca pracy jest samo miejsce*,

³⁴⁸ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, s. 116–8.

³⁴⁹ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010, s. 53.

³⁵⁰ Ł. Poślusznny, *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce w relacji do pamięci i nie-pamięci*, w: *Pamięć i afekty*, pod red. Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka, Warszawa 2014, s. 309–321.

zastanawia mnie raczej sama transformacyjna moc kapitalizmu i relacji pracy³⁵¹. To one sprawiają, że pewne – dobrze ugruntowane w jego systemie semantycznym – miejsca, dla innych stają się nie-miejscami przez charakter ich pracy, która jest niewidoczna, postrzegana społecznie jako nieistotna, wypchnięta poza margines uznania, czyniąca z osób ją wykonującą nie-podmioty. Jeśli wszystkie miejsca są relacyjnie wytwarzane, to nie-miejsca również, tyle, że przez charakterystyczną dla nich pracę utrzymywania, której wartość musi pozostać ukryta, żeby swoboda wędrowki nomadycznego podmiotu pozostała nieskrępowana tak, jak przepływ kapitału, wyznaczający gospodarcze podłoże dla ponowoczesnej kondycji³⁵².

Kobiety, sprzątający nie-podmiot zostaje tutaj oddzielony od ciała matki (od podmiotu reprodukcyjnego), która podobną pracę wykonuje w domu. Jednak w sferze pracy najemnej traci swoją podmiotowość – nie będąc ani opiekunką domu, ani pełnoprawną pracowniczką, zawieszona jest pomiędzy tymi rolami. To właśnie wizualnie uchwycili twórcy *Nightcleaners*. Kobiety przychodziły do budynków biurowych nocą, kiedy pomieszczenia były puste i nie były produktywnie wykorzystywane do realizacji zadań firmy bądź przedsiębiorstwa, które przestrzeń te wynajmowała (co swoją drogą jest swoistą tranzytową formą przejściową dla kapitału). Z rozmów przeprowadzonych z kobietami przez kolektyw wynika, że były to matki, które w ciągu dnia dbały o produkcję miejsca – domu, wykonując pracę opiekuńczą i reprodukcyjną (a więc zadanie miłości i cnoty). Następnie, bez snu, udawały się do nie-miejsca pracy najemnej, w czasie gdy ich dzieci spały, sprząając opustoszałe biurowce, zupełnie obojętne na ich obecność. Kobiety zmuszone były funkcjonować poza temporalnością ustalaną przez kapitalistyczną chrononormatywność. Z tego powodu nie miały również czasu, żeby rozpoznać się jako mnogi, kolektywny podmiot reprodukcyjny i zorganizować wokół wspólnej sprawy redefinicji reprodukcji społecznej.

³⁵¹ Zob. R. L. Propst, *Process Aesthetic: Some Thoughts on the Thinking Process*, w: "Progressive Architecture", Vol. 55, No. 11 (November 1974), s. 78–81.

³⁵² Filozofka Rosi Braidotti posługuje się pojęciem nomadycznych podmiotów, aby opisać płynne, nieustannie negocjowane tożsamości, które nie są trwale osadzone w jednej strukturze społecznej czy geograficznej. Zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Warszawa 2009.



25. Berwick Street Collective, *Nightcleaners*, 1975, kadr z filmu.

W innym fragmencie filmu widać młodą kobietę, która krząta się po ciemnych pomieszczeniach biurowca, szybko doprowadzając je do porządku. Czyści powierzchnię biurka, fotel, opróżnia śmietniczki i odkurza wykładzinę – jej ruchy nie mają w sobie nic z troskliwej medytacji Ukeles. Różnica ta wynika zarówno z kontrastu pomiędzy nieodpłatną a najemną formą pracy opiekuńczej, jak również z różnicy medium i formy przedstawienia. O ile *Private Performances of Personal Maintenance as Art* opiera się na statycznych kadrach fotografii, które zatrzymują ruch i monumentalizują gest, to *Nightcleaners* jako film rejestruje fizyczną dynamikę pracy podporządkowanej rytmowi kapitalistycznej produktywności. Ciało kobiety nie jest tu kontemplacyjne, ale wyraźnie zagonione – jakby ścigało się z czasem, skoro wykonywało pracę, do której normalnie powinno być przypisanych 12 osób³⁵³.

Na filmie żaden mebel nie jest użyty zgodnie z przeznaczeniem – za biurkiem nikt nie siedzi, a kobiety, niczym duchy, krążą po ciemnych korytarzach w lunatycznym tańcu, po którym wrócą od razu do wykonywania obowiązków matki w swoich własnych domach. O ile londyńskie biuro dla jego użytkownika mogło być tożsamościowo-twórczym miejscem celowej pracy, to dla sprzątających je po nocach kobiet stawały się labiryntem ciemnych pomieszczeń, których uporządkowanie pozwalało im ledwo utrzymać siebie i swoje rodziny. Kiedy rano do biur powracali ich pracownicy, po pracy kobiet nie było śladu, a funkcjonalność i czystość miejsca pracy wydawała się jej immanentną cechą dla użytkowników. Praca reprodukcyjna służyła temu, aby od godziny 9 podmiot produkcyjny mógł funkcjonować w ramach kapitalistycznej chrononormatywności nastawionej na wydajność w sferze autonomii i ekonomii. Odcieleśnienie, beczasowość i niewidzialność – niepozwalające kobietom zająć

³⁵³ Hobbs wspomina, że przydzielano trzy kobiety do pracy, którą normalnie wykonywało dwanaście osób, zob. M. Hobbs, *Born To Struggle*, s. 76.

pozycji w obrębie terenu zdeterminowanego ekonomiczną koniecznością – naznaczały pracę opieki wykonywaną poza domem piętnem czegoś nieprzystającego i wstydliwego. Niewidzialność płatnej pracy opiekuńczej była kluczowa dla utrzymania tego porządku, ponieważ z jednej strony wzmacniała związek kobiety z domem jako właściwy i naturalny, z drugiej – podtrzymywała mit nieograniczonego postępu, ukrywając zależność kapitalizmu od pracy reprodukcyjnej.

Zestawienie *Private Performances of Personal Maintenance as Art* z *Nightcleaners* pokazuje zatem różne wymiary i kody widzialności pracy reprodukcyjnej – zarówno tej niepłatnej, jak i płatnej. Z jednej strony Ukeles na zdjęciach parodiuje kobiecą powinność, pracę miłości wytwarzającą dom, odsłaniając wizualne kody podkreślające konstruowanie pracy opiekuńczej jako osobistej powinności kobiety. W przestrzeni domu jako odrębnej sfery kobieta co prawda zyskuje podmiotowość, ale za cenę wyłączenia ze sfery produkcji i ze sfery publicznej. Z drugiej strony *Nightcleaners* odsłania jeszcze niższy status najemnej pracy reprodukcyjnej, która pozbawia kobiety podmiotowości, ponieważ sprzeniewierzają się one naturalnemu i afektywnemu charakterowi opiekuńczej pracy.

Mimo, że w filmie ukazana jest grupa kobiet zatrudniona w charakterze sprzątaczek w jednym biurze, idea kolektywizacji pracy reprodukcyjnej jest dla nich niemożliwa. Praca domowa, konstruowana jako osobista odpowiedzialność, praca miłości i naturalna powinność kobiety, wykorzystywana jest w kapitalizmie do dewaluacji reprodukcyjnej pracy najemnej. Kobiety nie mogą się rozpoznać jako mnogi podmiot reprodukcyjny, co pogłębia kapitalistyczny wyzysk (np. zatrudnianie za małej liczby osób w stosunku do zakresu obowiązków). Zmęczone pracą najemną kobiety wracają następnie do domu rodzinnego, w którym rozliczane są z osobistej odpowiedzialności za opiekę nad nim, czyniąc ideę kolektywnego domu nie tylko utopijną, ale wręcz niemożliwą do wyobrażenia. Kobiety nie mogą zatem zorganizować się ani wokół najemnej pracy reprodukcyjnej, ani wokół tej wykonywanej w domu.

1.2.2. Kreatywny charakter pracy domowej

W manifestie Ukeles wyraźnie zaznacza, że od momentu jego napisania czynności związane z pracą reprodukcyjną będzie wykonywać jako sztukę – jako *maintenance art*. Oznacza to, że w domową nie-pracę artystka postanawia włączyć aspekt kreatywny, co – jak uważam – jest próbą przededefiniowania społecznego i politycznego statusu opieki. Warto przypomnieć przywoływaną w poprzednim rozdziale wypowiedź Ukeles o jej artystycznych

inspiracjach. Artystka podkreślała, że mistrzami jej młodzieńczego okresu studiów artystycznych byli Jackson Pollock i Marcel Duchamp, których łączyła z absolutną wolnością artystyczną i z przestrzenią nieograniczonych możliwości. Po urodzeniu dziecka uświadomiła sobie, że w doświadczeniu matki-artystki te aspekty twórcze, związane z nieograniczonymi możliwościami i swobodą, są poza jej zasięgiem. Jak zauważyła – Duchamp nie zmieniał pieluch³⁵⁴. Twierdę, że w swojej pierwszej wizualnej manifestacji *maintenance art* – w postaci fotografii wykonanych do artykułu Burnhama dla *Artforum* – artystka nie ograniczała się do ukazania społecznych mechanizmów wizualnej konstrukcji pracy domowej jako „wyrazu miłości”, ale podjęła wizualną grę ze swoimi mistrzami, wykorzystując twórczy i autonomiczny aspekt ich pracy w zupełnie innym kontekście, jakim jest dom. Autonomii dzieł sztuki przywróciła codzienną zależność. Tym samym sygnalizowała twórcze przededefiniowanie samej koncepcji pracy opiekuńczej i pracy w ogóle.

Na pierwszej fotografii, *Mopping the Floor*, widzimy Ukeles myjącą podłogi mokrym mopem niczym wielkim pędzlem, którym rozlewa farbę/wodę na płótnie/podłodze, pozostawiając ślady swojej pracy. Kadr nasuwa skojarzenia z fotografiami ukazującymi Jacksona Pollocka wykonującego swoje słynne płótna *all-over* w technice *drippingu*. Filip Lipiński analizuje płótna Pollocka w kontekście potencjału dyskursywnego amerykańskiego modernizmu, łącząc *dripping* z pisanie – dokładniej z tym, co Derrida określa prapismem³⁵⁵. Badacz wskazuje, że poprzez swój charakter zapisu ruchu ciała obrazy artysty generują pragnienie poszukiwania warunków znaczenia i potencjalności generowania nowych sensów. Za Ann Chave podkreśla, że w twórczości Pollocka istotne jest napięcie między ciałem a śladem, że *all-over* to jednocześnie destrukcja malarstwa i zarazem odnowienie jego potencjału do wytwarzania politycznego znaczenia.

To nieograniczone pole sztuki Ukeles przechwyciła na terytorium domu jako miejsca opieki. Zapis jej pędzla/mopa jest zupełnie **niewidzialny**, a raczej jego widzialność i możliwość doświadczenia ufundowana jest właśnie w niewidzialności. Otóż zapis gestu Ukeles wyznaczony jest przez absolutną czystość miejsca, co oznacza zarazem dobre wykonanie opiekuńczego obowiązku. Oznacza to, że Ukeles nie zapisuje, tylko wymazuje – wymazuje brud gromadzący się w domu, pozostałości codzienności. Jej działania poruszają się zatem w porządku dyskursywnym, w którym z jednej strony znaczenia już zastygły w swoich formach, a więc dyskurs jawi się tu jako system władzy, w którym rola kobiety jest wytwarzana,

³⁵⁴ M. Ukeles, *Blazing Epiphany*, s. 16.

³⁵⁵ F. Lipiński, *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2022, s. 496.

kontrolowana i redystrybuowana przez system kapitalistyczny³⁵⁶. Z drugiej strony, cytując nieograniczony potencjał możliwości dyskursywnych w twórczości Pollocka, Ukeles zdaje się sugerować możliwość **denaturalizowania** statusu opieki jako nie-pracy czy aktu miłości, wskazując na nieograniczony potencjał tkwiący w samej pracy opiekuńczej i jej możliwych definicji w nowych umowach społecznych. *Maintenance* zostaje upolitycznione. Kluczowe są tu słowa z manifestu, gdzie Ukeles pisze *Opieka wyzeruje wszystko do czystego opiekowania się*, co wprost wskazuje na zainicjowanie procesu redefinicji opieki³⁵⁷.



26. Mierle Laderman, *Mopping the Floor*, 1970 i Jackson Pollock w swojej pracowni, 1950.

W fotografii *Rinsing a B.M. Diaper* Ukeles nawiązuje również do słynnej *Fontanny* Marcela Duchampa z 1917 roku. Jak zauważa Anna Markowska, gest Duchampa wykraczał poza dowcip czy prowokację w kierunku radykalnego otwarcia pola dla myślenia o sztuce jako procesie relacyjnym, zmiennym, efemerycznym i uwikłanym w grę społecznych, politycznych i afektywnych napięć³⁵⁸. Według historyczki sztuki znaczenie *Fontanny* tkwiło nie tyle w jej formie, co w społecznym i symbolicznym obiegu, który uruchomiła – jako dzieło-widmo, które kontaminowało system i podważało jego granice. Ukeles podjęła tę grę i przesunęła ją dalej – z przestrzeni instytucjonalnej w stronę pracy reprodukcyjnej, codziennej i sfeminizowanej.

Fontanna to również jedno z najśłynniejszych *ready-made*, które ma swoje korzenie w naturze kapitalizmu, rozumianego jako system produkujący towary. Analizując artykuł *The Richard Mutt Case* w jednym z numerów *The Blind Men*, Thierry de Duve zauważa ciekawą inspirację nowojorskim systemem kanalizacyjnym artysty oraz fakt, że *Fontanna* jest tutaj porównana do przedmiotów, które wystawiane były codziennie w mieście w oknach

³⁵⁶ S. Federici, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, New York 2012 s. 91–3.

³⁵⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

³⁵⁸ A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, Kraków 2019, s. 199–220.

wystawowych u hydraulika³⁵⁹. De Duve podkreśla, że artysta w swej inspiracji nie odwołał się zatem do kontekstu miejskiego, męskiego szaleństwa, ale do okna wystawowego i towaru. Badacz przywołuje spektakularny pokaz sanitariatów J.L Mott Iron Works Showroom na nowojorskiej Piątej Alei z 1914 roku, w którym przedmioty wystawiane były jako towar luksusowy. Przyznawano nagrody za organizację okna wystawowego, a same pokazy porównywano do dzieł sztuki. O tym wyjątkowym charakterze sanitariatów/towarów luksusowych zaświadcza przywołany przez badacza cytat, że *największym wkładem amerykańskiej sztuki jest czysta, biała, amerykańska łazienka*³⁶⁰.

Fontanna interesuje mnie tutaj zatem jako towar/sanitariat. Fakt, że Ukeles zamiast pisuaru fotografuje muszlę klozetową, nie ma większego znaczenia – liczy się relacja z obiektem. W fotografii Ukeles czysta, biała, amerykańska łazienka sprowadzona jest do zabrudzonej, niechlujnej przestrzeni pracy reprodukcyjnej, w której sanitariat przestaje pełnić rolę towaru/dzieła a służy jako medium opieki – w tym wypadku w procesie prania pieluszki dziecka. Meg Luxton wskazuje, że produkcja towarów i usług oraz produkcja życia są częścią tych samych procesów kapitalistycznych³⁶¹. Z kolei Tithi Bhattacharya podkreśla wyraźnie, że reprodukcja społeczna odsłania esencję kapitalizmu, której ożywiającą siłą nie są towary, a ludzka praca³⁶². Kiedy zatem Ukeles, wykorzystując *Fontannę*, pokazuje pracę reprodukcyjną wykonywaną w miejscu, jakim jest dom, abstrakcyjnemu pojęciu ekonomii przywraca to, co Bhattacharya określa jako jej niechlujny, zmysłowy, genderowy i niesforny składnik – żywe istoty zdolne do wykonywania pracy lub jej przedefiniowania³⁶³. Wcześniej domowa praca kobiet była postrzegana jako nie-praca właśnie dlatego, że kobiety nie produkowały w domu towarów i nie otrzymywały wynagrodzenia. Ukeles unieważnia przekonanie, że to towary, a nie ludzka praca są zasadniczym polem wymiany i ustanawiają relacje społeczne. Odwraca proces *ready-made*, w którym zwykła rzecz z mocą instytucji sztuki staje się dziełem sztuki. Ukeles odzyskuje autonomiczne dzieło sztuki jako rzecz, nadając jej funkcję swoją kreatywną pracą reprodukcyjną.

³⁵⁹ T. de Duve, *The Story of Fountain: Hard Facts and Soft Speculation*, "The Nordic Journal of Aesthetics", 28(57-58), s. 10–47.

³⁶⁰ *Someone has said that, so far, the great contribution of America to Art is the pure white American bathroom Sanitary Pottery*, Vol. 7, No. 1, Maj 1915, s. 3.

³⁶¹ M. Luxton, *Feminist Political Economy in Canada and the Politics of Social Reproduction*, w: *Social Reproduction: Feminist Political Economy Challenges Neoliberalism*, ed. by K. Bezanson, M. Luxton, Montréal 2006, s. 36.

³⁶² T. Bhattacharya, *Social Reproduction*, s. 19.

³⁶³ Tamże, s. 20.



27. Mierle Laderman Ukeles, *Rinsing a B.M. Diaper*, 1970 i Marcel Duchamp, *Fontanna*, 1917.

W kolejnej fotografii, *Pregnant Woman Cleaning a Chicken Foot*, ukazana jest kobieta, która skrobie nożem kurzą łapkę. Andrea Liss interpretuje tę fotografię w kontekście dekonstruowania przez Ukeles społecznie określonej figury matki. Badaczka zauważa sączące się światło z okna z boku ciała Ukeles, które podkreśla jej delikatnie zaokrąglony brzuch. Łączy to z piktorialistycznymi fotografiami z przełomu XIX i XX wieku. To romantyczne skojarzenie zostaje jednak przerwane przez brak twarzy matki, co – według Liss – ma sugerować, że Ukeles nie spogląda w dół na swój ciążowy brzuch, jak „powinna” to robić każda kobieta³⁶⁴. Zamiast czulego obejmowania swojego brzucha artystka trzyma w rękach nóż, którym czyści kurzą łapkę, co Liss odczytuje jako dadaistyczny gest wykpienia społecznie narzuconej roli matki.

W fotografii dostrzegam jednak nawiązanie do innego dzieła sztuki, mianowicie do *Stworzenia Adama* Michała Anioła, fresku z Kaplicy Sykstyńskiej. Chodzi o jeden z najczęściej reprodukowanych detali na pocztówkach, plakatach, kartkach i obrazkach – wyciągniętą w kierunku dłoni Adama rękę Boga. Na fotografii Ukeles również pojawia się zbliżenie na kończyny. Zbliżenie to obejmuje dłoń kobiety i kurzą łapkę. Różnica polega na tym, że kobieca dłoń nie tyle próbuje dotknąć kurze szpony, co pewnie je chwytą zbliżając do nich niebezpiecznie nóż. Religijne konotacje wzmacnia fakt, że artystka odwoływała się w swojej twórczości do judaizmu, gdzie kura (lub kogut) używany był w ludowym zwyczaju Kaparot. Celem rytuału było symboliczne przeniesienie grzechów na ptaka, a następnie zabicie go w ramach oczyszczenia. Zestawienie *Stworzenia Adama* i fotografii Ukeles, w kontekście religijnego rytuału, nasuwa skojarzenia z Ewą pokutującą za grzech lub raczej z Ewą rozgrzeszoną. Skojarzenie to ulega znaczeniowemu wzmocnieniu, kiedy uwzględni się myśl Silvii Federici, że amerykańska gospodyni domowa była figurą Nowej Ewy³⁶⁵. Federici

³⁶⁴ A. Liss, *Feminist Art and The Maternal*, s. 53.

³⁶⁵ S. Federici, *Wages against Housework*, s. 78.

wskazywała, że Nowa Ewa nie pracuje, tylko wyraża swoją miłość jako jej naturalną predyspozycję – akceptuje swoją uległość wobec męża/Adama i jednocześnie z tejże uległości czerpie satysfakcję i spełnienie.



28. Mierle Laderman Ukeles, *Pregnant Woman Cleaning a Chicken Foot*, 1970 i Michał Anioł, *Stworzenie Adama*, 1511.

Poprzez zestawienie fotografii z jedną z najsłynniejszych scen z historii sztuki – jaką jest zbliżająca się boska dłoń do dłoni Adama w celu zapłodnienia go boską iskrą, która uczyni z niego pełnego człowieka – Ukeles zmienia zupełnie rozumienie pracy i opieki nie tylko Nowej Ewy, ale pracy w ogóle. Z jednej strony można przyjąć, że w fotografii tej artystka zrównuje najwyższy akt twórczy, jakim jest stworzenie człowieka (zamiast Boga w twórczym akcie, ukazana jest kobieca ciąża i praca przyszłej matki), z aktem troski po to, aby pracę reprodukcyjną rozgrzeszyć i dowartościować. Gest ten można byłoby odczytywać na zasadzie liberalno-feministycznej zasady Betty Friedan – **wyrównania szans** między mężczyznami i kobietami. Jednak uważam, że akt zrównania przez Ukeles opieki z pracą twórczą jest o wiele donioślejszy niż zwykle zauważenie reprodukcji przez nadanie jej „męskiej”, adamowej wartości.

Przypominam, że w latach 70. XX wieku w Nowym Jorku działała międzynarodowa kampania *Wages Against Housework*, której idee w swoim manifestie z 1975 roku, *Placa przeciwko pracy domowej*, zawarła Silvia Federici³⁶⁶. Działaczka zauważała, że w kapitalizmie, poprzez odmówienie trosce statusu pracy, relacja pomiędzy mężczyzną i kobietą w domu stała się nierówna. Stąd koncepcja Nowej Ewy. Kobieta stała się bowiem zupełnie zależna od wynagrodzenia, jakie do domu przynosił mężczyzna/pracownik/Adam, czyniąc ją zupełnie

³⁶⁶ Kampania była koordynowana przez grupy w różnych krajach, m.in. we Włoszech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, a także w Niemczech i w Holandii. Te grupy (np. Wages for Housework Campaign, International Feminist Collective) współpracowały, wymieniały teksty i organizowały wspólne wydarzenia. Międzynarodowy charakter kampanii wynikał z sieci współpracy, wspólnej analizy sytuacji kobiet i uznania pracy domowej za kluczowy element kapitalizmu na całym świecie.

podporządkowaną jego pracy i płacy. Skoro system kapitalistyczny opiera się na płacy/wynagrodzeniu, według Federici pierwszym krokiem w celu uczynienia pracy reprodukcyjnej widoczną powinno być nadanie jej wartości w ramach zasad panującego systemu. Wartość w systemie kapitalistycznym może być uzyskana w procesie wymiany siły roboczej, a więc w uzyskaniu płacy za wykonaną pracę. Federici i cała kampania *Wages Against Housework* operowała zatem konkretnym postulatem, domagającym się płacy za pracę wykonywaną przez kobiety w domach.

Marina Vishmidt wskazuje, że w koncepcji tej nie chodziło o dosłowne wprowadzenie systemu wynagrodzeń z kartą pracy i uczynienie z domu fabryki, ale o uruchomienie zmiany myślenia – sama sugestia poddania pracy domowej wynagrodzeniu miała zwrócić uwagę społeczeństwa na to, że jest to w swej istocie **praca**³⁶⁷. Właśnie w tym kluczu interpretacji *maintenance art* dokonuje Andreas Petrossiants, który czyta działalność Ukeles przez manifest Federici, sugerując, że artystka dokonuje reinterpretacji pracy reprodukcyjnej w tym samym kluczu co Federici. Badacz postrzega performatywne żądanie w **wzwaniu do płac** Federici jako pozycję polityczną, która określa dom jako miejsce produkcji wartości, co według niego w podobnym rodzaju językowego przesunięcia – jakim jest *maintenance art* – robi Ukeles³⁶⁸.

Uważam przeciwnie, że Ukeles odrzuca **płacę** jako abstrakcję, żeby opiece nadać wartość poza kapitalistyczną ideą wynagrodzenia. Artystka, włączając twórczy aspekt w opiekę, obiera inną strategię. Skoro kapitalizm opiera się na wynagrodzeniach, należy pozbyć się idei płacy zupełnie. Dlatego artystka nie próbuje nadać wartości i widzialności pracy opiekuńczej poprzez logikę kapitalistyczną. O ile bliska jest Federici w diagnozie problemu z pracą reprodukcyjną, szuka innego rozwiązania.

W swojej krytyce systemu kapitalistycznego Kathi Weeks odrzuca wysiłki na rzecz dostosowania pracy do bardziej sprawiedliwej dystrybucji jej nagród³⁶⁹. Według niej feminizm nie powinien dążyć do poprawiania życia zawodowego kobiet, ponieważ należy znieść fundamentalną niewspółmierność kapitalizmu z jakimkolwiek produktywnym lub kreatywnym rozumieniem pracy. Właśnie to próbuje uczynić Ukeles, kiedy swoją praktykę określa mianem *maintenance art*, a akt opieki włącza w gest twórczy, przekraczając tym samym logikę produkcji wartości kapitalistycznej.

³⁶⁷ M. Vishmidt, „Marna imitacja produkcji”, s. 174.

³⁶⁸ A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*.

³⁶⁹ K. Weeks, *The Problem with Work. Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, London 2011, s. 109–111.

W *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* Karol Marks sugerował, że praca jest warunkiem człowieka, ponieważ pozwala mu/jej wyjść ze stanu zwierzęcości (z którym swoją drogą utożsamiał wiele aktywności związanych z pracą reprodukcyjną). W myśli Marksa to właśnie praca czyni człowieka, ale wyłącznie praca rozumiana jako spontaniczna, wolna, nieskrępowana, swobodna obiektywizacja ludzkiej indywidualności³⁷⁰. Wytworem tak rozumianej pracy są rzeczy będące uprzedmiotowieniem życia gatunkowego. Przeciwnością wolnej pracy jest kapitalistyczna praca wyalienowana, a więc praca bez wartości dla robotnika/robotnicy, narzucona zewnątrz, wykonywana bez żadnych decyzji i bez udziału w owocach tejże. Marks źródeł alienacji upatrywał w kapitalizmie. Jednak jeśli przyłożymy jego definicję do pracy reprodukcyjnej, łatwo zauważyć, że opieka (*maintenance*) – niezależnie od tego, w jakim systemie ekonomicznym by się rozwijała – łączy się z koncepcją pracy wyalienowanej, a nie pracy wolnej jako najwyższej realizacji człowieczeństwa. Kiedy zatem Ukeles zrównuje akt opiekuńczy z aktem twórczym, dokonuje krytyki marksistowskiego ujęcia pracy w feministycznej perspektywie zarysowanej przez bell hooks i Vishmidt.

Vishmidt kładzie duży nacisk na marksistowskie rozumienie alienacji, które dotyczy warunków pracy w kapitalizmie³⁷¹. W tym ujęciu alienacja nie jest stanem psychologicznym, ale strukturalnym – odnosi się do oddzielenia ludzi od środków utrzymania, przez co są zmuszeni sprzedawać swoją pracę na rynku. Jest ona głęboko zakorzeniona w formach organizacji pracy i własności, a także w sposobie, w jaki społeczeństwo organizuje produkcję i reprodukcję. Alienacja w ujęciu Vishmidt jest pojęciem związanym przede wszystkim z materialnymi warunkami życia i pracy w kapitalizmie. To nie wyłącznie kwestia oddzielenia jednostki od jej pracy, ale także relacja społeczna, która kształtuje cały system kapitalistyczny. Relacje te, zgodnie z myślą bell hooks, należy zmienić w kierunku uznania wartości pracy opiekuńczej jako istotnej części społeczeństwa oraz uczynienia ją taką sferą ludzkiej aktywności, przez którą można rozwijać siebie, spełniać się w połączeniu dyscypliny i kreatywności³⁷². Nie chodzi jednak o przypisanie pracy domowej samej z siebie kreatywności – byłoby to zarówno sentymentalne, jak i politycznie nieskuteczne.

Kreatywny charakter zyskują one dopiero w ramach działania Ukeles jako artystki, która – zgodnie z koncepcją Markowskiej – dokonuje radykalnego przechwycenia i oduczenia

³⁷⁰ K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, Warszawa 2005, s. 24–31.

³⁷¹ Vishmidt krytykuje idealistyczne podejścia do alienacji, podkreślając, że jej zrozumienie wymaga materialistycznej analizy struktury władzy i własności w społeczeństwie. Zob. M. Vishmidt, *Relatable Alienation: The Logic and History of an Idea*, w: *What the Fire Sees*, ed. by E. Weber, C. Wills, Divided Publishing Ltd, Brussels 2020, s. 81–93.

³⁷² b. hooks, s. 156–7.

się gotowych definicji sztuki³⁷³. *Maintenance art* nie polega więc na afirmacji pracy domowej jako takiej, ale na nadaniu jej nowej ramy znaczeniowej poprzez artystyczny gest, który pozwala traktować te działania jako część twórczego procesu redefiniowania pracy i relacji społecznych. W tym sensie Ukeles nie tyle twierdzi, że mycie pieluch to czynność twórcza, co raczej czyni z tej czynności wyzwanie rzucone hierarchii pracy i sztuki. To nie codzienność staje się kreatywna, tylko sztuka zostaje w nią zanurzona na warunkach artystki. Bardziej niż nadawanie opiece statusu estetycznej kategorii, Ukeles interesowało wyciąganie z niej strukturalnych napięć i uprawomocnianie jej jako medium artystyczne.

Jak pisze Markowska, Duchamp rozbrajał instytucjonalny porządek sztuki poprzez nonszalanckie gesty, które przemieszczały obiekty między domeną codzienności a sztuki³⁷⁴. Ukeles idzie o krok dalej – nie przenosi przedmiotów, ale gesty, a tym samym nie *ready-made*, lecz swoiste *care-made* staje się narzędziem redefinicji sztuki i pracy. Zamiast ukazywania zwykłej kobiety w domu jako twórczyni, artystka proponuje, żeby matka-performerka uczyniła z tej pozycji punkt interwencji w porządek sztuki i ekonomii. Dlatego kreatywność nie jest w *maintenance art* cechą pracy domowej jako takiej. Kreatywność staje się strategią ramowania, która pozwala o tej pracy mówić w kategoriach twórczości, produkcji i polityki.

Otóż właśnie troska jest dla artystki najwyższą realizacją pracy i człowieczeństwa, a nie niczym nieskrępowana, swobodna forma wolnej pracy. To **praca-w-relacji-do** (podmiotu/przedmiotu) staje się u Ukeles kreatywnym, wiążącym, zależnym, a zarazem zapewniającym ciągłość i rozkwit spełnieniem osobistych ludzkich możliwości. Na fotografiach artystka ukazana jest zawsze w trakcie wykonywania prac domowych, kiedy dba o coś lub o kogoś (również o siebie, jak w przypadku ujęcia z myciem zębów). Ukeles jednocześnie nie projektuje utopii wolnej pracy. Wskazuje ona raczej, że konieczność i powtarzalność są wpisane w naturę pracy, tak jak w opiekę. Wyzwolenie od pracy nie oznacza zatem wyzwolenia od opieki i związanej z nią **konieczności**. Artystka nie przedstawia siebie jako zniewolonej pracą lub jako odrzucającą tę pracę. Przeciwnie, ona ją heroizuje poprzez bliskie kadry, zbliżenia i wyolbrzymienie danych czynności. W końcu praca, jak pisze hooks, musi zostać na nowo przemyślana jako forma ludzkiej aktywności, która jest niezbędna. I to właśnie poprzez uczestnictwo w tej niezbędności i konieczności buduje się człowieczeństwo. Kapitalizm, z mitem wolności i autonomii, wypracował bowiem obraz pracy postrzeganej jako

³⁷³Choć Markowska pisze o własnym warsztacie historyczki sztuki, wykorzystując pojęcie oduczenia Jacka Halberstama, używam go do praktyki Ukeles, ponieważ pokrywa się w rozumieniu procesu jako *wymazania tego, co już wiem, jako koniecznego etapu poprzedzającego przyswojenie nowych metod postępowania*, zob. A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, s. 11.

³⁷⁴Tamże, s. 220.

niewolnictwo i ograniczenie Tymczasem fundamentalne dla wyobrażenia nowego sposobu pracy jest uwzględnienie pracy domowej.

Na wykorzystaniu pracy reprodukcyjnej jako narzędzia redefinicji pracy w ogóle – oraz uczynieniu opieki centralną kategorią organizującą społeczne funkcjonowanie – polega radykalność gestu Ukeles. Artystka nie przedstawia pracy domowej jako z natury kreatywnej ani nie romantyzuje jej obciążeń. Przeciwnie, pokazuje, że uznanie tej pracy za **nie-pracę** wynikało z jej ulokowania poza logiką wartości, wymiany i uznania, które zdominowały kapitalistyczne rozumienie produktywności.

Ukeles nie dodaje po prostu kreatywności do pracy domowej. Poprzez ramę sztuki – a więc przez konceptualną operację i interwencję w medium – odsłania, że ta praca może zostać uznana za kreatywną, jeśli poszerzymy definicję twórczości i wartości. Tym samym wskazuje, że to, co instytucjonalnie uznane za artystyczne, jest efektem relacji, ramy i konwencji, a nie wewnętrznej istoty twórczego aktu. W tym sensie kreatywność nie oznacza tu estetyzacji czy indywidualnego spełnienia, ale radykalny gest przededefiniowania – wskazanie, że prace opiekuńcze są produktywne, że kształtują świat i relacje społeczne, i że mogą stanowić źródło wartości także poza rynkiem.

Należy podkreślić, że w tym zakresie oraz na tym etapie *maintenance art* Ukeles działała indywidualnie, co ograniczało możliwość zbudowania wspólnotowego doświadczenia pracy reprodukcyjnej, ale jej gest można odczytać jako początek procesu – próbę przesunięcia, które otwiera przestrzeń do politycznego namysłu nad relacją między sztuką, pracą i życiem.

1.3. Wystawa c. 7,500

W 1973 roku Lucy Lippard zaprosiła Ukeles do wzięcia udziału w podróżującej wystawie zatytułowanej c. 7,500, w której wzięło udział 26 artystek, a sama Lippard była jej kuratorką³⁷⁵. Wystawa była istotna dla procesu przemyślenia pracy domowej w ramach praktyki *maintenance art*. Przede wszystkim Ukeles po raz pierwszy mogła zrealizować swoje koncepcje w ramach wystawy, dla której przygotowała serię prac i działań, problematyzujących szerzej niż w *Private Performances of Personal Maintenance as Art* kwestie reprodukcji społecznej i jej znaczenia w sferze publicznej. Dodatkowo artystka poszerzyła medium *maintenance art* o performans. Ukeles wprowadziła konieczność fizycznego, powtarzającego

³⁷⁵ Lippard planowała wystawę o bardziej transnarodowym charakterze. Zamierzała zaprezentować prace kobiet z innych krajów, m.in. performance Zofii Kulik, jednak ze względów ekonomicznych nie zrealizowała tego zamiaru, zob. C. Butler, *Women–Concept–Art.: Lucy R. Lippard's Number Shows*, w: *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Number Shows 1969–74*, ed. by C. Butler, London 2012, s. 62.

się i choreograficznego **oduczania się** określonych skryptów pracy reprodukcyjnej, realizując jej osobisty wymiar poza domem – a więc poza miejscem, które miało przynależeć kobiecie.

O ile wcześniej ograniczała się do fotografii jako sposobu na wizualne ukazanie pracy domowej, tak w ramach wystawy poszerzyła swój repertuar o dodatkowe formy wizualne oraz performans, który pozwolił jej zarówno pokazać pracę reprodukcyjną, jak i wykonać ją w określonym czasie i przestrzeni. Wnętrza instytucji artystycznej, w których Ukeles performowała *maintenance art*, jak również relacja jej działań do faktycznej pracy najemnej sprzątaczek i ochroniarzy, wprowadzały kwestie krytyki instytucjonalnej i odsłaniały ambiwalentny charakter reprodukcji społecznej wykorzystywanej w artystycznym kontekście.

Wystawa była prezentowana w różnych lokalizacjach i trwała do 1974 roku, przy czym raz została ukazana poza granicami kraju, w Londynie. Była to ostatnia ekspozycja z serii wystaw numerowanych (*number shows*), zorganizowana przez Lippard w 1973 roku w California Institute of the Arts, w Valencji³⁷⁶. Wykorzystanie liczb miało wskazywać między innymi na język jako medium i materiał artystyczny a kuratorka wykorzystała narzędzia, które były zorientowane na zwiększenie komunikacji. Otóż katalog wystawy składał się z luźno zestawionych ze sobą kart katalogowych, które można było przeglądać w dowolnym porządku, bez ustanowionej hierarchii. Pojedyncze karty mogły funkcjonować jako samodzielne dzieła sztuki³⁷⁷. Jak zaznacza Cornelia Butler, obrana przez Lippard strategia była próbą zastosowania konceptualnych narzędzi – takich jak indeksowanie, seryjność oraz eksplorowanie odmiennych od tradycyjnych metod dystrybuowania informacji – do praktyki kuratorskiej³⁷⁸.

Sama Lippard definiowała swoją rolę jako **kompilatorkę**, a wykorzystanie liczb w tytułach wystawy miało osłabiać autorytet kuratorski³⁷⁹. Tytuły wystaw Lippard, zawierające liczby, nie były przypadkowe – każda z nich odnosiła się do populacji danego miasta w czasie organizacji wystawy, co stanowiło formę zakotwiczenia sztuki konceptualnej w lokalnym, demograficznym kontekście³⁸⁰. W przypadku Valencji liczba ta wynosiła 7,500³⁸¹. O ile jej wcześniejsze wystawy numerowane (557,087 w Seattle; 955,000 w Vancouver czy 2,973,452 w Buenos Aires) obejmowały artystów, jak i artystki, ostatnią zarezerwowała wyłącznie dla kobiet, co stanowiło wyraz włączenia się Lippard w ówczesną walkę kobiet o ich pozycję społeczną. Choć krytyczka podkreślała wówczas jeszcze, że prezentowane artystki nie łączy

³⁷⁶ Wystawy numerowane (*number shows*) zrealizowane były pomiędzy 1969 a 1973 r., zob. C. Butler, *From Conceptualism to Feminism*, s. 207.

³⁷⁷ *From Conceptualism to Feminism*, s. 221.

³⁷⁸ *Taż, Women–Concept–Art*, s. 25.

³⁷⁹ *Tamże*, s. 24.

³⁸⁰ *Tamże*, s. 29.

³⁸¹ S. Buchmann, *Introduction: From Conceptualism to Feminism*, w: *From Conceptualism to Feminism*, s. 9.

nic poza tym, że są kobietami i odpowiada im język konceptualizmu, była to jednak znacząca zmiana w jej praktyce³⁸². Skupiła się wówczas wokół ruchu na rzecz kobiet i ich reprezentacji w instytucjach artystycznych oraz poza nimi. Jedną z głównych idei, które przyświecały Lippard w trakcie realizacji wystaw numerowanych, było wyjście poza nowojorskie centrum artystyczne i jednocześnie skonfrontowanie jego rynku sztuki z zdecentralizowanym projektem mobilnych wystaw.



29. Katalog wystawy c. 7,500, 1973.

Na wystawę – pokazywaną w Valencii, Hartford, Filadelfii, Minneapolis, Bostonie, Northampton, Londynie, Nowym Jorku, Seattle i Poughkeepsie – Ukeles przygotowała cztery prace. Były to album fotograficzny zatytułowany *Maintenance Art Tasks*; kwestionariusze dla odwiedzających do wypełnienia *Maintenance Art Questionnaire*, nagrane wywiady o pracy opiekuńczej *Maintenance Art Tapes* oraz duży wydruk serii fotografii z zamocowanym do niej łańcuchem i ścierką, zatytułowany *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* (niestety przez swoje wymiary praca nie mogła pojawić się na każdej odsłonie wystaw i często Ukeles zamieszczała fotografie jako dodatkowy rozdział jej albumu)³⁸³.

³⁸² Tamże, s. 61

³⁸³ Mierle Laderman Ukeles in Conversation with Alexandra Schwartz, w: *From Conceptualism to Feminism*, s. 283.



30. Wystawa c. 7,500 (od lewej): widok z galerii A-402, California Institute of the Arts (CalArts), Valencia, 14–18 maja 1973; widok z Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, 16 listopada – 16 grudnia 1973.

Dokumentacja z pierwszej odsłony wystawy w Valencji ukazuje jej surowy, wręcz niepozorny charakter – efekt świadomego wyboru Lippard, która celowo unikała spektakularnych rozwiązań wystawienniczych. Butler zaznacza, że kuratorce zależało na bardzo specyficznym wyglądzie wystawy, którą opisała jak czytelną, w której jednocześnie odbywa się pokaz sztuki z elementami życia codziennego zamkniętymi w typowej konceptualnej formie – czarno-białych fotografiach z krótkim, towarzyszącym im tekstem, nieoprawione w ramy i przyklejone do ściany³⁸⁴. Badaczka podkreśla, że Lippard dokładnie instruowała, jak w każdym kolejnym miejscu powinna wyglądać ekspozycja, wysyłając liczne listy do instytucji. W jednym z nich pisała: *Większość zdjęć, arkuszy itp. jest po prostu wieszana za pomocą pinezek - bez ram [...] Instalacja powinna być bardzo prosta i przejrzysta [...] Żadnych wymyślnych rzeczy – proszę!*³⁸⁵. Kuratorka świadomie przekonywała artystki do przyjęcia oszczędnej formy ekspozycji, ponieważ zależało jej na stworzeniu spójnej, nienarzucającej się kuratorsko przestrzeni, w której konceptualna twórczość kobiet mogła zaistnieć na własnych warunkach. Taka forma wystawy była dla niej elementem politycznego gestu – umożliwiała zbiorową widzialność konceptualistek poza dominującymi narracjami instytucjonalnymi. Choć należy zaznaczyć, że takie narzucanie formy wystawy kłóciło się z jej chęcią obniżenia kuratorskiego autorytetu³⁸⁶.

³⁸⁴ C. Butler, *Women–Concept–Art*, s. 65.

³⁸⁵ Tamże.

³⁸⁶ Tamże, s. 24. Cornelia Butler zaznacza, że Lippard traktowała swoją pracę kuratorską jako antyelitarną wykorzystując język marksistowski.

Butler przywołuje recenzje wcześniejszych numerowanych wystaw Lippard, które określały je jako śmiertelne nudne, nieinteresujące wizualnie i przeładowane tekstem³⁸⁷. W przypadku c. 7,500 pojawiała się podobna krytyka, jednak odniesienie do kwestii kobiecych i krytykowanie narzuconych ról społecznych nadało tej ekspozycji odmienny charakter niż wcześniejsze numerowane wystawy konceptualne. Co ciekawe, Ukeles nie protestowała przeciwko takiej formie wystawy, ponieważ format, w którym praca reprodukcyjna nie była ukazywana w ramach popkulturowych klisz związanych z ciałem idealnej gospodyni domowej, odpowiadał jej praktyce³⁸⁸. Jej dzieła były prezentowane w typowy dla numerowanych wystaw Lippard sposób. Oznacza to, że pod ścianą rozstawiono stół, na którego blacie umieszczono album *Maintenance Art Tasks* z łańcuchem i przywiązaną do niego ściereczką, obok znajdowała się sterta kwestionariuszy, a przy stole – na podeście – stał magnetofon, na którym można było odsłuchać nagrane wywiady. Na ścianie – tam, gdzie było to możliwe – wisiała seria fotografii, do której również dołączono ścierkę do wycierania kurzu. Codziennosc i zwyczajność pracy domowej znajdowała swój odpowiednik w formie ekspozycji.

1.3.1. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*

Dressing to Go Out/Undressing to Go In stanowi seria dziewięćdziesięciu pięciu czarno-białych fotografii zestawionych na płycie piankowej. Na wystawie praca była montowana na ścianie wraz z dołączoną ściereczką do kurzu lub funkcjonowała jako rozdział albumu *Maintenance Art Tasks*. Fotografie ukazują Ukeles pomagającą swoim córkom – czteroletniej Yael i dwuletniej Raquel – w zakładaniu i zdejmowaniu zimowych ubrań po krótkim pobycie na zewnątrz.

W przeciwieństwie do fotografii *Private Performances of Personal Maintenance as Art*, artystka tym razem nie zdecydowała się na dokumentację swojej aktywności za pomocą jednego ujęcia, które monumentalizowałoby i heroizowało mycie pieluchy. Ukeles zależało na rozciągnięciu w czasie czynności ubierania i rozbierania dzieci oraz na podkreśleniu rytualności, ponieważ jak podkreślała *to jedna z najzabawniejszych rzeczy związanych z maintenance – jest prawie niemożliwa do zobaczenia*³⁸⁹. W tym celu zaprosiła do domu swojego przyjaciela Josha Siderowitza, fotografa-amatora, który zrobił jej sekwencyjne zdjęcia

³⁸⁷ Recenzje m.in. Petera Plagensa, zob. P. Plagens, 557,087: *Seattle*, "Artforum", vol. 8, no. 3, November 1969, s. 64–7.

³⁸⁸ Mierle Laderman Ukeles in *Conversation with Alexandra Schwartz*, s. 281–2.

³⁸⁹ A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*.

dokumentujące te codzienne zadania. Ukeles wspomina, że proces był tak nudny, że ciężko było im się skupić na czymkolwiek, dlatego wybrali najbardziej absurdalną sekwencję, kiedy w porze zimowej dzieci chciały wyjść na zewnątrz, a po spędzeniu zaledwie dziecięciu minut na zimnym powietrzu zaczynały płakać i domagać się powrotu do domu³⁹⁰. Artystka chciała pokazać, jak wiele etapów, ile czynności, czasu, uwagi i energii wymaga tak prozaiczne zadanie. Wybrana forma ukazująca serię aktywności, ich trwanie, poszczególne etapy (każde zdjęcie dokumentuje zakładanie kolejnej warstwy odzieży), ilość zdjęć zestawionych ze sobą w regularnej siatce na prostokątnym tle, wydobyły pracę *maintenance* z codziennego rytmu wydarzeń w postaci uważnego rytuału matki.



31. Mierle Laderman Ukeles, *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, 1973, fotografie na podłożu z pianki, łańcuch, szmata, 145,6 x 112,9 x 2,1 cm.

Andrea Liss zaznacza, że zdjęcia dokumentujące pracę domową matki ukazują jednocześnie rozwój jej dzieci³⁹¹. W przypadku Ukeles widoczne jest to w tym, że starsza Yael sama ubiera się zdobywając większą niezależność, podczas gdy młodsza Raquel wciąż potrzebuje wsparcia matki przy zakładaniu kurtki czy wiązaniu butów. Liss widzi w tej pracy sentyment matki, minimonumenty rozwoju rejestrujące zmiany, jakimi wykazuje się jej potomstwo³⁹². Uwaga poświęcona pracy reprodukcyjnej pozwala również zobaczyć proces

³⁹⁰ A.Liss, *Feminist Art and The Maternal*, s. 58

³⁹¹ Tamże.

³⁹² Tamże, s. 59.

postępu i budowania autonomii od-/w stosunku do- matki. Pojawia się zatem rozumienie autonomii jako procesu negocjacji własnej wolności zawsze w stosunku do kogoś lub czegoś.

Zdjęcia odsłaniają także codzienność samej matki-artystki, która próbowała w tym czasie realizować swoje projekty i pomysły. Wiązało się to z koniecznością spotykania z ludźmi, ustalania szczegółów i terminów, co w sytuacji Ukeles było zwyczajnie trudne do realizacji. Wyjście z domu, w celu omówienia potencjalnej wystawy, wiązało się często z koniecznością zabrania ze sobą dzieci. Gdzie artystka mogła się z nimi udać? Właśnie w tym czasie, po opublikowaniu manifestu i fotografii *Private Performances of Personal Maintenance as Art* w 1971 roku w *Artforum*, do Ukeles odezwała się Lucy Lippard³⁹³.

Był to moment, kiedy Lippard zakończyła swój bojkot *Artforum*, którego wcześniejszą modernistyczną orientację postrzegała jako przykład utowarowionej, apolitycznej sztuki³⁹⁴. Na początku lat 70. XX wieku Lippard była aktywną krytyczką, kuratorką i aktywistką, odgrywającą istotną rolę w promowaniu artystycznych eksperymentów w Stanach Zjednoczonych z zakresu performansu, konceptualizmu, *site-specific*, feminizmu, sztuki partycypacji oraz *land-artu*. Jak podkreślają Sabeth Buchmann i Julia Bryan-Wilson, Lippard konsekwentnie działała na rzecz włączenia polityki do sztuki³⁹⁵. Sama kuratorka wspominała, że kiedy otworzyła pierwszy numer nowej, bardziej politycznej wersji *Artforum*, natrafiła na tekst Burnhama i zapoznała się z propozycją *maintenance art* Ukeles³⁹⁶. W reakcji na tekst zdobyła numer artystki, zadzwoniła do niej i zapytała, czy Ukeles istnieje naprawdę, czy może jest jedynie fikcyjnym wymysłem Burnhama na potrzeby artykułu.

Ten początkowy brak wiary w istnienie *maintenance artist* jest symptomatyczny z tego względu, że obie kobiety czuły niemożliwość uchwycenia problemu pracy reprodukcyjnej w konkretnych postulatach i języku – przypominam, że manifest Federici *Wages Against Housework* ukaże się w Nowym Jorku dopiero za 4 lata. Ukeles i Lippard spotkały się w 1971 roku na nowojorskim placu zabaw Silver Towers na Houston Street, gdzie doglądały swoje dzieci, jednocześnie dyskutując o sztuce³⁹⁷. Ukeles wspomina, że kiedy tylko dzieci zauważały, że kobiety pogłężyły się głębiej w rozmowie, natychmiast zabiegały o ich uwagę, przerywając dyskusję³⁹⁸. Artystka zapamiętała to spotkanie jako pełne frustracji i inspiracji jednocześnie,

³⁹³ L. Lippard, *Never Done*, s. 15.

³⁹⁴ Zob. J. Bryan-Wilson, *Art Workers*, s. 149; L. Lippard, *Freelancing the Dragon*, w: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, A Dutton Paperback, New York 1976, s. 25.

³⁹⁵ S. Buchmann, *Introduction: From Conceptualism to Feminism*, s. 8.

³⁹⁶ L. Lippard, *Never Done*, s. 15.

³⁹⁷ Tamże.

³⁹⁸ Mierle Laderman Ukeles in *Conversation with Alexandra Schwartz*, s. 280.

ponieważ na miejscu wraz z Lippard doświadczały prawdziwie tego, o czym dyskutowały – codzienności *maintenance*, która oddziałuje na ich działalność artystyczną³⁹⁹.



32. Mierle Laderman Ukeles, *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, 1973, detal.

Z kolei Lippard w swoich wspomnieniach podkreślała, że fascynowały ją wówczas konceptualizm oraz idea dematerializacji sztuki, która dzięki materii pisma, pozwalała na osiągnięcie artystycznej wolności w ograniczonych ekonomicznie i artystycznie warunkach⁴⁰⁰. Jednocześnie stawiała się coraz bardziej świadoma tego, że feministyczny ruch artystyczny sięga po tematy związane z domem. U Ukeles znalazła ciekawą realizację obu tych tendencji i odtąd nawiązała z nią współpracę, umieszczając jej manifest jako przykład konceptualnej praktyki kobiecej w pierwszym wydaniu *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* oraz zapraszając ją do udziału w wystawie c. 7,500⁴⁰¹. Współpraca z kuratorką pozwoliła Ukeles pogłębić swoją praktykę, jak również stać się częścią ruchu kobiecego. Obie artystki wyraźnie wspominają, że tamto spotkanie – odbywające się wśród śmiechu i krzyków ich własnych dzieci – stało się przestrzenią pierwszej rozmowy o idei *maintenance art* i sztuce kobiet. Spotkanie i współdzielenie tej sytuacji uświadomiło im, że inne kobiety znajdują się w podobnej sytuacji i że mogą być dla siebie wsparciem.

Na fotografiach *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* oczywiście nie ukazano tej anegdoty. Nie ukazano również żadnego „na zewnątrz” tak, że w zasadzie ciężko stwierdzić, które zdjęcie dokładnie sygnalizuje powrót do domu. Dzieci na fotografiach po prostu są przez Ukeles cierpliwie ubierane, a następnie rozbierane z warstw czapek, szalików, kurtek,

³⁹⁹ Tamże.

⁴⁰⁰ L. Lippard, *Never Done*, s. 15.

⁴⁰¹ Zob. L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley–Los Angeles–London 1972, s. 220–1.

sweterków i butów. Pokazuje to, że dla pracującej lub starającej się pracować matki samo wyjście z domu z dziećmi jest swoistym wyzwaniem i rozbudowanym rytuałem. Niezależnie od tego, co czeka na zewnątrz – 10-minutowa zabawa, spotkanie z kuratorką czy kolejna zmiana w pracy – to właśnie dokładne i uważne przygotowanie dzieci do wyjścia jest najważniejsze. Może Ukeles nie pokazuje tego, co na zewnątrz, właśnie po to, żeby podkreślić brak publicznej infrastruktury, w której kobiety mogłyby zafunkcjonować. Infrastruktury, która w akcie solidarności mogłaby zostać stworzona.

Artystka wspomina, że na zaproszenie Lippard zaczęła uczęszczać na spotkania WEB, czyli West-East Bag⁴⁰². Była to krajowa sieć łącznikowa kobiet artystek z Zachodniego i Wschodniego Wybrzeża założona w 1971 roku przez Lucy Lippard, Judy Chicago i Miriam Shapiro⁴⁰³. Grupa wydawała biuletyny informacyjne, aby łączyć kobiety i zachęcać je do protestowania przeciwko dyskryminacji ze względu na płeć w instytucjach artystycznych. Prowadzone w charakterze „podnoszących świadomość” spotkania były dla artystki dużym wsparciem, ponieważ spotykała tam inne kobiety – jak Anę Mendię, Mary Beth Edelson i Anne Healy – które miały podobne problemy i które chciały utrzymać się jako artystki, realizując swoje pomysły⁴⁰⁴. W tym wszystkim najwyraźniej Ukeles zapamiętała Lippard jako niesioną energią, gniewem i dzikością, której siłą wprowadzała ich ideę w ruch poprzez organizację wydarzeń artystycznych. To właśnie wystawa c. 7,500 stała się dla artystki szansą na realizację idei zawartych w propozycji wystawy *CARE* z manifestu⁴⁰⁵.

Brak instytucjonalnego wsparcia dla artystek-matek spowodował zatem budowanie własnej, oddolnej struktury i sieci relacji, które organizowały pracę artystyczną kobiet. W *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* Ukeles równocześnie pochylała się nad opiekuńczym rytuałem i rozwojem swoich dzieci oraz usuwała z pola widzenia to, co „na zewnątrz”, to, co poza domem, prowokując pytanie o warunki możliwości funkcjonowania reprodukcji społecznej w przestrzeni publicznej.

⁴⁰² Mierle Laderman Ukeles in *Conversation with Alexandra Schwartz*, s. 281.

⁴⁰³ Tamże. Ukeles zauważa, że w tamtych latach Zachodnie Wybrzeże organizowało się w zupełnie inny sposób, z Miriam Shapiro, która wywodziła się z dość tradycyjnego środowiska artystycznego, lub z projektem *Womanhouse*, który Shapiro stworzyła z Judy Chicago. Artystka określa ich organizację jako formę swoistej manifestacji artystycznej, podczas gdy Wschodnie Wybrzeże było o wiele bardziej zdecentralizowane, bardziej indywidualistyczne, bardziej odizolowane.

⁴⁰⁴ Tamże.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 283.

1.3.2. *Maintenance Art Tasks*

Leżący na stole album *Maintenance Art Tasks* zawierał czarno-białe fotografie, podzielone tematycznie. Rekonstruuje jego wygląd na podstawie nowszej wersji albumu, znajdującej się w archiwum artystki⁴⁰⁶. Fotografie w albumie uporządkowane są kolejno według tytułów: *Doing the Laundry* (92 fotografie), *Checkups. Keeping Children Healthy* (60 fotografii), *Keeping Hair Cut* (6 fotografii), *Doing the Dishes* (44 fotografie), *Washing and Polishing Cars* (13 fotografii), *Changing the Baby* (25 fotografii), *Filling and Dumping* (14 fotografii)⁴⁰⁷.



33. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks*, 1973, album z czerwoną okładką i czarno-białymi fotografiami, łańcuch i ścierka do kurzu, album: 33 × 31,8 cm; pojedyncze fotografie: 7,6 × 11,4 cm.

Biorąc pod uwagę fakt, że nie istniał jeden układ zdjęć (na kolejnych odsłonach c. 7,500 kolejność fotografii była zmieniana), postanowiłam podzielić je na grupy tematyczne. Pierwszą grupę stanowią czynności wykonywane przez samą artystkę i zawierające największą ilość zdjęć, czyli *Doing The Laundry* oraz *Doing the Dishes*. Drugą grupę tworzą aktywności związane z opieką nad dzieckiem, wykonywane przez jej męża lub lekarza, takie jak *Checkups. Keeping Children Healthy* czy *Changing the Baby*. Trzecią grupę stanowią prace opiekuńcze wykonywane przez przypadkowych mężczyzn (*maintenance man*), czyli *Keeping Hair Cut*, *Washing and Polishing Cars* oraz *Filling and Dumping*.

⁴⁰⁶ Oryginał znajduje się w Ronald Feldman Gallery. Kopia powstała na potrzeby wystawy w Queens Museum w 2016 r. i nie powtarza układu oryginału, ponieważ ze zdjęć archiwalnych wynika, że układ fotografii w albumie często się zmieniał, tak samo jak ilość zdjęć przy danym tytule.

⁴⁰⁷ To kolejna praca, której tytuły poszczególnych części zmieniały się w czasie. *Doing the Dishes*, *Doing the Laundry*, *Artist's Husband Changing Their Baby*, *Keep Healthy: Peditrician's Well-Baby Check-Up*, *Excavating a Building and Loading a Waste-Trailer*, *Car Washing and Wipping*, *Cutting Hair*. Ta zmienność tytułów i nieprzykładanie przez Ukeles wagi do ich dokładnego powtarzania z jednej strony podkreślają charakter *maintenance art* jako nigdy nieskończonej (*never-done*), ciągle w procesie. Z drugiej strony świadczą o procesie wypracowywania w czasie przez artystkę określonej narracji odnośnie jej praktyki.



34. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks: Doing the Dishes*, faksymile albumu z 2013 z Archiwum Mierle Laderman Ukeles (oryginał z 1973).

Pierwsza wyodrębniona przeze mnie grupa ukazuje artystkę w trakcie robienia prania i zmywania naczyń. Z tego względu, że temat prania podejmę szerzej w analizie działań artystki związanych z wystawą w dalszej części tekstu, w tym miejscu skupię się wyłącznie na fotografiach przedstawiających mycie naczyń. Pierwsza fotografia z rozdziału *Doing the Dishes* ukazuje zlew pełen brudnych naczyń, obok którego stoi popularny wówczas w Stanach Zjednoczonych płyn do mycia marki Joy. Kolejne fotografie ukazują dłonie artystki, która myje naczynia, wyciera je, czyści blat, a na końcu układa czysty asortyment w szafkach. Ostatnie trzy fotografie to kolejno – pusty, lśniący zlew z postawionym obok płynem Joy; twarz najstarszej córki artystki, przypatrującej się matce; oraz ręce Ukeles układające czyste naczynia w szafkach. Seria fotografii i powtórzenie obrazowe tej samej czynności uwidaczniają monotony charakter wykonywanej pracy, co kontrastuje z hasłem umieszczonym na opakowaniu detergentu.

Proponuję porównać sposób ukazania mycia naczyń przez Ukeles z ówczesnymi reklamami płynu Joy z lat 60. i 70. XX wieku, aby skonstruować pracę artystki z reklamową wizualnością pracy domowej. W książce *Housework and Housewives in Modern American Advertising: Married to the Mop* Jessamyn Neuhaus dowodzi, że w odróżnieniu od innych reklam płynów do mycia naczyń – które często koncentrowały się na negatywnych skutkach tego obowiązku, jak wysuszenie rąk – Joy kreował określony wizerunek gospodyni domowej⁴⁰⁸. Reklamy obiecywały lśniące, piękne naczynia, co miało wpływać na pozytywny odbiór wizerunku kobiety zajmującej się domem. Po przeanalizowaniu reklam produktu z lat 60. i 70. chcę dodać, że kobiety nie są w nich ukazane jako pracujące – nie myją naczyń, nie brudzą ani nie moczą swych dłoni. Jakby samo ukazanie ich w trakcie pracy było obsceniczne,

⁴⁰⁸ J. Neuhaus, *Housework and Housewives*, s. 165–6.

kojarzone z płatnym zatrudnieniem, którego przecież praca w domu nie miała przypominać. Sama praca związana z utrzymaniem domu w czystości została zatem usunięta z pola widzenia. Dzięki produktom (wytworom pracy produkcyjnej) utrzymanie porządku w domu jawiło się jako łatwe. Kobieta w reklamach co najwyżej symbolicznie nawiguje porządku, które nie wymagają fizycznego wysiłku, co stanowiło wizualne uzasadnienie braku wynagrodzenia. Po co płacić za prace domowe, skoro technologia i postęp gospodarczy w końcu ją wyeliminują (przynajmniej dla białych kobiet z klasy średniej)? Wizualność związana z ukazywaniem gospodyni domowej zmierzała zatem do ukrycia wysiłku, powtarzalności, nudy i konieczności związanej z opieką.



35. Reklama płynu Joy, 1979.

Reklamy z lat 70. często rozpoczynały się od ujęć wewnątrz domów, w których odbywały się wystawne przyjęcia, podczas których – tak jak to z reguły bywa w realnych sytuacjach – goście zachwycali się czystością i połyskliwością zastawy stołowej. W odpowiedzi Pani Domu zdradzała swoją tajemnicę, prezentując zaciekawionym gościom płyn Joy. Zachwycone kobiety z radością przeglądają się w lśniących talerzach, wypowiadając kwestie: *Widzę siebie*. Następnie narrator dodawał spoza kadru: *Jak dobrze Cię to odzwierciedla!*, *Możesz zobaczyć swoją twarz*, *Możesz być naprawdę dumna z tych naczyń*, aby na końcu odczytać napis ukazujący się na czystym talerzu: *Zobacz, jak lśniesz*⁴⁰⁹. Spełnienie było tutaj wizualnie zapośredniczone w obiekcie i zewnętrznej akceptacji – z jednej strony kobiety przeglądały się w talerzach, z drugiej strony ich odbicia oddawały spojrzenie w naczyniach, na których prezentowane były widzom w kadrze jako określony wizerunek. Przedmiot pożądania to

⁴⁰⁹ W oryginale hasła reklamowe brzmiały: *I can see myself; What a nice reflection on you; You can see your face; You can take real pride in your dishes; See yourself shine.*

zarazem czysty talerz, jak i narcystyczne spełnienie Nowej Ewy/Pani Domu, oddawane odbiorcy.



36. Kadry z reklam telewizyjnych płynu Joy.

Podmiot kobiecy został tutaj pokazany jako już ukształtowany przez **praktyki udomowienia** – co było wynikiem wcześniejszego historycznie projektu nazwanego przez Marię Mies **ugospodowieniem domowym kobiet** (*housewifization*)⁴¹⁰. W analizach twórczości kobiet, które sprzeciwiały się takiemu reklamowemu wizerunkowi swojej roli – w pracach Marthy Rosler, Cindy Sherman czy Judy Chicago i Marii Shapiro – dom często odczytywano jako miejsce, w którym kobiecie ciało performuje narzuconą mu tożsamość. Przy czym, to właśnie poprzez (de)konstruowanie swojego ja miała dokonywać się zmiana paradygmatu⁴¹¹. Emancypacja kobiet miała zatem polegać na wyzwoleniu ich z prywatnych ograniczeń domu i nadaniu im pełni praw, w których mieściło się nieograniczone, postępowe i wolnorynkowe myślenie o autonomii jako samowystarczальной jednostce. Sam mit postępu nie był jednak w tym ujęciu poddany krytyce – postęp miał po prostu stać się udziałem kobiet.

Mies proces *ugospodowienia domowego kobiet* rozumie jako powstały w XIX i XX wieku z potrzeb kapitalizmu na regularną produkcję siły roboczej. To wówczas została wytworzona „tradycyjna” rodzina, w której proletariackiej kobiecie przypisana została rola gospodyni domowej. To bowiem klasa robotnicza miała reprodukować się w ramach kapitalistycznej logiki. Mies zauważa, że taki model rodziny był często wymuszany na proletariacie za pomocą środków policyjnych, ponieważ inaczej proletariusze nie wyprodukowaliby wystarczającej liczby dzieci dla następnego pokolenia robotników⁴¹². Poza

⁴¹⁰ M. Mies, *Patriarchy and Capital Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*, London–New York 1986, s. 109–110.

⁴¹¹ Zob. H. Molesworth, *House Work and Art Work*.

⁴¹² M. Mies, *Patriarchy and Capital Accumulation*, s. 108.

tym, jako klasa pozbawiona własności, proletariat nie miał materialnego interesu w produkcji dzieci, więc państwo często ingerowało w proces „produkcji ludzi”. Z kolei ustawodawstwo i środki ideologiczne ograniczały seksualną energię proletariatu do tego, co Mies nazywa **kaftanem bezpieczeństwa burżuazyjnej rodziny** i co można wiązać z podporządkowaniem erotyki jako życiowej energii, o której pisała Audrey Lorde⁴¹³. Odtąd rodzina jako forma organizacji wspólnoty była w kulturze ukazywana jako ostatni punkt oparcia w kolejnych, pogłębiających się kryzysach.

Reklamowy wizerunek gospodyni domowej łączy się więc z charakterystyczną alienacją kobiet z proletariackiego interesu klasowego, dokonującą się w procesie kapitalistycznego ugospodowienia-domowego. Otóż Mies wskazuje, że proces ten oznaczał całkowitą dezorganizację kobiet, które tym samym utraciły polityczne sprawstwo, ponieważ zostały powiązane z zarabiającym żywicielem rodziny, z „wolnym” proletariuszem⁴¹⁴. Dla Mies wolność proletariusza do sprzedawania swojej siły roboczej opierała się na braku wolności gospodyni domowej, a zatem proletaryzacja mężczyzn opierała się na ugospodowieniu-domowym kobiet (procesie, który zamykał je w określonej klasie płciowej)⁴¹⁵.

Tego typu reklamy, jak reklamy płynu Joy, były narzędziem zmiany w postrzeganiu pracy reprodukcyjnej w – charakteryzowanym przez Fraser i Mies – reżimie zarządzanego przez państwo kapitalizmu XX wieku. Reżim ten nie tylko zinternalizował reprodukcję społeczną poprzez państwowe reformy socjalne, ale też uczynił z domu miejsce konsumpcji produkowanych towarów. Narzucał specyficzne rozumienie troski, w ramach wymiany towarowej, płciowego podziału pracy i separacji domu jako prywatnego miejsca kobiety oraz konsumpcji jednocześnie.

Fraser, Mohandesi oraz Teitelman wskazują, że w powojennych dekadach w Stanach Zjednoczonych zredefiniowano gospodarstwo domowe jako prywatną przestrzeń konsumpcji masowo produkowanych przedmiotów codziennego użytku. Kluczowa dla tego procesu była waloryzacja heteronormatywnego modelu rodziny opartego na płci, w którym mężczyzna pełnił rolę żywiciela rodziny, a kobieta – gospodyni domowej⁴¹⁶. Był to kolejny krok pogłębiający płciowy podział pracy i uzależnienie kobiet od żywiciela rodziny (nawet jeśli kobieta

⁴¹³ Tamże, s. 105.

⁴¹⁴ Tamże, s. 126.

⁴¹⁵ Tamże, s. 170.

⁴¹⁶ Inną sprawą jest zmiana reklam i wizerunku występujących w nich kobiet – pierwsze reklamy Joy odnoszą się do kobiet z klasy robotniczej i mówią głównie o cenie, wydajności i zapachu, z czasem jednak zaczęły prezentować wizerunek białej gospodyni z klasy średniej.

pracowała, jej pensja nie była głównym dochodem rodziny) oraz uniemożliwiający rozpoznanie wspólnego interesu klasowego w ramach rodziny.

Maria Mies i Nancy Fraser wskazują również, że rola gospodyni domowej nie ograniczała się wyłącznie do zapewnienia odpowiedniej liczby pracowników dla kapitału⁴¹⁷. Mies dowodzi, że stworzenie gospodyni domowej jako siły napędowej konsumpcji stało się pod koniec XIX i na początku XX wieku fundamentalną strategią kapitalistyczną. Rozważania te prowadzą do rozróżnienia na dwie reprodukcje wyartykułowanego przez Marinę Vishmidt⁴¹⁸. Wskazuje ona na pracę reprodukcyjną na rzecz tworzenia i podtrzymywania życia oraz pracę reprodukującą sam kapitalizm i utrzymującą system przy życiu, przy czym w neoliberalizmie te dwa porządki zostały sobie podporządkowane.

Dom stawał się więc miejscem reprodukcji siły roboczej i jednocześnie samym mechanizmem podtrzymywania systemu kapitalistycznego. Przede wszystkim poprzez zwiększoną konsumpcję gospodyń domowych, które dzięki automatyzacji znacznej części ich obowiązków domowych, mogły nabywać coraz więcej produktów, reprodukujących w kulturze określoną ideę domu dla nuklearnej rodziny. Według Susan Strasser – amerykańskiej historyczki życia codziennego – w XX wieku odkryto, że gospodarstwo domowe jest istotnym rynkiem dla szerokiego wachlarza gadżetów mających uczynić pracę opiekuńczą łatwiejszą⁴¹⁹.

Estetykę reklam płynu Joy można zatem odczytać jako nośnik normatywnych wyobrażeń na temat kobiecej pracy i pożądania. W podobnym czasie krytyczny potencjał tych wizualnych klisz rozpracowywała Martha Rosler, która wprost konfrontowała seksualizację kobiecego ciała z utowarowieniem zadań domowych. Ukeles analizuje ten sam język kultury wizualnej, ale zamiast ironii i dekonstrukcji, stosuje odmienne kody obrazowe, podkreślające powtarzalność i rutynę. Tym samym artystka przekierowuje uwagę z konsumpcji i pożądania na refleksję o naturze pracy reprodukcyjnej.

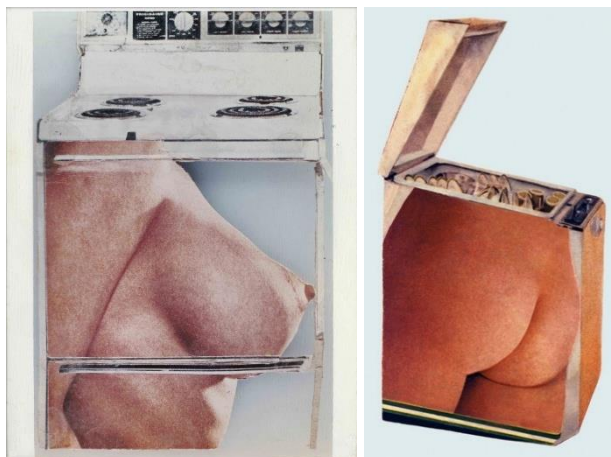
Z zarządzania domem uczyniono zatem nową ideologię dalszego udomowienia i uprzedmiotowienia kobiet, co Rosler wyraziła wprost w serii 32 fotomontaży *Body Beautiful, Or Beauty Knows No Pain* wykonanych w latach 1966–72. W cyklu tym Rosler posłużyła się przedstawieniami ciała kobiecego z różnych popularnych amerykańskich źródeł medialnych – głównie z czasopism dla pań i czasopism dla mężczyzn. Odpowiednio przedmiotem pożądania

⁴¹⁷ M. Mies, *Patriarchy and Capital Accumulation*, s. 207.

⁴¹⁸ M. Vishmidt, *The Two Reproductions*, s. 16–7.

⁴¹⁹ Strasser zaznacza, że przemysł i marketing celowo traktowały pracę domową jako nową niszę rynkową, zob. S. Strasser, *Never Done: A History of American Housework*, New York 2000, s. 7–9. W książce historyczka analizuje, jak konkretne wynalazki (głównie sprzęty domowe) i ich reklama wpłynęły na codzienność kobiet w Stanach Zjednoczonych.

były tu urządzenia domowe i ciało kobiece, które Rosler przebudowała w kapitalistyczne i patriarchalne urządzenia, odsłaniające w idei domu brak rozróżnienia na to, co Deleuze i Guattari nazywali **maszynami pragnącymi** i **maszynami społeczno-technicznymi**⁴²⁰.



37. Martha Rosler, *Body Beautiful, Or Beauty Knows No Pain*, 1966–72, fotomontaż (pierwotnie wykonany jako kolaż).

W pracach z serii *Hot Meat* czy *Damp Meat* Rosler dość dosłownie ukazuje utowarowienie kobiecych ciał, których fragmenty w postaci piersi i pośladków zdobią odpowiednio ścianki kuchenki i zmywarki. Części kobiecego ciała stają się gotową do konsumpcji fantazją, jednocześnie jednak – jako obiekty pożądania – zostają zaprzężone do pracy domowej niczym urządzenia AGD. Fantazja wymaga nieustannej pracy, utrzymującej ją przy życiu. Według Deleuze’a i Guattariego istnieje tylko pragnienie i to, co społeczne, ponieważ to właśnie **pragnienie-produkcja** wytwarza rzeczywistość w kapitalistycznej maszynie. Zwracają przy tym uwagę, że nawet najbardziej represyjne procesy reprodukcji społecznej są wytwarzane właśnie przez pragnienie⁴²¹.

Deleuze i Guattari wiążą życie z pojęciem produkcji w systemie kapitalistycznym. W układzie tym praca reprodukcyjna zostaje zredukowana do małej części, drobnego urządzenia, podporządkowanego zaprogramowanej pracy maszyny. Zgodnie z tym ujęciem Rosler w analizowanych fotomontażach nie skupia się wyłącznie na sprowadzeniu kobiecości i reprodukcji do towaru. Zastosowane przez artystkę swoiste rozczłonkowanie i przechwycenie ciała w maszynie potwierdza, że ani automatyzacja, ani liberalizacja obyczajowa nie doprowadziły do właściwej emancypacji kobiet od pracy reprodukcyjnej. Nie dość, że na

⁴²⁰ W tym ujęciu maszyna służy samoreprodukcji, standaryzacji oraz podtrzymywaniu procesu reprodukcji systemu-władzy. Ma jednak wymiar płynny i niestabilny, nieustannie ulega przemianom i hybrydyzacji, może działać nawet wtedy, gdy jest uszkodzona, co sprawia, że pozostaje w ciągłym stawaniu się – a to umożliwia emancypację. Warto dodać, że feministyczna krytyka Deleuze’a i Guattariego punktowała, że w swoich rozważaniach nad maszyną abstrakcyjną nie uwzględnili patriarchy, zob. E. Thornton, *Deleuze and Guattari’s Absent Analysis of Patriarchy*, “Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy”, Vol. 34, No. 2, 2019, s. 348–368.

⁴²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp: Kapitalizm i Schizofrenia*, Warszawa 2017, s. 34–5.

kobiety nałożono określone społeczne oczekiwania co do wyglądu i zachowania, to również podporządkowano ich pracę opieki fantazji o kapitalistycznym, technologicznym postępie.

Dwie reprodukcje, wyróżnione przez Vishmidt, stały się w procesie ugospodowienia-domowego kobiet tożsame. Przy czym konstytutywne dla tego procesu stało się zdegradowanie znaczenia prac domowych w procesie akumulacji kapitału. Gospodynie domowe były wzywane do zmniejszenia kosztów siły roboczej oraz mobilizowane do wytwarzania nowych potrzeb – w celu stworzenia rynku zbytu dla nowych produktów, będących wynikiem technologicznego rozwoju. Mies zauważa, że ugospodowienie-domowe kobiet oznacza eksternalizację lub eksterytorializację kosztów, które w przeciwnym razie musiałyby zostać pokryte przez kapitalistów, przez co praca kobiet zaczęła być postrzegana jako naturalny zasób, dostępny za darmo jak powietrze⁴²².

W swoich fotografiach *Doing the Dishes* Ukeles lokuje szczęście i sens pracy zupełnie gdzie indziej niż reklamy płynu Joy. Nie widzimy tu dumnego odbicia jej twarzy w błyszczącej zastawie – wręcz przeciwnie, artystka unika pokazywania własnej twarzy, skupiając się na rzeczywistym zmywaniu naczyń. Podobnie jak w przypadku *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, fotografie mają w sobie wiele z dokumentacji uważnie wykonywanego rytuału. Ręce artystki zanurzają się w wodzie, pracują w pianie w kolejnych etapach, powtarzają określone ruchy i gesty – *joy* zostaje u niej ulokowane nie w odbiciu twarzy na powierzchni błyszczącego naczynia, lecz w mozolnym akcie troski, wykonywanym w pełnym zanurzeniu.

Następujące po sobie sekwencje ruchów i widok coraz bardziej uporządkowanego zlewu wprowadzają ład i porządek. Istotne jest rozbicie czynności na tak wiele ujęć, co podkreśla wykonywanie pracy, a nie związanie z towarowym konsumpcjonizmem. Ten sam kadr, powtarzalność i monotonność ruchów, brud, woda oraz zwielokrotnienie zdjęć rozciągają proces w czasie. Artystka nie uchwyciła efektu końcowego rozumianego – zgodnie z reklamową narracją – jako uznanie innych, a procesualny i zdyscyplinowany charakter pracy reprodukcyjnej, w którym upatruje źródła pozytywnego wartościowania własnej pracy domowej jako pracy przede wszystkim. Jednocześnie fotografie przypominają pracę pracownika na linii montażowej, którego ciało jest w pełni podporządkowane procesom mechanizacji. Jak zauważyła Federici, mechanizacja świata jest uwarunkowana i poprzedzona mechanizacją ludzkiego ciała, co Ukeles przekłada również na sferę domu i pracy reprodukcyjnej, ustanawiając tym samym nić powiązania z sferą pracy produkcyjnej, przynależnej do mężczyzn⁴²³. W przeciwieństwie do Rosler, która w swoich fotomontażach

⁴²² M. Mies, *Patriarchy and Capital Accumulation*, s. 110.

⁴²³ S. Federici, *Revolution At Point Zero*, s. 93.

pokazuje, jak ciało-maszyna kobiety uwikłane jest w pułapkę kapitalistycznej fantazji i pożądania, Ukeles rozbija te fetyszystyczne struktury, żeby kobiecą pracę (zre)konstruować jako rzeczywisty, materialny element ekonomii. Artystce udaje się tym sposobem uchwycić pracę reprodukcyjną jako konkretną siłę roboczą.

Uważam, że próba ustanowienia wspólnego pola opiekuńczego, pozwalającego na redefinicję pracy reprodukcyjnej ze względu na płeć i wpisania jej w szersze, systemowe myślenie, jest podstawowa dla całego albumu *Maintenance Art Tasks*. Otóż kolejna wyszczególniona przeze mnie grupa fotografii związana jest z opieką nad dzieckiem. Rozdział albumu *Checkups. Keeping Children Healthy* ukazuje wizytę z dziećmi u lekarza w celu przeprowadzenia podstawowych badań. Praca lekarza przeplatana jest działaniami pielęgniarki, która waży maluchy. Artystka wpisuje w ten sposób troskę w działania instytucjonalne, które stają się przedłużeniem pracy reprodukcyjnej.

Praca powstała w latach, kiedy prezydenturę w Stanach Zjednoczonych po Lyndonie Johnsie przejmuje Richard Nixon. Nowy prezydent stopniowo ograniczał rozbudowaną wcześniej administrację oraz wycofywał wsparcie publiczne zainicjowane w latach 60. przez program Wielkiego Społeczeństwa, z wybranych sektorów gospodarczych i miast. Działania te, wraz z kryzysem ekonomicznym w latach 70., utorowały drogę do neoliberalnej transformacji. Zamieszczając w albumie zdjęcia ukazujące pracę służby opieki zdrowotnej, Ukeles wyprowadzała pracę reprodukcyjną z prywatnej przestrzeni domu i włączała ją w kompetencje związane z działaniem instytucji publicznej. Istotne jest to, że wybrała właśnie czynności związane z opieką nad dziećmi, które kulturowo są najmocniej kojarzone z kobietą, macierzyństwem i „pracą miłości” wykonywaną w domowym zaciszu.



38. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks: Checkups. Keeping Children Healthy*, faksymile albumu z 2013 z Archiwum Mierle Laderman Ukeles (oryginał z 1973).

Kolejny rozdział, *Changing the Baby*, pokazuje, że nie jest to wyłącznie praca ufundowana w odpowiednim działaniu instytucji, ale również wiąże się z opieką, jaką dzieci otacza ojciec. Fotografie ukazują męża artystki przewijającego dziecko, czym Ukeles zaciera kwestie płciowe związane ze społeczną reprodukcją i redefiniuje dom jako przestrzeń współdzieloną, a nie przypisaną wyłącznie kobiecie. W archiwum artystki pojawiają się różne wersje tytułu tej serii, m.in. *Jack Changing the Baby* lub *Artist's Husband Changing Their Baby*. Wybór tytułu mógł zatem wpływać na sposób interpretacji — w wersji z imieniem sytuacja staje się bardziej osobista, w wersji bezimiennej – bardziej uniwersalna. Nawet jeśli widz nie rozpoznaje przedstawionej postaci jako męża artystki, bliskość między osobami ukazana w ciasnym kadrze może być odczytana jako sugestia relacji ojciec–dziecko. W tym kontekście obraz ojca wykonującego pracę opiekuńczą działa jako krytyka konserwatywnych ról płciowych i gest przechwycenia przestrzeni troski jako wspólnej odpowiedzialności, a nie wyłącznie kobiecego obowiązku.

W kontekście zdjęć z pediatrą w instytucji publicznej (*Checkups. Keeping Children Healthy*), jak również ujęć ukazujących ojca zaangażowanego w codzienną opiekę nad dzieckiem, Ukeles dokonuje krytyki odizolowanego modelu rodzicielstwa, którego ograniczenia analizuje bell hooks⁴²⁴. Artystka nie romantyzuje swojego macierzyństwa – przeciwnie, ukazuje je jako formę pracy troski, która może i powinna być współdzielona. Model rodzicielstwa, jaki wyłania się z jej fotografii, bliski jest temu, który hooks opisywała jako **alternatywę dla patriarchalnej rodziny** – oparty na relacjach wzajemności, współodpowiedzialności i wsparcia, zarówno w obrębie domu, jak i w ramach publicznych instytucji. W tym ujęciu troska przestaje być przypisana jednej płci, a staje się podstawą nowego porządku społecznego opartego na współpracy i solidarności.

⁴²⁴ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 189–207.



39. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks: Changing the Baby*, faksymile albumu z 2013 z Archiwum Mierle Laderman Ukeles (oryginał z 1973).

Ostatnia grupa fotografii albumu związana jest z tym, co można nazwać męskimi pracami opiekuńczymi, czyli *Keeping Hair Cut*, *Washing and Polishing Cars* oraz *Filling and Dumping*. Znaczące jest to, że w każdym z tych rozdziałów fotografii jest wyraźnie mniej, jakby czynności te nie były tak rozciągnięte w codziennym powtarzaniu, jak prace wykonywane przez kobiety w domu. Rysują się tu zatem ciekawe różnice pomiędzy tym, jak została ukazana pracująca artystka, a tym, jak ukazano pracujących mężczyzn. W przypadku Ukeles pokazano tylko fragmenty jej ciała – najczęściej pracujące ręce. Z kolei w przypadku mężczyzn na fotografii pojawiają się całe postaci, konkretne ciała działające w przestrzeni publicznej (choć często również ulegają fragmentacji przy użyciu ostrej krawędzi kadru). Warto dodać, że fotografie dokumentujące proces prania pokazują Ukeles najpierw w domu, zbierającą brudną odzież, a potem już w pralni, robiącą pranie – brakuje zatem przejścia ulicami miasta z domu do pralni (tak jak w przypadku *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*). Artystka zauważa zróżnicowanie nie tylko charakteru troski, ale również ich publiczną widzialność – myjący samochód mężczyźni prezentują się dumnie na ulicy miasta. Parafrazując reklamę płynu do mycia naczyń Joy, można powiedzieć, że mogli zobaczyć jak lśnią. Ten kontrast, w którym praca opiekuńcza kobiet wciąż pozostaje w ukryciu, podczas gdy męskie akty troski zyskują pełną publiczną ekspozycję, przypomina o patriarchalnych strukturach miasta – o tym, że przestrzeń publiczna i jej infrastruktura były projektowane z myślą o mężczyznach jako aktywnych obywatelach. Tym samym fotografie Ukeles ujawniają określony porządek patriarchalnego miasta (nie) dla kobiet, o którym pisałam w części pierwszej rozprawy.



40. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks: Keeping Hair Cut, Washing and Polishing Cars, Filling and Dumping*, faksymile albumu z 2013 z Archiwum Mierle Laderman Ukeles (oryginał z 1973).

Dwa rozdziały ukazujące strzyżenie włosów i mycie auta wiążą się z dbaniem o siebie lub o przedmiot/towar, czyli jest to praca opiekuńcza, która nie jest bezpośrednio związana z relacją z innymi. Ukeles nie zdaje się jednak deprecjonować charakteru takiej pracy, tylko przewrotnie gra płciowymi stereotypami – konsumpcyjny charakter społecznej reprodukcji wiąże z mężczyznami. Album kończy jednak rozdział *Filling and Dumping*, ukazujący robotników, którzy na taczkach wywożą gruz z remontowanego lub rozbieranego budynku, co pokazuje pracę utrzymania architektury i przestrzeni miasta. Mężczyźni nie jawią się tutaj jako żywicieli rodziny, ale jako pracownicy, którzy również wykonują pracę reprodukcyjną i której definicję artystka społecznie rozszerza.

Należy zaznaczyć, że wszystkie fotografie zebrane są w formie albumu fotograficznego. Mimo pewnych różnic płciowych w charakterze prezentacji pracy *maintenance*, wszystkie fotografie są tego samego rozmiaru, są czarno-białe i ukazują różne aspekty troski. Tego rodzaju album ewokuje rodzinną pamiątkę – album fotograficzny jako nośnik pamięci o pewnej wspólnotce. Ukeles tym samym poszerza nuklearne rozumienie rodziny i jej tradycyjnie wyznaczonych ról, na rzecz sieci opieki i wzajemnego powiązania. Otóż artystka uchwyciła pracę opiekuńczą w systemowym splątaniu – matka, lekarz, pielęgniarka, dziecko, fryzjer, mężczyzna, budowlaniec – wszyscy, wykonując pracę reprodukcyjną, są powiązani wzajemnymi relacjami. Album sugeruje, że *maintenance* jako system jest tym, wokół czego zarówno kobiety, jak i mężczyźni mogą budować solidarność społeczną.



41. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tasks*, 1973, album z czerwoną okładką i czarno-białymi fotografiami, łańcuch i ścierka do kurzu, album: 33 × 31,8 cm; pojedyncze fotografie: 7,6 × 11,4 cm.

Solidarność tej wyobrażonej rodziny jest jednak zakłócana przez łańcuch przymocowany wraz ze szmatką do albumu. Z jednej strony jest on ciekawym wizualnym odpowiednikiem konieczności wpisywanej w naturę pracy opiekuńczej. Łańcuch wprost nasuwa skojarzenia z niewolnictwem i przymusowym wykonywaniem pracy. Jednym z kluczowych postulatów hooks jest przemyślenie natury pracy tak, żeby zaprzestano postrzegania i implementowania pracy jako formy niewolnictwa⁴²⁵. Badaczka krytykuje nowoczesną chęć wyzwolenia się od pracy rozumianej jako coś upokarzającego i poniżającego. Chodziłoby zatem o destrukcyjny mit autonomii i wolności, który wytwarza pragnienie przekroczenia konieczności pracy jako ostatecznego spełnienia człowieka. Świadome, wspólne uczestnictwo w procesie pracy mogłoby natomiast zmienić jej naturę w warunkach kapitalistycznych. Z drugiej strony, w zamyśle artystki łańcuch i szmatka miały zachęcać widzów do zaopiekowania się samym dziełem, które należało przetrzeć po obejrzeniu i usunąć pozostawione ślady. Dzieło sztuki sprzeciwia się tym samym swojej autonomii – sugeruje, że jest rzeczą poddaną wpływowi czasu, na której osiada kurz oraz rzeczą posiadającą określoną funkcję, z którą wiąże się również konieczność dokonania na niej pracy konserwatorsko-opiekuńczej.

Ukeles gra zatem sprzecznościami. Łańcuch kontrastuje również z fotografiami wspólnej sprawy opiekuńczej, ukazując to, co Fraser nazywa **głębką sprzecznością kapitalizmu w ogóle**⁴²⁶. Według filozofki sprzeczność ta jest ufundowana w trosce właśnie. Otóż z jednej strony reprodukcja społeczna jest warunkiem możliwości trwałej akumulacji kapitału, jednakże z drugiej strony orientacja kapitalizmu na niczym nieograniczoną

⁴²⁵ Tamże, s. 156.

⁴²⁶ N. Fraser, *Contradiction of Capital and Care*, s. 99.

akumulację ma tendencję do destabilizowania samych procesów reprodukcji społecznej, na których się opiera⁴²⁷. Dla Fraser jest to społeczno-reprodukcyjna sprzeczność kapitalizmu, którą Ukeles wizualizuje za pomocą łańcucha z przymocowaną do niego szmatką. Materiał służy do przecierania fotografii ukazujących różne płcie i klasy (lekarz i robotnik), powiązane wspólną koniecznością troski. Wykorzystując w pracy łańcuch, Ukeles wprost odwołuje się do niewolniczej relacji pracy reprodukcyjnej w kapitalizmie. Obecność łańcucha sugeruje zatem, że samo rozpoznanie łączącego (nie dzielącego) charakteru pracy reprodukcyjnej nie wystarczy, żeby znieść sprzeczność związaną z kapitalizmem i reprodukcją oraz uczynić troskę centralną zasadą organizacji społecznej.

Warto zauważyć, że jedynym źródłem nierówności występującej pomiędzy postaciami jest kapitalistyczny status pracy reprodukcyjnej, o czym przypomina dołączony do albumu łańcuch ze szmatką. Tym samym album szuka wspólnego pola, wyjścia poza oddzielne sfery. Otóż według podziału na sfery – który dokonał się w pierwszym reżimie historycznej fazy kapitalizmu opisywanej przez Fraser – kobiecie przynależy miejsce domu, mężczyźnie fabryka⁴²⁸. Ten podział pracy reprodukcyjnej i pracy produkcyjnej był według Federici jedną z głównych przyczyn wewnętrznego konfliktowania i dzielenia klasy robotniczej, przeszkadzającej w rozpoznaniu wspólnego interesu klasowego⁴²⁹. Kapitalizm nie ogranicza się bowiem do wywłaszczania ludzi, ale również dzieli, tworzy hierarchie, izoluje ludzi od siebie poprzez odpowiednią organizację reprodukcji. Aktywistka wyprowadza postulat **uwspólnienia reprodukcji** (*commoning of reproductive activities*), co Ukeles wizualnie robi w *Maintenance Art Tasks*⁴³⁰.

Tworząc ten nowy model rodziny definiowanej przez opiekę, artystka działa przeciwko fragmentaryzacji klasy robotniczej i sugeruje wspólnotę, która ustanawia się przez nowe pole solidarności. *Maintenance Art Tasks* staje się zatem zapisem możliwego kolektywnego domu, wytwarzanego wspólną wszystkim pracą reprodukcyjną. Możliwość ta ograniczana jest jednak przez wciąż niski status społeczny tej pracy.

1.3.3. *Maintenance Art Tapes*

Na wystawie c. 7,500 Ukeles prezentowała również *Maintenance Art Tapes* – rozmowy z wybranymi osobami o tym, jak rozumieją system *maintenance* w ramach swojego zawodu,

⁴²⁷ Tamże.

⁴²⁸ S. Federici, *Revolution At Point Zero*, s. 29–31.

⁴²⁹ N. Fraser, *Behind Marx's Hidden Abode*, s. 142.

⁴³⁰ S. Federici, *Revolution At Point Zero*, s. 12.

swojej roli, oraz jaki jest ich stosunek do tego rodzaju pracy. Były to cztery rozmowy – z Lucy Lippard, kuratorką; Adele Tauber była nauczycielką, która stała się gospodynią domową; Martinem Eigerem, lekarzem pediatrą; oraz z mężem artystki Jacobem Ukelesem, który wystąpił w roli przewodniczącego i założyciela Wydziału Spraw Miejskich i Analizy Zarządzania Miejskiego w The New School for Social Research w Nowym Jorku.⁴³¹ Dla zachowania porządku tematu rozdziału, w analizie rozmów skupiam się wyłącznie na aspekcie pracy *maintenance*. Rozmowy trwają od 25 do 40 minut i poruszają również osobiste przemyślenia i anegdoty oraz inne kwestie, takie jak administracja rozumiana jako *maintenance*.

Artystka prezentowała taśmy do odsłuchania na wystawie jako część praktyki *maintenance art*. Rozmowy te rozumiem zatem jako pracę artystyczną, w której procesy komunikacji i relacyjność są najistotniejsze. W swoim modelu teoretycznym sztuki społecznej Grant Kester krytykuje tradycyjną estetykę, która skupia się na indywidualnym artyście-geniuszu i tworzeniu autonomicznych dzieł sztuki⁴³². Zamiast tego proponuje model sztuki, w którym artysta realizuje i umożliwia społeczny dialog, a sztuka staje się narzędziem zmiany społecznej⁴³³. Model ten określa estetyką dialogiczną, która opiera się na interakcji i wymianie pomiędzy artystą a społecznością. Zamiast tworzyć obiekty artystyczne do kontemplacji, artysta angażuje się w procesy dialogowe z różnymi grupami, aby wspólnie tworzyć znaczenia.

W estetyce dialogicznej ważniejszy od finalnego obiektu sztuki jest proces współpracy i komunikacji. Sztuka nie jest statycznym dziełem, ale dynamicznym procesem, który rozwija się w ramach interakcji między różnymi podmiotami. O ile cztery wywiady Ukeles to jeszcze nie praca ze społecznością i marginalizowanymi grupami, to stanowią one początek dialogicznych poszukiwań Ukeles – odchodzenie od tradycyjnej estetyki i próbę wspólnego negocjowania znaczeń kulturowych z innymi.

Rozmowy zostały prowadzone przez artystkę „na gorąco”, słychać, że rozmówcy nie otrzymali wcześniej pytań i nie mieli czasu się przygotować. Artystka każdą rozmowę zaczynała od pytania: *co jest Twoją główną pracą?* Następnie pytała się o zadania związane z utrzymaniem, które wynikają z natury tej pracy. W trakcie trwania dyskusji rozmówcy na głos dywagują o tym, czym jest dla nich *maintenance* i jaki jest ich stosunek do tego rodzaju pracy

⁴³¹ Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Tapes*, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk*, H DRIVE (QM), MLU at QM. Taśmy zostały zdigitalizowane przez Johna Wenzela na potrzeby wystawy *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowanej w Queens Museum i trwającej od 18.09.2016 do 19.02.2017. Opisane są: 01-Martin_Eiger_RM 25:17; 02-Lucy_Lippard_RM 27:36; 03-Adele_tauber_RM 24:10; 04-Jacob_Ukeles_RM.

⁴³² G. Kester, *Conversation Pieces*, s. 107–118.

⁴³³ Tamże, s. 118–9.

– często pojawiają się wątpliwości, niepewność, zaskoczenie oraz negatywne emocje w stosunku do rutyny i powtarzalności *maintenance*. Rozmowy odsłaniają to, co artystka zdiagnozowała już na przełomie lat 60. i 70. wieku. Mianowicie, że nie istniał wówczas język do mówienia o *maintenance*, a sam system nie był obecny w kulturowej świadomości.

Wywiady były zatem próbą relacyjnego, wspólnego wypracowania języka odnoszącego się do bezpłatnej i najemnej pracy reprodukcyjnej. Artystka z jednej strony badała społeczną rzeczywistość, pytając o pracę *maintenance*, ale jednocześnie była katalizatorem, zmuszając rozmówców do wypracowania własnego języka oraz do przemyślenia swojej relacji do opieki. Co ciekawe, Ukeles sama w trakcie rozmów wpadała w separatystyczne schematy oddzielnych sfer, które określiła w manifestie, co pokazuje, że *maintenance art* było również procesem oduczania, odcieśnienia i przemyślenia natury pracy reprodukcyjnej dla samej artystki.

W trzech z czterech nagrań – pomijając rozmowę z Eigerem – wyraźnie obecna jest materia codzienności. Odgłosy dzieci, dźwięki telefonu, dzwonek do domu czy wiadomość od sekretarki wplecione są w wywiady, które muszą zostać wstrzymane na czas załatwienia codziennego *maintenance*. Trzaski wyłączanego dyktafonu, odgłosy ulicy i przesuwanych krzeseł często wybijają z rytmu wypowiedzi rozmówców, jakby przerywając im możliwość rozpoznania tejże codzienności w systemie *maintenance*. W dźwiękach dyskusji przebija zatem reprodukcja społeczna, wyznaczająca codzienny rytm kolejnych zadań. Choćby z tego względu rozmowy wyraźnie dzielą się na te przeprowadzone z kobietami i na te przeprowadzone z mężczyznami.

Z Lippard i z Tauber artystka spotkała się w ich domach, z kolei z Jackiem Ukelesem i Eigerem – w ich gabinetach, w środowisku pracy. Wypowiedzi Lippard i Tauber o wiele częściej przerywane są dźwiękami codzienności, podczas gdy Jacka zaczyna sekretarka lub angażuje telefon a wyciszony gabinet Eigera zdaje się nie rejestrować żadnych odgłosów pracy *maintenance*. Co więcej, kobiety artystka pyta o ich rozumienie *maintenance* zarówno w kontekście pracy zawodowej, jak również opieki nad domem, sprzątaniem i wychowywaniem dzieci. Kiedy rozmawia z mężczyznami, pyta ich wyłącznie o pracę zawodową, nie dyskutuje z nimi o ich zaangażowaniu w prace domowe. Rozmowy z kobietami prowadzone są zatem z perspektywy **podmiotu reprodukcyjnego**, zakorzenionego w systemie *maintenance*, podczas gdy z mężczyznami – z poziomu **podmiotu produkcyjnego**, osadzonego w sferze rozwoju. W kontekście całej wystawy jednak wydaje się, że ten podtrzymywany separatyzm jest zarysowany wyłącznie po to, żeby ustanowić punkt odniesienia do sytuacji, którą Ukeles próbuje przezwyciężyć.

Lippard i Tauber różnie rozumieją swój zakres *maintenance*. Dla Lippard jej głównym zadaniem jest utrzymanie ruchu kobiecego, a dla Tauber opieka nad nowonarodzonym synem. Obie podkreślają przy tym swoje niewielkie zainteresowanie dokładnym sprzątanym całego domu. Lippard wręcz zaznacza, jak bardzo nie jest tym zainteresowana, wspominając, że podłoga w jej mieszkaniu nie była myta od lat i wszędzie panuje chaos. W toku wywiadu kilkakrotnie wyraża niechęć do jakichkolwiek prac domowych, które zabierają czas i cenną energię. Kiedy Ukeles pyta kuratorkę, czy angażuje się w to, żeby wykonać prace porządkowo-opiekuńcze dobrze i pięknie (chodzi o medytacyjny i podporządkowany pewnej dyscyplinie charakter pracy, o jakim pisała bell hooks), oraz czy jej zdaniem w pracę troski wpisana jest pewna estetyka, Lippard odpowiada zdecydowanie, że nie i że jest to zwykła **konieczność**. Konieczność, która jest uciążliwa dla jej pracy kreatywnej. Lippard dodatkowo podkreśla, że chętnie pozbyłaby się pewnych prac domowych na rzecz ich automatyzacji, co czyni ją potencjalną mieszkanką samo-sprzątającego się domu Francis Gabe.

To niewidzenie pracy domowej jako istotnej sprawy dla ruchu kobiecego było symptomatyczne dla znacznej części drugiej fali feminizmu, na co wskazywała bell hooks w swojej krytyce liberalnego feminizmu⁴³⁴. W myśli białych kobiet z klasy średniej figura krzątającej się gospodyni domowej była rolą wiążącą się z opresją, a repertuar domowych prac postrzegano jako powtarzającą się choreografię, która miała kobiety do tej roli usposabiać. Lippard w rozmowie z artystką wyraża swoje zdumienie tym, że inni mają w domu porządek i że nie wie, jak znajdują czas na sprzątanie, ponieważ ona jest zbyt zajęta działaniem. Kuratorka była więc zbyt zajęta nieustanną pracą podtrzymywania walki na rzecz kobiet, nie dostrzegając jednocześnie wprost sedna tejże walki. Łatwo wyobrazić sobie wiele kobiet w latach 70., które czuły z kolei, że są zbyt zajęte codziennym utrzymywaniem życia domowego i że nie mają czasu na aktywizm i polityczne zaangażowanie – co wiele mówi o charakterze pracy reprodukcyjnej i jak się przekłada na jej prywatny charakter. Tauber bowiem zaznacza w rozmowie, że nie ma czasu na nic innego niż opieka nad dzieckiem, że nawet (poza ścieraniem kurzy) nie sprząta domu i że czuje się przez swoją sytuację izolowana – z okna widzi ludzi, rozwijających się i działających, podczas gdy ona stoi w miejscu, robiąc to samo. Otóż niski status prac domowych przekładał się na to, że feministyczne działaczki często postrzegały je równie nisko jako aktywności, które zabierają czas potrzebny na działalność polityczną.

Zamanifestowane odrzucenie domowych obowiązków było postrzegane zatem jako feministyczny gest. Kiedy Ukeles zauważa, że u Lippard jest czysto, ta tłumaczy się, że są to

⁴³⁴ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 30.

tylko pozory, ponieważ jej mieszkanie jest duże, co wprowadza odpowiednio dużo przestrzeni, aby przykryć brud. Zapewnia przy tym, że tak naprawdę jest u niej brudno. Tak jakby kuratorka chciała koniecznie przekonać Ukeles, że nie sprząta⁴³⁵. Prowadzi to do odwrotnej sytuacji, w której nie wypada zajmować się domem, będąc zaangażowaną politycznie feministką. Jakby stawianie troski o dom wysoko w codziennej hierarchii było powodem do wstydu. Zastanawiający jest ten proces umykania w codzienność politycznego charakteru prywatności – błahe, męczące, konieczne sprawy nie były widziane w systemowej złożoności.

Poza odrębnym tłem dla rozmów istotnie odróżnia rozmówców kwestia klasowa. Każdego rozmówcę artystka pyta o to, jak się czuje z tym, że ktoś wykonuje lub mógłby wykonywać za nich ich codzienną, związaną z zawodem lub domem, pracę opiekuńczą. W przypadku mężczyzn mamy do czynienia z racjonalizacją sytuacji. Wskazują, że istnieje w społeczeństwie podział pracy, który jest dla nich logiczny i zasadny, ponieważ każdemu pozwala robić swoje. Nie wiąże się to dla nich z żadnymi emocjami, przy czym w przypadku rozmowy z Eigerem wyraźnie zaznacza się dodatkowe rozróżnienie między pracą wykwalifikowaną a niewykwalifikowaną, co w jego wypowiedzi służy jako uzasadnienie gorszego społecznego statusu zawodów takich jak sprzątanie. Wynika to oczywiście z faktu, że ich role – pediatra i przewodniczący wydziału – miały wysoki status społeczny. Z kolei zapytane o to samo kobiety w kontekście domu podkreślają, jak okropna jest dla nich sama myśl, że ktoś mógłby wykonywać te prace za nich. Lippard wspomina, że w rodzinnym domu był pracownik, który kilka razy w roku wykonywał różne prace konserwacyjno-sprzątające, i że czuła się z tym fatalnie. Jest to wyjątkowo ciekawe w kontekście ruchu feministycznego i ucieleśnienia klisz związanych z pracą reprodukcyjną wśród aktywistek, które walczyły wówczas na rzecz zmiany. Tak jakby głęboko w kobietach zakorzeniona była pogarda do prac domowych. Do tego stopnia, że wizja najemnej pracy reprodukcyjnej była odbierana przez nie jako powód do wstydu, jakby miały oszczędzać tego rodzaju niegodnej pracy innym.

Wywiady odsłaniają zatem, jak głęboko oddzielne sfery oddziałują w konkretnych osobach, jak ich postrzeganie pracy jest tym separatyzmem uwarunkowane. Dla mężczyzn jest to zasadny podział pracy w ramach wykonywanego zawodu, dla kobiet – źródło cierpień i upokorzeń, którego powodem ma być odizolowany dom. W dyskusji odsłania się zatem to, co krytykowała w feminizmie lat 70. bell hooks – nierozpoznanie wspólnej sprawy z kobietami

⁴³⁵ Za Doloris Hayden można również rozumieć wyzwolenie zawodowe – dostępne dla liberalnych elit – jako domowy chaos. Otóż kariera zawodowa często wiązała się właśnie z zaniedbaniem domu, co tworzyło pole konfliktu. Badaczka przytacza cytaty anonimowego mężczyzny, który o sobie i swojej żonie miał powiedzieć: *oboje jesteśmy tak wyzwoleni, że w domu jest bałagan*, zob. D. Hayden, *The Grand Domestic Revolution*, s. 293.

pracującymi jako sprzątaczk, opiekunki czy sekretarki oraz paternalistyczne podejście do ich sytuacji przez kobiety z klasy średniej, które szukały realizacji w zawodach uznanych społecznie.

Dialogiczny charakter wywiadów wybrzmiewa najpełniej tam, gdzie Ukeles udaje się wraz z rozmówcą wydobyć na plan pierwszy wyjątkową rolę *maintenance*. Eiger w pewnym momencie mówi, że nie wyobraża sobie zajmowania się *maintenance* w swoim gabinecie (sprzątanie, rejestrowanie pacjentów), ponieważ nie byłby w stanie robić tego, co umie, czyli leczyć. W tej chwili Ukeles zmusza rozmówcę do zauważenia, że dzięki sprawnie działającemu systemowi *maintenance* jest w stanie w ogóle pracować, że jego umiejętności i wiedza mogą być przydatne właśnie dzięki systemowi *maintenance*.

Zarówno Eiger, jak i Jack Ukeles zauważają również, że *maintenance* jest nieustannym zapobieganiem kryzysom. Podkreślają wprost, że dobrze działający system opieki zapobiega katastrofom. Uwaga ta jest o tyle ciekawa, że problematyzuje działanie systemów wsparcia i opieki w kapitalizmie, który w swoje mechanizmy ma wpisane występowanie kryzysów, a na kryzysie opieki opiera swoje istnienie. Zupełnie tak, jakby w kapitalizmie systemy *maintenance* działały wbrew swojej logice. Nie udało się jednak artystce wytworzyć nowego języka, który pozwoliłby w pełni przemyśleć naturę pracy domowej i opiekuńczej jej rozmówcom. Jak wykazałam wyżej, rozmowy raczej odsłoniły, jak głęboko separatyzm odrębnych sfer tkwił w mężczyznach i kobietach, nawet feministycznych aktywistkach. Choć warto przy tym zaznaczyć, że na koniec dyskusji Lippard zauważa, że istnieje wiele ograniczeń związanych z tym, jak kobiety postrzegają swoją pracę. Sama przyznaje, że czuje presję robienia wszystkiego sama, że *kobiety trenuje się do nieproszenia o pomoc*, co można czytać jako jeden z powodów braku solidarności z kobietami pracującymi jako sprzątaczk. Wywiady pokazują zatem, że głębokie ucieleśnienie norm społecznych wymaga nie tylko ich przemyślenia, ale i fizycznego odczynienia.

1.3.4. Performans i ciało pracujące

Wystawa c. 7,500 jest znacząca dla praktyki *maintenance art* również z tego względu, że w trakcie jej trwania artystka zdecydowała się po raz pierwszy wykorzystać w swojej praktyce performans. Wizualne i dialogiczne strategie, mające na celu dokonanie istotnego dla opieki przesunięcia w relacji produkcja-reprodukcja, wymagały uwzględnienia ucieleśnionych norm wytwarzających określony podmiot reprodukcyjny. Ciało pracujące w czasie i konkretnej

przestrzeni pozwalało artystce uchwycić bardziej złożone relacje pracy reprodukcyjnej z instytucjami i przestrzenią publiczną.

W czasie gdy wystawa c. 7,500 podróżowała po Stanach Zjednoczonych, Ukeles poczuła zazdrość⁴³⁶. Jej prace **uwolniły się** od miejsca ich powstania i zaczęły swobodnie przemieszczać się po kraju, biorąc udział w życiu artystycznym a ona została tam, gdzie była – w domu, myjąc naczynia i piorąc pieluchy. Postanowiła dołączyć do wystawy i przedstawiła Lippard pomysł na performatywne działania, jakie chciała przeprowadzić w kolejnych miejscach, do których podążała wystawa⁴³⁷. Wydaje się, że Lippard nie chciała podjąć się dodatkowej pracy organizacyjnej, kiedy stwierdziła, że jest już za późno, żeby mogła uwzględnić propozycje Ukeles w projekcie kuratorskim. Poleciała za to artystce skontaktować się z instytucjami, w których planowane były kolejne odsłony c. 7,500. Ta napisała listy do sześciu z dziewięciu instytucji i uzyskała zgodę od każdej na przeprowadzenie performansów, które opracowywała specjalnie dla każdej z lokalizacji⁴³⁸. Artystka nie otrzymała jednak żadnego budżetu i swoje działania oraz wyjazdy finansowała sama.

Jej pierwszym przystankiem było Muzeum Wadsworth Atheneum w Hartford, gdzie 20 lipca 1973 roku wykonała swoje cztery najsłynniejsze obecnie działania: *Transfer: The Maintenance of the Art Object: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist, and the Museum Conservator; The Keeping of the Keys: Maintenance as Security; Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Washing/Tracks/Maintenance*” Inside. Działania te były analizą sprzątania i praktyk konserwatorskich muzeum, które razem stanowiły krytykę instytucji sztuki⁴³⁹. W Filadelfii, 7 listopada 1973 roku wykonała performance *Now You Have Heirs/Air, M. Duchamp* będący artystyczną interpretacją rozmowy artystki z Duchampem podczas jego wystawy w 1963 roku w galerii Cordier and Ekstrom w Nowym Jorku.

Z kolei 15 stycznia 1974 roku w Bostonie, w Institute of Contemporary Art (ICA) miały miejsce performansy: *Security Is Maintenance-Memorial to Martin Luther King Jr.; Snow Removal/Tracks/Maintenance* oraz *It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance*

⁴³⁶ Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa, October 2016, <<https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa/>> [dostęp: 20.11.2024].

⁴³⁷ Tamże.

⁴³⁸ *I didn't contact every single site of the 9 sites of this show. I only contacted Hartford, Moore, ICA, Boston, Seattle and Vassar. All of these venues that I contacted said yes.*

(We have a list of all the sites on the index card from the Catalogue of C7,500.)

By the way, there was no budget for these performances whatsoever. I paid my own way.

That limited what I could afford. But, luckily, they

provided photographers who also gave me their negatives! Mierle Laderman Ukeles, komentarz do prac redakcyjnych P. C. Phillips nad książką, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, niepublikowany dokument Word, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk.*

⁴³⁹ Są to najsłynniejsze działania Ukeles oraz najczęściej analizowane przez badaczki i badaczy.

Calls): *Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others: Keep Your Head Together-1,000 Times*, w którym łączyła się telefonicznie z opiekunką swych dzieci w Nowym Jorku.

W Nowym Jorku, 13 czerwca 1974 roku, wykonała performance *Washing*, podczas którego myła miejski chodnik, a kilka dni później odbyło się *Maintenance Art Interviews with Passerby on the Sidewalk*, w trakcie którego rozmawiała z przechodniami o ich codziennej pracy opiekuńczej. Przez cały wrzesień i październik 1974 roku w Seattle, w galerii And/Or, miał miejsce performans *Maintenance Art in Absentia*, podczas którego artystka była cały czas nieobecna na miejscu – jej nieobecność w Seattle polegała na obecności w Nowym Jorku, gdzie opiekowała się swoimi dziećmi.

7 listopada 1974 roku w Vassar College w Poughkeepsie wykonała ostatni cykl performansów dla wystawy *c. 7,500 Fall Time Variations*, na który składały się trzy działania: *Husbanding the Earth – Raking Piece*; *The Trees Are Having Their Period: Making a 50-Foot Sanitary Napkin for a 100-Year-Old Tree* oraz *Children's Piece: Time Stop*” *Mingling the Fallen Leaves with my Babies' Hair-Cuttings*. W tych performansach Ukeles łączyła kobiecość i macierzyństwo z naturą i ziemią⁴⁴⁰. W rozdziale tym poddaję analizie wybrane działania, których dokumentacja zachowała się w archiwum artystki i które dotyczą przede wszystkim pracy reprodukcyjnej⁴⁴¹.

Choć artystka wspomina zryw zazdrości o podróże swoich prac i opracowanie scenariuszy działań artystycznych na miejscu wystaw żartobliwie, uważam, że wprowadzenie performansu do jej praktyki artystycznej jest wyjątkowo ważne w jej myśleniu o *maintenance art* jako szerszym projekcie społecznym. Otóż dla artystki stało się jasne, że to właśnie przez performans *maintenance art* może działać, ponieważ oprócz pokazania pracy opieki, pozwala opieką pracować w polu sztuki. Badaczka praktyk performatywnych Diana Taylor podkreśla, że performans jest istotnym aktem transferu, ucieleśnionym zachowaniem, cielesnym procesem archiwizacji w działaniu, który nieustannie powtarza się w doświadczeniu wcześniejszych wzorców kulturowych i norm społecznych⁴⁴². Poprzez podjęcie pracy reprodukcyjnej w performansie Ukeles oduczala swoje ciało określonych skryptów działania, związanych z pracą domową w miejskiej przestrzeni. Powtarzając gest opieki na ulicach i w instytucjach sztuki,

⁴⁴⁰ Jak dotąd performansy z Vassar College interpretowała wyłącznie Andrea Liss w kontekście macierzyństwa, zob. A. Liss, *Feminist Art and The Maternal*, s. 61–6.

⁴⁴¹ W archiwum artystki brak dokładnych informacji, zdjęć czy zapisów scenariusza do *Security Is Maintenance-Memorial to Martin Luther King Jr.*; *Snow Removal/Tracks/Maintenance* z Bostonu.

⁴⁴² D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, s. 2–3.

Ukeles analizowała jego choreograficzne i normatywne aspekty, aby obnażyć hegemoniczną władzę ustanawiania i ograniczania ról społecznych.

Takie myślenie o performansie wiąże się z koncepcją choreografii społecznej, wprowadzonej przez Andrew Hewitta, który badając narodziny nowoczesności, definiował ją jako wyznaczanie konkretnych, estetycznych, a przez to ideologicznych, przestrzennych i czasowych układów ciał i rzeczy, pozostających ze sobą we wzajemnych relacjach⁴⁴³. Szersze rozumienie koncepcji, wykraczające poza sferę tańca, zaproponowała później Gabriele Klein. Badaczka opisuje proces, w czasie którego poprzez ciała i ich ruch zawiązuje się splot relacji między makro- i mikrostrukturami, a więc pomiędzy porządkiem społecznym/strukturą a działaniem/sytuacją i to, jak oba te porządki oddziałują na siebie wzajemnie⁴⁴⁴.

Choreografia społeczna nie jest więc z góry narzuconym, skodyfikowanym systemem ruchu, ale kategorią performatywną – wytwarzaną przez i jednocześnie wytwarzającą porządek społeczny w działaniu jako sieć zależności, zgodnie lub/i w kontrze do panującego systemu władzy. Co więcej, choreografie te wytwarzają własny czas lub podporządkowują się już jego istniejącym porządkom. Poruszające się podmioty ulegają zatem chrononormatywności, która odmierza i rozlicza określone jednostki czasowe. Choreografia społeczna to zatem performatywne strukturyzowanie praktyk cielesnych w czasie i przestrzeni, kształtowanie przestrzeni publicznej poprzez ciało, ruch i relacje z otoczeniem, a także wytwarzanie podmiotowości. Poprzez swoją praktykę Ukeles odsłania zatem *maintenance* jako choreografię reprodukcji społecznej – wyznaczającą rozbudowaną siatkę punktów styku, w których pracuje kapitalistyczne podporządkowywanie opieki. Dom artystka charakteryzuje poprzez pracę swojego ciała.

- **Wadsworth Atheneum Museum w Hartford i krytyka instytucjonalna**

Pierwsze performansy, jakie Ukeles wykonała, miały miejsce w Muzeum Wadsworth Atheneum. *Washing/Tracks/Maintenance: Outside and Washing/Tracks/Maintenance – Inside* polegały na przeniesieniu domowych obowiązków w obręb instytucji artystycznej – artystka przez kilka godzin na kolanach, przy użyciu szmatki, myła podłogi w głównej sali wystawowej, a następnie, przy użyciu mopa czyściła przestrzeń przed wejściem do muzeum.

⁴⁴³ A. Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham–London 2005, s. 12–5.

⁴⁴⁴ G. Klein, *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, w: *Choreografia: polityczność*, pod red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2018, s. 151.

W kolejnych dwóch działaniach artystka wnikała w strukturę operowania samej instytucji, wykonując przewrotnie pracę ochroniarza *The Keeping of the Keys* (kiedy zamykała odbiorców w salach albo wpuszczała ich do odizolowanych od dostępnej, publicznej przestrzeni biur pracowników) lub analizując porównawczo pracę osoby sprzątającej, artystki i konserwatora w *Transfer: The Maintenance of the Art Object: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist, and the Museum Conservator*⁴⁴⁵. Działania te doczekały się wielu interpretacji – badacze tacy jak Kwon, Bryan-Wilson, Liss czy Petrossians odczytują je przez pryzmat krytyki instytucjonalnej⁴⁴⁶.

Performując w muzeum nieartystyczną pracę w czasie wystawy, Ukeles – według przywołanych wyżej badaczy – miała odsłaniać instytucję artystyczną jako miejsce wytwarzane przez (często źle opłacaną) pracę reprodukcyjną. Interpretujący performansy Ukeles badacze powołują się na postulat uznania, konkludując, że artystka poprzez wykonanie swoim ciałem pracy opiekuńczej, uczyniła ją widoczną i wartościową w przestrzeni publicznej. Uważam jednak, że przestrzeń muzeum nie jest na tyle neutralna i uniwersalna, żeby w jej ramach mogła dokonać się publicznie redefinicja pracy reprodukcyjnej. Chcę wydobyć ambiwalencję performansów Ukeles w duchu krytycznej rewizji krytyki instytucjonalnej Mariny Vishmidt. W ujęciu tym instytucja artystyczna z racji swojej autonomii jednocześnie uwidacznia domową pracę reprodukcyjną w działaniach artystycznych oraz petryfikuje wyzysk pracy najemnej w ramach własnego działania.



42. Mierle Laderman Ukeles, *The Keeping of the Keys: Maintenance as Security*, 20 lipca 1973, performans w ramach wystawy c. 7,500 w Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, czas trwania ok. 3 godz., czarno-białe fotografie, 40,6 × 50,8 cm.

⁴⁴⁵ Dokładnej analizy tego performansu podjęłam się w innym miejscu, zob. K. Wilczyńska, *Conserving a performance about conservation. Care and preservation in Mierle Laderman Ukeles's maintenance art, w: Performance. The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, New York 2023. W tekście zwracam uwagę na kwestię konserwacji performansu Ukeles w kontekście krytyki instytucjonalnej i zastanawiam się, jak utrzymać krytyczny i emancypacyjny aspekt jej działań.

⁴⁴⁶ Zob. M. Kwon, *One Place After Another*; J. Bryan-Wilson, *Art Workers*; A. Liss, *Feminist Art and The Maternal*; A. Petrossians *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*.

Vishmidt, w swojej interpretacji performansów z Hartford zauważa, że Ukeles podkreśla wartość pracy domowej i jednocześnie przenosi tę pracę do sfery publicznej, w kontekście instytucji muzeum⁴⁴⁷. Artystka dokonuje zatem istotnego wyjścia z domu, połączenia sfery prywatnej i publicznej poprzez swoją fizyczną i artystyczną pracę performansu. Dla Vishmidt Ukeles krytykuje nieustanną niewidzialność i marginalizację pracy reprodukcyjnej, pokazując ją jako kluczowy element podtrzymujący zarówno społeczeństwo, jak i świat sztuki. Ukeles realizuje własną formę krytyki instytucjonalnej, która – w świetle uwag Vishmidt o jej strukturalnym ograniczeniu – ujawnia się jako szczególnie przewrotna i skuteczna. Według badaczki takie krytyczne akcje bardzo często ograniczają się bowiem do działania wewnątrz struktur, które próbują krytykować⁴⁴⁸. W jej ujęciu, krytyka instytucjonalna nie jest w stanie radykalnie zmienić tych instytucji, ponieważ często kończy się na ich reformowaniu, a nie na ich faktycznym podważeniu. Przy czym reformowanie polega najczęściej na wprowadzaniu inkluzywnej polityki oraz programów społecznych przy jednoczesnym zachowaniu infrastruktury wyzysku niskich płac czy wolontariatu.

Krytyka instytucjonalna może więc stać się formą współuczestnictwa w podtrzymywaniu *status quo*, jeśli nie idzie w parze z radykalną transformacją strukturalną. W przypadku Ukeles jej działania w ramach muzeów, choć krytyczne wobec marginalizacji pracy reprodukcyjnej, odbywały się w obrębie tych samych instytucji, które podtrzymywały podział na wysoką/zaangażowaną/awangardową sztukę i niewidzialną pracę. Przeniesienie pracy domowej i *maintenance* do muzeum, mimo że było symbolicznie mocne, nie zmieniało fundamentalnych struktur wyzysku pracy reprodukcyjnej w kapitalizmie.

Działanie Ukeles jest zatem dwuznaczne w świetle krytyki instytucjonalnej. Z jednej strony, performansie Ukeles przynoszą widoczność domowej pracy reprodukcyjnej, włączając ją do sfery publicznej i artystycznej, co jest aktem krytycznym wobec wykluczenia tej pracy z dyskursu sztuki. Myjąc podłogi w ramach performansu, artystka łączyła również kwestie prywatnej pracy domowej z pracą najemną sprzątaczką w przestrzeni publicznej. Z drugiej strony, ponieważ jej prace były wykonywane w ramach instytucji muzealnych, można argumentować, że wpisują się w struktury instytucjonalne, które same w sobie podtrzymują podziały między produkcją a reprodukcją. Artystka w końcu umyła podłogę w ramach swojej akcji, wyręczając specjalnie zatrudnioną na stanowisku osobę sprząającą. Nie wiadomo, czy

⁴⁴⁷ M. Vishmidt, *What Do We Mean By 'Autonomy' and 'Reproduction'?*, w: *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, London–Berlin 2016, s. 48.

⁴⁴⁸ M. Vishmidt, *Beneath the Atelier, the Desert: Critique Institutional and Infrastructural*, w: *Marion von Osten: Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practices)*, ed. by M. Hlavajova, T. Holert, Utrecht–Amsterdam 2017, s. 218.

w dniu performansu osoba ta została oddelegowana do innych zadań, czy też rzeczywiście zastąpiona przez artystkę, co mogłoby wiązać się z pozbawieniem jej dniówki. Jednak nawet w przypadku symbolicznego zastąpienia pojawia się pytanie o status tej pracy i jej uznanie w ramach instytucjonalnych struktur. Jeśli czynność ta wykonywana jest przez artystkę w ramach performansu, zyskuje status sztuki. Jeśli przez zatrudnioną osobę sprzątającą, pozostaje niewidzialną częścią infrastruktury.



43. Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance – Inside*, 22 lipca 1973, performans w ramach wystawy c. 7,500 w Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, czas trwania ok. 3 godz. (do momentu zamknięcia muzeum), czarno-biała fotografia, 50,8 × 40,6 cm.

Równocześnie warto zauważyć, że Ukeles wykonała 8-godzinną zmianę w 3 godziny, co – choć zapewne miało charakter symboliczny – może zostać odczytane jako wizualizacja przyspieszenia i intensyfikacji pracy najemnej. Instytucja sztuki, jaką jest muzeum w Hartford, utrzymuje zatem aurę autonomii sztuki i wszystko, co w ramach przestrzeni wystawy zostanie pokazane – nawet jako performatywna akcja – sprowadza się do symbolicznego gestu. Mit autonomii sztuki nie pozwala muzeum wydobyć krytycznie infrastrukturalnej siatki relacji pracowniczych w całej swojej złożoności, ponieważ mocą instytucji artystycznej gest taki staje się uniwersalnym, uogólniającym symbolem społecznego uznania, pokazania lub dowartościowania. Każę to zastanowić się, na ile prace Ukeles z Hartford rzeczywiście kwestionowały strukturalne nierówności, skoro pozostawały one w ramach instytucji, która bazowała na tych samych podziałach i hierarchiach, jakie artystka próbowała krytykować. Innymi słowy, prace Ukeles, mimo że radykalne w swojej treści, mogą być absorbowane przez instytucje sztuki bez realnego podważenia ich podstawowych założeń.



44. Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance –Outside*, 22 lipca 1973, performans w ramach wystawy c. 7,500 w Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, czas trwania ok. 3 godz. (począwszy od momentu otwarcia muzeum), czarno-białe fotografie, 50,8 × 40,6 cm.

Zwracam uwagę na to, że performansy Ukeles z Hartford są nie tyle znakiem rozpoznawczym czy popisowym działaniem *maintenance art*, do których można sprowadzić całą jej praktykę, co performatywną próbą, komplikującą się w kontekście krytyki instytucjonalnej. Instytucje sztuki mogą udawać inkluzywne, jednak według Vishmidt, same w sobie bazują na oddzieleniu autonomicznej sztuki od społecznego świata, co paradoksalnie odsłania krytyka instytucjonalna⁴⁴⁹. W *maintenance art*, dla której celem jest zmiana natury relacji produkcji i reprodukcji tak, żeby w centrum stała opieka, krytyka instytucjonalna to za mało. Choć jej działania Ukeles przyniosły widzialność pracy reprodukcyjnej i dekonstruowały hierarchie wartości, to odbywały się w ramach tych samych instytucji, które te hierarchie podtrzymują. Krytyka instytucjonalna jest zatem zbyt ograniczona w transformacji systemowej, a *maintenance art* sprowadzone do performansu pracy domowej w muzeum nie prowadzi do pełnego podważenia struktur kapitalistycznych i instytucjonalnych, które wykluczają pracę reprodukcyjną. Uważam, że Ukeles zdawała sobie z tego sprawę, ponieważ jej kolejne działania performatywne w ramach wystawy c. 7,500 nie były już nastawione na krytykę instytucjonalną, inaczej odwołując się do relacji pracy domowej z przestrzenią publiczną.

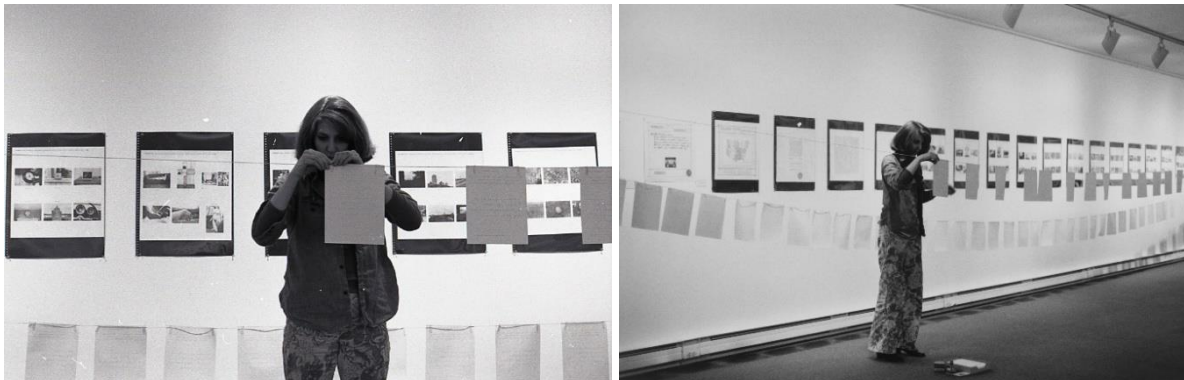
⁴⁴⁹ M. Vishmidt, *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*, w: *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, ed. by M. Hlavajova, S. Sheikh, Cambridge 2017, s. 266.

- **It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance Calls): Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others: Keep Your Head Together-1,000 Times**

15 stycznia 1974 roku artystka wykonała performans, który choć mniej znany, jest ciekawszym ujęciem pracy domowej i najemnej pracy opiekuńczej w ramach przestrzeni publicznej muzeum. Chodzi o działanie w skrócie zatytułowane *It's Okay To Have a Babysitter* wykonane w trakcie wystawy w Instytucie Sztuki Współczesnej w Bostonie. W archiwum artystki zachowała następującą instrukcja działania:

1. Początek: Połączenie międzymiastowe z Nowym Jorkiem & zapytanie opiekunki czy z dziećmi (3) wszystko w porządku? W porządku
 2. Zawieś sznurek tam i z powrotem na całej długości galerii (30 ft)
 3. Przeczytaj na głos każdy zestaw stwierdzeń z każdej strony
 4. Podstempluj każdą stronę Stemplem Maintenance Art.
 5. Przypnij do sznurka
 6. Przejdź do kolejnej, identycznej strony
 7. Wypełnij całą przestrzeń słowami i arkuszami, przejdź po schodach i wyjdź na zewnątrz do granicy I.C.A – ulica
 8. Jeśli powiem to wystarczającą ilość razy, (może) stanie się prawdą
 9. Zadzwoń do N.Y.C & zapytaj się czy z dziećmi wszystko w porządku? W porządku
- Koniec
(powtórz ok. 500 razy)

Dla dobra mojej rodziny, muszę wykonywać swoją pracę. Aby wykonywać swoją pracę, potrzebuję opiekunki dla dzieci. To w porządku mieć opiekunkę, abym mogła wykonywać swoją pracę. Również dla mojego dobra, mogę wykonywać swoją pracę.⁴⁵⁰



45. Mierle Laderman Ukeles, *It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance Calls): Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others: Keep Your Head Together-1,000 Times*, 15 stycznia 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 w Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, czarno-białe fotografie, 20,3 × 25,4 cm.

⁴⁵⁰ M. L. Ukeles, *It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance Calls): Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others: Keep Your Head Together-1,000 Times*, 1974, w: Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files, FILE: 030_BABYSITTER_1974_0115_ARTWORK_02, Project: IT'S OKAY TO HAVE A BABYSITTER (INCLUDING LONG DISTANCE CALLS), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 15.01.1974, GRM Barcode: 100141185.

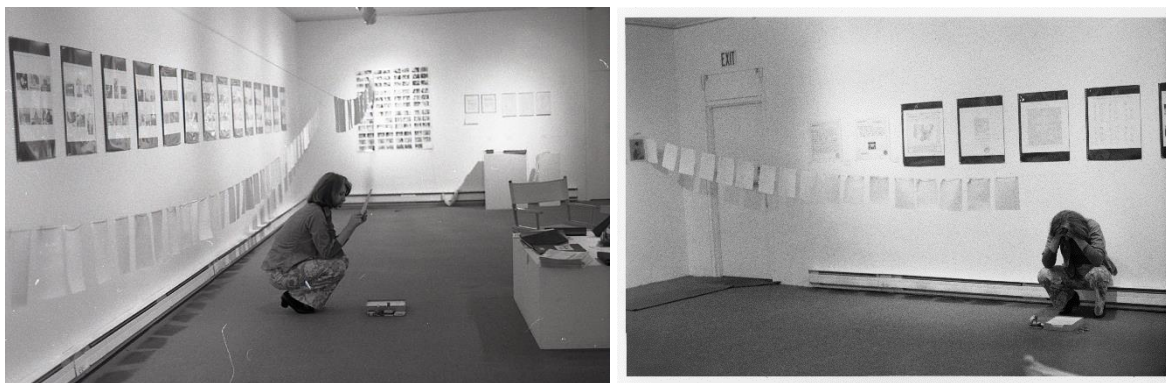
Ukeles podejmuje tu wątek korzystania z usług innych kobiet wykonujących prace opiekuńcze i wstyd, jaki temu towarzyszył. Żeby funkcjonować jako artystka i żeby realizować swoje kolejne performansy, Ukeles musiała zatrudnić opiekunkę do dzieci, co stało się tematem owego działania. Artystka niczym mantrę powtarzała słowa *to w porządku mieć opiekunkę*, jakby próbowała przekonać nie tyle innych, co siebie. Jak dotąd performans ten analizowała wyłącznie Liss w kontekście matczynego niepokoju, jaki artystka w swej pracy problematyzuje i odsłania⁴⁵¹. Otóż według Liss Ukeles odkrywa się jako martwiąca się o dzieci matka, która potrzebuje zapewnienia, że mimo dzielącego ją od dzieci dystansu wszystko będzie w porządku. Wiązałoby się to również z presją wywieraną na kobiety odnośnie konieczności opiekowania się potomstwem w domu⁴⁵².

Powtarzane jednak słowa z jednej strony zdają się wskazywać na to, że jako kobieta Ukeles próbowała zagłuszyć poczucie winy za pozostawienie dzieci w domu, z drugiej strony, zagłuszają wstyd, który wiąże się z tym, że ktoś inny wykonuje za nią pracę *maintenance*. Artystka tym razem nie wyolbrzymiała obowiązków osób zatrudnionych w muzeum przy jego utrzymywaniu, tylko odsłaniała się w trudnej dla siebie sytuacji. Okropne uczucie, którym Lippard nazwała w wywiadzie emocje związane z korzystaniem z usług opiekuńczych i sprzątających innych ludzi, Ukeles próbuje tutaj oswoić.

Istotne jest czytanie tej pracy w relacji do dzieł *maintenance art* znajdujących się w przestrzeni wystawy. W albumie *Maintenance Art Tasks* artystka dokonała przewartościowania pracy opiekuńczej. W zdyscyplinowaniu, uważności i rytualności dowartościowała pracę domową ukazując jej rozbudowanie i złożoność sekwencji ruchów, pewności i dokładności. W duchu bell hooks artystka dokonała przemyślenia natury pracy domowej nie w perspektywie wzmocnienia separatyzmu gospodyni domowej, a poprzez podkreślenie wyjątkowości i właściwości tejże pracy. Rytualność codzienności jest w albumie źródłem satysfakcji i solidarności różnych grup płciowych oraz społecznych. Praca domowa, dowartościowana jako praca w ogóle, przestaje być powodem do wstydu oraz staje się źródłem spełnienia kobiet, umiejętnością i kwalifikacją. Tak postrzegana wpływa na rozumienie roli najemnej pracy reprodukcyjnej i wspólnej wymiany własnych kompetencji.

⁴⁵¹ A. Liss, *Feminist Art and The Maternal*, s. 99–100.

⁴⁵² L. E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art*, s. 51.



46. Mierle Laderman Ukeles, *It's Okay To Have a Babysitter (Including Long-Distance Calls): Some Kinds of Maintenance Cancel Out Others: Keep Your Head Together-1,000 Times*, 15 stycznia 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 w Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, czarno-białe fotografie, 20,3 × 25,4 cm.

Artystka, chcąc realizować się w sztuce, mogła skorzystać z usług opiekunki, której odpowiednio płaciła za pracę i której pracę szanowała tak, jak własną pracę domową. Proces ten nie był jednak tak łatwy, ponieważ Ukeles czuła, że musi nieustannie zaklinać rzeczywistość powtarzając mantrę – *Jeśli powiem to wystarczającą ilość razy, (może) stanie się prawdą*. Mimo postawionej diagnozy i przepracowywania własnego stosunku do *maintenance*, w Ukeles wciąż pracowała polityczna blokada i normy narzucane wobec jej podmiotowości. Jest to wyjątkowo świadoma i autokrytyczna praca, w której artystka problematyzowała doświadczenie białych, uprzywilejowanych kobiet. Przyznaje się również do lęków, wstydu i obaw, jakie nie tylko generowała jej własna praca domowa oraz matczyzna obawa, ale również relacja z inną kobietą, wykonującą dla niej usługę opiekuńczą.

Powtarzana mantra znajduje swój odpowiednik w formie wizualnej i w działaniu artystki. Formułka wypowiedana była bowiem za każdym razem z kartki, którą Ukeles wieszała niczym pranie na rozciągniętym w Instytucie Sztuki Współczesnej sznurku, który wychodził stąd w przestrzeń miasta. Białe kartki papieru ewokowały silnie pranie, dokładnie tak, jakby w ramach zadośćuczynienia artystka zmywała swoją winę (za pozostawienie dzieci i korzystanie z opiekunki), wybielała się. Ta horyzontalna linia przypomina sznury na białinę rozwieszane pomiędzy budynkami do suszenia prania (*clotheslines*), które przez dziesięciolecia były elementem codziennego pejzażu miejskiego, szczególnie widocznym w gęsto zaludnionych dzielnicach. Wyjątkowo długo przetrwały w uboższych dzielnicach miast, jak Nowy Jork, gdzie do lat 80. pojawiały się w miejskim pejzażu. Stanowią one silny kontrast wobec innego charakterystycznego symbolu miasta – *skyline*, czyli linii horyzontu wyznaczonej przez wertykalne wieżowce i architekturę władzy. O ile *skyline* oznacza potęgę modernistycznego, męskiego miasta – zorganizowanego wokół idei postępu, wzrostu i dominacji – o tyle sznury

na bieliznę (*clotheslines*) wpisują w krajobraz ślady codziennej, kobiecej, reprodukcyjnej pracy.

Przeciągnięte między oknami i balkonami linie tworzyły siatkę relacji zarówno wizualnych, jak i wspólnotowych, sugerując istnienie ukrytej topografii troski, która przecina dominujące podziały przestrzenne i klasowe. Linie te były zarazem śladami kobiecej pracy i wizualnymi łącznikami między mieszkaniami, między budynkami. Zupełnie tak, jakby wyznaczały kierunki relacji ustanawiane przez wspólną pracę i linie łączące **walki graniczne**. Osie te zdradzają bowiem, że oddzielne sfery nie były sprawą szeroko doświadczaną przez biedniejsze kobiety, których bielizna suszyła się nad ulicami miasta w przestrzeni publicznej.



47. Widok Nowego Jorku z rozciągniętymi pomiędzy budynkami sznurami na bieliznę.

Ukeles niejako konfrontowała swój wstyd, swoje okropne uczucie z tą horyzontalną linią prania. Tak jakby próbowała ustanowić nowe połączenie, tak jakby przez pracę (jej ciało podporządkowane dyscyplinie realizowania scenariusza performansu) chciała przepracować negatywne i trudne emocje w stosunku do *maintenance* po to, aby w pełni przewartościować naturę pracy reprodukcyjnej. Ukeles tym samym wskazywała na konieczność ustanawiania kolejnych połączeń (przywołanych w performansie również rozmową telefoniczną z opiekunką o tym, czy z dziećmi wszystko w porządku) oraz włączenia kwestii klasowych w celu solidarnościowego dokonania zmiany w funkcjonowaniu *maintenance* w społeczeństwie.

1.3.5. Nowojorska odsłona c. 7,500 w galerii A.I.R

W 1974 roku w czerwcu wystawa c. 7,500 przywędrowała do Nowego Jorku, gdzie swoją odsłonę miała w nowo powstałej galerii A.I.R (Artists in Residence) przy Wooster 97 w SoHo⁴⁵³. Galerii, którą w 1972 roku otworzyły Barbara Zucker i Susan Williams jako miejsce

⁴⁵³ Galeria wciąż działa, ale w 1981 r. przeniosła się na Dumbo, Brooklyn.

w pełni dedykowane pokazywaniu sztuki kobiet⁴⁵⁴. Pomysł zrodził się w ich głowach po to, aby zaradzić niedoborowi możliwości wystawienniczych dostępnych dla artystek. Przestrzeń ta pomyślana była również jako alternatywa dla komercyjnego systemu galeryjnego. Tym sposobem problem odrębnych sfer i kobiecego miejsca został zinstytucjonalizowany w przestrzeni Nowego Jorku jako galeria sztuki.

Lippard wspomina A.I.R. jako przełomowe przedsięwzięciem, które stało się wzorem dla artystek w całym kraju, chcących działać artystycznie, zamiast czekać, aż patriarchalny i często mizoginiczny świat sztuki się o nie upomni⁴⁵⁵. W samą strukturę galerii wpisana była troska i opieka – było to kolektywne, oparte na współpracy i wzajemnym szacunku przedsięwzięcie, w którym kobiety wspólnie podejmowały decyzję i wspierały dopiero wchodzące w świat sztuki artystki. Miejsce, jakim było A.I.R funkcjonowało bardziej jako kolektywny dom artystyczny, w którym kobiety mogły eksperymentować z ich rolą reprodukcyjną w mieście. W androgenicznej przestrzeni miasta był to pionierski pomysł.

Wiele mówiące o patriarchalnej naturze nowojorskiego świata artystycznego jest wspomnienie Lippard odnośnie jego stosunku do kobiet artystek. Według kuratorki kobiety, aby być traktowane poważnie jako profesjonalistki, często musiały udawać, że nie są żonami ani matkami, a więc nie miały innego wyjścia, jak ukrywać swoją opiekuńczą naturę i reprodukcyjną konieczność⁴⁵⁶. Między innymi z tego właśnie powodu powstało A.I.R., które płciowy separatyzm – ograniczenie się do wystawiania wyłącznie sztuki kobiet – postrzegało jako tymczasową konieczność, z której obecnie galeria zrezygnowała⁴⁵⁷.

W 1974 roku Ukeles przy okazji wystawy Lippard przygotowała dwa działania: *Maintenance Art Interviews with Passerby on the Sidewalk Washing* oraz *Washing*. W pierwszym performansie Ukeles przeprowadzała rozmowy z przechodniami o ich codziennych praktykach związanych z opieką i utrzymaniem, jednocześnie ważąc ich przed i po rozmowie. Nie omawiam jednak szczegółowo tego działania w rozprawie, ponieważ później artystka zrealizowała podobny projekt (który omawiam w kolejnym rozdziale) na większą skalę w Whitney Downtown Museum. Z kolei w *Washing* artystka, podobnie jak w Hartford, myła

⁴⁵⁴ Założycielki: Dotty Attie, Maude Boltz, Mary Grigoradis, Nancy Spero, Susan Williamns, and Barbara Zucker ; artystki: Rachel bas-Cohain, Judith Bernstein, Blythe Bohnan, Agnes Denes, Daria Dorosh, Loretta Dunkelman, Harmony Hammond, Laurece James, Nancy Kitchell, Louise Kramer, Anne Healy, Rosemarie Mayer, Patsy Norvell and Howardena Pindell, Mary Beth Edelson. *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960–2010*, ed. by L. Rosati, M. A. Staniszeński, Cambridge–London 2012, s. 138.

⁴⁵⁵ L. Lippard, *A.I.R., Still in Residence*, w: *The digital exhibition A.I.R. Gallery: Chapter 1*, September 23, 2022 <<https://www.thefeministinstitute.org/blog/29-a-i-r-still-in-residence>> [dostęp: 12.06.2024].

⁴⁵⁶ Tamże.

⁴⁵⁷ Obecnie galeria skupia się na wspieraniu twórczości kobiet i osób niebinarnych.

przestrzeń na zewnątrz galerii. Charakter miasta Nowy Jork, jak i kolektywna energia A.I.R., wpływa jednak na to, że nowojorski performans ma zupełnie inny wydźwięk.

- *Washing*

Washing miało miejsce 13 czerwca 1974 roku. Ukeles wpierw wydzieliła i ogrodziła fragment chodnika przed wejściem do galerii. Od godziny 14 do 17 nieustannie myła wydzieloną nawierzchnię, skrobiąc ją szczotką i szorując szmatami zrobionymi ze starych domowych prześcieradeł. Jak wskazuje Phillips, artystka próbowała usunąć sadzę i smar, które nagromadziły się przez lata na powierzchni miasta⁴⁵⁸. W trakcie trzech godzin artystka działała z poziomu chodnika, wynosząc sprawę opieki na ulicę. Działanie to czytam jak performowanie horyzontalności przez ciało reprodukcyjne, odsłaniające procesy jego produkcji w systemie kapitalistycznym.



48. Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, 15 czerwca 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 przed galerią A.I.R. w SoHo, Nowy Jork, czas trwania ok. 3 godz., czarno-białe fotografie, 50,8 × 40,6 cm.

Artystka wprowadziła do performansu kapitalistyczną logikę przez wydzielenie i zawłaszczenie przestrzeni. Ukeles przed galerią A.I.R. odgrodziła pojedynczy kwadrat chodnika, który zagrodziła kartkami papieru i zaanektowała w geście symbolicznego zagarniania przestrzeni – artystka przed performansem oznajmiła na głos, że miejsce to zostaje przejęte jako terytorium *maintenance*⁴⁵⁹. W małej skali replikowała zatem manhattańską siatkę, którą w XIX wieku podzielono arbitralnie przestrzeń Nowego Jorku, wyznaczając grunty pod spekulację nieruchomościami. Według Koolhasa siatka Manhattanu była narzędziem

⁴⁵⁸ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 70.

⁴⁵⁹ M. L. Ukeles, *Washing*, 1974, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE: 044_WASHING_1974_0613_DOC_04, Project: A.I.R. WASH (WASHING), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.06.1974, GRM Barcode: 100141185.

kapitalizmu, pozwalającym na maksymalizację kontroli nad przestrzenią⁴⁶⁰. Ten gest zawłaszczenia wymuszał jednak na Ukeles konieczność jego utrzymania. Jako kobieta wkraczała zatem w tę przestrzeń jako podmiot reprodukcyjny niejako automatycznie, ponieważ w systemie kapitalistycznym, w jego historycznym momencie lat 70., rola kobiety definiowana była przez separatyzm produkcji i reprodukcji.



49. Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, 15 czerwca 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 przed galerią A.I.R. w SoHo, Nowy Jork, czas trwania ok. 3 godz., czarno-białe fotografie, 40,6 × 50,8 cm.

Na fotografiach widzimy artystkę, która stopniowo z pozycji pionowej schodzi do poziomej – najpierw stojąc, szciotkowała chodnik, a następnie angażowała się w miejsce horyzontalnie, kiedy na kolanach i rękach szorowała powierzchnię miasta przez wiele godzin, sama przechodząc brudem ulicy i moknąc od wciąż zużywanej do czyszczenia wody. Performowanie horyzontalności staje się wyraźne w *Washing* Ukeles, która myła fragment chodnika, dokładnie usuwając ślady każdego przechodnia – artystka natychmiast reagowała nie tylko na ciągle powstający brud, ale również na ślady obecności innych ludzi, co – przynajmniej w teorii – czyniło jej pracę niemożliwą do skończenia. Otóż chodnik nigdy nie będzie czysty o ile ma służyć mieszkańcom miasta, którzy nieustannie zostawiają na nim swoje ślady. Ciało artystki, rozciągnięte wzdłuż ulicy, dotykające jej materii, kontrastowało wyraźnie z przemieszczającymi w pozycji pionowej mieszkańcami.

⁴⁶⁰ R. Kooolhas, *Deliryczny Nowy Jork*, s. 22–5.



50. Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, 15 czerwca 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 przed galerią A.I.R. w SoHo, Nowy Jork, czas trwania ok. 3 godz., czarno-białe fotografie, 40,6 × 50,8 cm.

W swojej analizie choreografii jako formy ucieleśnionego działania André Lepecki – badacz choreografii i performansu – proponuje myślenie o ruchu wykraczające poza traktowanie go jako akt fizyczny. Zamiast tego definiuje ruch jako polityczną praktykę kształtującą relacje społeczne i sposób zamieszkiwania przestrzeni. W książce *Exhausting Dance* dokonuje krytyki kinetycznej logiki nowoczesności, opartej na nieustannym ruchu, przyspieszeniu i mobilizacji, wskazując, że to, co nieruchome, zatrzymane, horyzontalne – może stawać się aktem sprzeciwu wobec hegemonii ruchu jako wartości samej w sobie. W tym kontekście Lepecki wskazuje również na polityczny wymiar cielesnych orientacji – pionowość (wertykalność) jako uprzywilejowaną i związaną z kontrolą, a horyzontalność jako przestrzeń podporządkowaną i wykluczaną⁴⁶¹. Zgodnie z jego propozycją rozumienia relacji z miastem, działanie Ukeles czytam jako niemożliwość wertykalności, co pokazuje, że pionowy i falliczny charakter przestrzeni Nowego Jorku miał opresyjny wymiar doświadczenia ze względu na płeć. Artystka rezygnowała z wertykalności jako przestrzennego wektora i cielesnej orientacji, jej nieprzynależnej i niedostępnej. Ukeles robiła to stopniowo, zmuszona wykonywaną przez siebie pracą zejść na kolana, pochylając swoje ciało i angażując każdy ruch w utrzymane zaanektowanego terytorium.

Ciało Ukeles w tym performansie dosłownie, jak i symbolicznie, stało się częścią przestrzeni miejskiej. W horyzontalności tego gestu – czyszczenia chodnika – widzimy, jak jej ciało wchodzi w interakcję z materią miasta na poziomie najbardziej codziennym i cielesnym. Jej fizyczna praca przekształcała przestrzeń miejską poprzez gest troski, jak również utrzymywała zawłaszczone terytorium. Koncepcja ciała Vishmidt pozwala dokonać znaczeniowego zagęszczenia w kontekście kapitalizmu jako zinstytucjonalizowanego systemu

⁴⁶¹ Lepecki nie analizuje działania Ukeles. W swojej wizji wektorów miejskich i horyzontalności skupia się na twórczości Williama L. Pope'a, zob. A. Lepecki, *Exhausting Dance*.

społecznego. Otóż badaczka postuluje, żeby **ciało** rozważać zarówno jako statyczny byt polityczny, jak i produkt społecznych i ekonomicznych procesów, które formują sposób, w jaki ciała są widziane i doświadczane w kontekście relacji władzy i dominacji w systemie kapitalistycznym⁴⁶².



51. Mierle Laderman Ukeles, *Washing*, 15 czerwca 1974, performans w ramach wystawy c. 7,500 przed galerią A.I.R. w SoHo, Nowy Jork, czas trwania ok. 3 godz., czarno-białe fotografie, 40,6 × 50,8 cm.

Proponuję na tej podstawie wprowadzić koncepcję **ciała reprodukcyjnego**. Ukeles, po dokonaniu aktu zawłaszczenia przestrzeni, zaczęła obsesyjnie czyścić swój teren, nieustannie wykonując jedną czynność. Tym samym sprowadzała całe swoje jestestwo do ciała reprodukcyjnego jako wytwarzanego przez kapitalistyczne relacje. W odróżnieniu od wcześniej omawianego podmiotu reprodukcyjnego – który rozumiem jako społeczno-kulturową pozycję uformowaną przez normy i role związane z opieką i pracą domową – ciało reprodukcyjne odnosi się do materialnego, cielesnego zaangażowania w utrzymanie przestrzeni i relacji społecznych. To ciało fizycznie obciążone koniecznością pracy troski, podporządkowane powtarzalnym gestom i włączone w rytm materii codzienności oraz zmuszone jest do utrzymania kapitalistycznej własności, do wykonywania nieustannie pracy reprodukcyjnej.

Ciało reprodukcyjne nie musi być podmiotem w sensie samoświadomej pozycji społecznej — to ciało, które zostaje wtłoczone w rytmy reprodukcji przez sam fakt swojej obecności w strukturze społeczno-przestrzennej. Jest zarządzane, naginane, osadzone w schematach powtarzalnych gestów i relacji, podporządkowane materialnym reżimom utrzymania i troski. W tym ujęciu nie chodzi o cielesność jako ekspresję tożsamości, ale jako o matrycę, przez którą system kapitalistyczny organizuje reprodukcję przestrzeni. W końcu ciało Ukeles jest w performansie paradoksalnie zaangażowane w ciągłą produkcję i reprodukcję przestrzeni publicznej, a więc performuje kapitalistyczną sprzeczność. Otóż system ten dąży do

⁴⁶² Vishmidt polemizuje z Butler – zgadza się z tym, że ciało jest wytwarzane przez płciowe i społeczne relacje, ale zwraca uwagę, że również przez mechanizmy kapitalistyczne i warunki produkcji, zob. M. Vishmidt, *Bodies in Space. On the Ends of Vulnerability*, "Radical Philosophy" 208, Autumn 2020, s. 33–46.

podziału i komodyfikacji przestrzeni, ale jednocześnie wymaga nieustannej reprodukcji tej przestrzeni, co jest rolą ciał reprodukcyjnych. Ukeles, poprzez swój performans, sugeruje zatem, że ciało reprodukcyjne jest nierozzerwalnie związane z logiką przestrzeni w kapitalizmie – bez reprodukcji nie ma możliwości eksploatacji przestrzeni.

Za Lepeckim zejście do pozycji poziomej przez artystkę czytam również jako poddanie w wątpliwość ontologicznej stabilności gruntu – jako punktu odniesienia – w ogóle. Badacz uważa, że tym sposobem artyści mogą obalić fantazję o czasowej i geometrycznej stabilności formy i bytu tak, że pod wpływem efektu sejsmologicznego byt i ciało ulegają radykalnemu rozmyciu, upadają⁴⁶³. W kontekście działań Ukeles należy wskazać na miasto w jego kilku poziomach – dla jednych wyznacza stabilny ontologicznie grunt, w którym biały, męski podmiot może zająć określoną (wertykalną) pozycję; dla kobiecego podmiotu grunt ten jest w rozpadzie i wymaga jej nieustannego opiekuńczego zaangażowania, żeby utrzymać iluzję stabilności.

Artystka w ten sposób przeprowadziła kinetyczną krytykę miejskiej matrycy. Dowiodła, że bycie w mieście odbywa się zawsze w relacji do kapitalistycznej własności i męskości. Oznacza to, że w bycie w mieście wpisane są formacje wykluczenia i przemocy, które zmuszają ciała do określonej choreografii. Znikające z poziomu oczu ciało Ukeles, której praca była zadeptywana przez kolejnych przechodniów, sprawia, że jej działania oscylują między nieobecnością i obecnością oraz widzialnością i niewidzialnością. Mycie miasta w horyzontalnej pozycji staje się zgodnie z myślą Lepeckiego choreopolityczną deklaracją, kinetyczną krytyką wertykalności, która wiąże ją z falliczną erekcją i wskazuje na jej bliski związek z kapitalistycznym separatyzmem. Horyzontalny ruch ciała i gorączkowe, intensywne szorowanie są krytyką bycia, które według Lepeckiego jest rozedrgane i nigdy w pełni nie przynależy do podmiotu, ponieważ bycie jest narzucone przez przestrzeń zorientowaną według kapitalistycznej i androcentrycznej zasady. Kapitalizm wytwarza zatem ciała reprodukcyjne, którym przydziela określoną formację przestrzenną i choreograficzną.

1.4. Dom graniczny

Chęć związania pracy domowej z przestrzenią publiczną, ukazania domu jako przede wszystkim sieci relacji i pracy reprodukcyjnej, podsumowuje performans artystki z 1978 roku wykonany w ramach wystawy w Whitney Downtown Museum *Out Of The House*. Chodzi o

⁴⁶³ A. Lepecki, *Exhausting Dance*, s. 88.

wykonany wraz z dziećmi artystki i mężem performans *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholeee*.

Performans odbył się w holu biurowca przy 55 Water Street. W drzwiach obrotowych oddzielających przestrzeń miasta od wnętrza budynku Ukeles zawiesiła kartki określające różne rodzaje jej domów – Święty Dom, Domowy Dom, Miejski Dom i Dom Artystki. Następnie przez godzinę, wraz z mężem i dziećmi, odgrywała sceny w formie poetyckiego przedstawienia, które miały ewokować każdą z tych przestrzeni. Do performansu napisała skrypt, w którym zaznacza:

Granice zewnętrznego świata. Wyjście, obrotowe drzwi. Magiczne miejsce. I osobliwa hala na przeciwległej ścianie, gdzie ludzie idący na lunch i do pracy wciąż mogli zerkać na sztukę przez okna, ale nie byli gotowi zobowiązać się do wejścia do środka. Publiczność to będzie to, co znajdzie się wewnątrz muzeum— odbierając przekazy. Ja, dzieci i sztuka, którą tworzę, będziemy na granicy/na zewnątrz i wewnątrz jednocześnie. Tworzenie mitu.

Czułam również, że w tamtym czasie robiłam tak wiele rzeczy, poruszałam się w tak wielu różnych kierunkach jednocześnie. Byłam rozrywana, WIROWANIE. Feministyczna praca w kolektywie bogiń Heresies. Macierzyństwo i dzieci opuszczające niemowlęctwo. Maintenance art w Department of Sanitation. I bardzo mało chleba. Dlaczego nie połączyć tego wszystkiego, tak jak to naprawdę jest — nie dopasowując tego sztucznie w jedną gładką całość, ale zachowując każdą część obok siebie w jednym miejscu i obrócić to wszystko wokół: WIROWANIE.⁴⁶⁴



52. Mierle Laderman Ukeles, *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholeee*, 1978, performans w ramach wystawy *Out Of The House* w Whitney Downtown Museum.

Ukeles wprowadziła tym samym ideę domu granicznego jako pola walk granicznych. Artystka przeniosła dom jako przestrzeń prywatną w sferę publiczną sztuki, dekonstruując jego

⁴⁶⁴ M. L. Ukeles, *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholeee. Performance Script*, 1978, w: binder 1978 REVOLVING DOORS HAVE WINGS – MY HOUSE IN PARTS AND WHOLEE; HOLY HOUSE, HOME HOUSE, CITY HOUSE/SANITYSHINE DEPT., ARTIST HOUSE: IN UP OUT UP, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*.

tradycyjne funkcje. Symboliczne odgrywanie czterech różnych domów i ich reprezentacja na drzwiach obrotowych biurowca interpretuję jako gest, który podważa stałość i izolację domu od świata zewnętrznego. Osadzenie domu w przestrzeni sztuki sugeruje, że Ukeles starała się zburzyć tradycyjny podział między prywatnym a publicznym, pokazując, że dom, podobnie jak galeria, jest przestrzenią negocjacji wartości, uznania i władzy. Drzwi obrotowe, będące częścią budynku, w której zlokalizowano galerię, symbolizują ten wirujący ruch graniczny – pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym, prywatnym a publicznym. Ukeles przekształciła tym samym dom z zamkniętego, opresyjnego miejsca pracy reprodukcyjnej w przestrzeń widoczną i performatywną, gdzie ukazano różnorodne aspekty życia domowego i ich wpływ na sferę publiczną. Dom w tym kontekście stał się symbolem dynamicznego procesu, który nieustannie negocjuje swoją tożsamość i znaczenie – co odpowiada koncepcji domu granicznego jako przestrzeni, w której odbywa się ciągła walka o uznanie pracy reprodukcyjnej oraz jej miejsca w społeczeństwie.



53. Mierle Laderman Ukeles, *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholeee*, 1978, performans w ramach wystawy *Out Of The House* w Whitney Downtown Museum.

Artystka, umieszczając symbolicznie różne wersje domu na obrotowych drzwiach, odwołała się do fizycznych i symbolicznych granic. Obrotowe drzwi pełniły tutaj podwójną funkcję — były jednocześnie wyjściem i wejściem, tworząc miejsce przejściowe między wnętrzem (muzeum, domem) a zewnętrzem (miastem/przestrzenią publiczną). W tym kontekście dom graniczny jest przestrzenią, która przekracza fizyczne mury instytucji, stając się miejscem interakcji z publicznością, ale również przestrzenią, w której twórczość i życie codzienne (np. macierzyństwo) łączą się i oddziałują na siebie.

Równie ważne są granice tożsamości Ukeles jako podmiotu reprodukcyjnego. Artystka odniosła się do swojej roli matki, artystki, aktywistki feministycznej i pracowniczki, co wskazuje na złożoną tożsamość, która balansowała na granicy różnych obszarów życia i pracy.

Podobnie jak w koncepcji walk granicznych Fraser, Ukeles zmusza do zastanowienia się, gdzie kończą się granice jednej roli, a zaczynają drugie — co jest sztuką, a co życiem, co jest publiczne, a co prywatne. Proponuje, żeby właśnie na granicy i przecięciu znaczeń zaczęło się **wirowanie**, które przeciwstawi się separatyzmowi tych ról.

Trzeci poziom wyznaczają granice instytucjonalne i publiczne. W swoim performansie Ukeles rozpoczęła dialog z przestrzenią publiczną i instytucją muzeum, co wprost odnosiło się do walk granicznych, toczących się o to, co należy do sfery publicznej, a co do prywatnej. Sztuka Ukeles rozmywała te granice, sugerując, że sztuka (podobnie jak *maintenance art* i praca reprodukcyjna) powinna być postrzegana jako część sfery publicznej, a nie wyłącznie prywatnej instytucji (domu bądź muzeum).



54. Mierle Laderman Ukeles, *Revolving Doors Have Wings – My House in Parts and Wholeee*, 1978, performans w ramach wystawy *Out Of The House* w Whitney Downtown Museum.

W domu granicznym artystka zespoliła dwie koncepcje domu, które sytuały się na przeciwległych biegunach – domu autonomicznego i kolektywnego. Dom autonomiczny wyraża się przez to, że Ukeles jako artystka i matka, tworzyła przestrzeń, w której mogła działać niezależnie, zarządzać własnymi rolami, balansując między pracą reprodukcyjną, sztuką a obowiązkami domowymi. W tym sensie, dom autonomiczny w jej performansie to przestrzeń osobistej kontroli i sprawczości, gdzie to ona decyduje, jak różne elementy jej życia (sztuka, macierzyństwo, praca) są ze sobą połączone i przedstawione. Widać to wyraźnie, kiedy artystka pisze o tworzeniu mitu i składaniu różnych części swojego życia w jeden spójny obraz, bez utraty ich indywidualnych cech. Jednocześnie, przez sam akt wprowadzenia dzieci, publiczności oraz sztuki do tej przestrzeni, Ukeles rozbijała izolację domu autonomicznego i zapraszała innych do uczestnictwa. Obrotowe drzwi symbolizują przepływ między wewnętrzną, autonomiczną przestrzenią a zewnętrzną, kolektywną. Publiczność stała się

częścią performansu, a granica między indywidualną sprawczością Ukeles a kolektywnym doświadczeniem sztuki została rozmyta.

W tym miejscu warto odnieść się do krytyki, jaką Dolores Hayden sformułowała pod adresem wystawy *Out of the House*, w ramach której Ukeles wykonała swój performans. Hayden, choć nie analizuje poszczególnych prac, podkreśla, że celem wystawy była krytyka domowego życia jako narzędzia patriarchalnej opresji⁴⁶⁵. Zwraca jednak uwagę na istotne przeoczenie artystek biorących udział w wystawie, czyli brak refleksji nad samą przestrzenią i architekturą domu, co jej zdaniem było kluczowe dla wcześniejszych pokoleń feministek materialistycznych, które postulowały tworzenie domów kolektywnych. Główny zarzut Hayden polegał na tym, że feministki tego okresu zapomniały o przestrzennej krytyce domu, skupiając się głównie na podziale obowiązków i czasie pracy, a nie na przekształceniu samego środowiska życia⁴⁶⁶. Jednak działania Ukeles i jej idea domu granicznego pokazują, że niezbędna była wówczas właśnie inna forma przestrzennej krytyki – taka, która ujawniała rolę *maintenance* jako wektora organizującego bycie-w-mieście z perspektywy pracy reprodukcyjnej. Bez tej performatywnej i symbolicznej rewizji relacji opiekuńczych, każda materialna interwencja – jak autonomiczny dom Francis Gabe – pozostaje zamknięta w ograniczonej formie i nie jest w stanie dotknąć szerszego systemu przestrzennych i ekonomicznych zależności.

Z tej perspektywy działania Ukeles – choć wyjątkowe w przenoszeniu pracy opiekuńczej z prywatnego domu do przestrzeni publicznej i w przepracowywaniu jej statusu – również nie sięgały samej materialnej bazy tej opresji, a więc architektury i układu przestrzeni domu. Dom graniczny Ukeles, oparty na gestach performatywnych i symbolicznych, negocjował znaczenia *maintenance* i uwypuklał ich polityczny wymiar, ale nie miał możliwości (ani narzędzi) realnego przekształcenia materialnego środowiska życia, o które upominała się Hayden. Można więc powiedzieć, że praktyka Ukeles ujawniała konieczność krytyki przestrzennej, jednak nie mogła jej w pełni zrealizować. Właśnie w tym sensie, chociaż stanowiła ważny krok w stronę wspólnotowej wyobraźni, wciąż pozostawała w sferze symbolicznych interwencji, a nie materialnych przekształceń.

Podsumowując, analiza prywatnego *maintenance* w twórczości Mierle Laderman Ukeles ukazuje, jak artystka dekonstruowała tradycyjne rozumienie pracy domowej i reprodukcji społecznej, przenosząc ją z przestrzeni prywatnej do publicznej, tym samym ujawniając jej strukturalne znaczenie dla funkcjonowania kapitalistycznego społeczeństwa.

⁴⁶⁵ D. Hayden, *The Grand Domestic Revolution*, s. 291–3.

⁴⁶⁶ Tamże, s. 295.

Ukeles dokonała reinterpretacji domu nie jako przestrzeni intymności i prywatności, ale jako miejsca, w którym reprodukcyjna praca kobiet jest nieodłączną częścią szerszej gospodarki. Performansy artystki w ramach wystawy c. 7,500, stanowiły radykalne przesunięcie w postrzeganiu pracy opiekuńczej, wpisując ją w pole sztuki jako formę oporu wobec separatyizmu produkcji i reprodukcji. W ten sposób Ukeles podważyła tradycyjne wyobrażenia o pracy domowej i jednocześnie zaproponowała nowe, feministyczne podejście do rozumienia tej pracy jako społecznie, politycznie i ekonomicznie znaczącej. W kolejnych rozdziałach skupię się na analizie jej działań w sferze publicznej, w której praca opiekuńcza zostaje poszerzona o pracę wykonywaną na rzecz wspólnoty miejskiej i środowiska.

Rozdział 2. Ogólne *maintenance* – władza publiczna i krytyka infrastrukturalna

B. Część druga – Ogólna:

Każdy wykonuje mnóstwo manualnych prac opiekuńczych. Ogólna część wystawy będzie więc złożona z dwóch typów wywiadów:

1. Dotychczas wykonane wywiady indywidualne, przepisane i wystawione.

Rozmówcy pochodzą z około 50 grup społecznych i typów zawodów, obejmujących następujące typy osób: „facet” od napraw, służący, sprzątacze, listonosz, „facet” ze związków zawodowych, budowlaniec, bibliotekarz, „facet” z warzywniaka, pielęgniarka, lekarz, nauczycielka, dyrektor muzeum, bejsbolista, sprzedawca, dziecko, kryminalista, prezes banku, prezydent miasta, gwiazda filmowa, artysta etc.

Tematy wywiadów:

- czym jest twoim zdaniem opieka?
- jak czujesz się z tym, ile czasu poświęcasz na prace związane z opieką?
- jaka jest relacja między opieką i wolnością?
- jaka jest relacja między opieką i życiowymi marzeniami?

2. Pokój, w którym prowadzone są wywiady ze zwiedzającymi wystawę:

W pokoju z krzesłami i biurkami ankietery będą rozmawiali z widzami wystawy, zadając te same pytania, które postawiono wcześniej. Odpowiedzi powinny mieć charakter osobisty. Wywiady te będą nagrywane i prezentowane w czasie trwania wystawy.⁴⁶⁷

W części drugiej propozycji wystawy *CARE* Ukeles planowała uchwycić rozległą siatkę pracy opieki poprzez serię wywiadów z przedstawicielami różnych zawodów pochodzących z 50 grup społecznych. Pytania, które chciała im zadać – *Czym jest twoim zdaniem opieka?*, *Jak czujesz się z tym, ile czasu poświęcasz na prace związane z opieką?*, *Jaka jest relacja między opieką a wolnością?* – miały na celu nie tylko zebranie indywidualnych refleksji, ale także ukazanie systemowej natury pracy opiekuńczej.

Choć tekst nie posługuje się językiem systemowym czy analitycznym, już na poziomie jego struktury widoczna jest próba uchwycenia szerokiego obrazu pracy opiekuńczej – poprzez rozmowy z przedstawicielami różnych zawodów, często funkcjonujących w ramach odmiennych klas, ras i płci. Ukeles planowała przeprowadzić wywiady z osobami

⁴⁶⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

wykonującymi prace bardzo różne – od prac fizycznych po intelektualne, od „niewidzialnych” do medialnych – traktując ich zawodowe doświadczenia jako punkt wyjścia do namysłu nad tym, czym jest opieka. Ten gest zbierania głosów nie ogranicza się jedynie do rejestracji jednostkowych opinii, ale jest próbą ukazania, jak bardzo zróżnicowane formy pracy – często bagatelizowane lub pomijane – współtworzą strukturę, która podtrzymuje codzienne funkcjonowanie społeczeństwa. W ten sposób manifest w załączkowej formie zapowiada późniejsze działania Ukeles na miejskiej infrastrukturze, gdzie idea skali – pracy wykonywanej codziennie przez różne grupy zawodowe w relacji do miasta – zyskuje wyraz zarówno w formie, jak i treści artystycznej.

Ten sposób myślenia – oparty na zbieraniu doświadczeń, ukazywaniu ich wzajemnych zależności i tworzeniu z nich żywego zbioru wiedzy – stanowi fundament późniejszych aktywności *maintenance art*. Rozdział drugi dotyczy zatem tych działań Ukeles, w których artystka podejmowała próbę wnikięcia w sferę władzy publicznej z jej miejską infrastrukturą w postaci rozciągniętych w czasie performansów. Chodzi przede wszystkim o jej projekty realizowane w ramach rezydencji artystycznej w New York City Department of Sanitation (DSNY) w latach 1977–2020. Działania te rozwijały ideę infrastruktury z manifestu w działaniu – uwidaczniały ją i jednocześnie pracowały na niej, analizowały jej mechanizmy i poddawały je artystycznej transformacji. To w tych działaniach infrastruktura stała się zarazem przedmiotem obserwacji oraz aktywnym polem pracy artystycznej, w którym Ukeles wraz z pracownikami DSNY badali i ujawniali jej złożoność, analizowali warunki ich pracy, jak również całego materialnego systemu, w jakim ją wykonywali. Już w manifestie artystka zapowiadała tę krytyczną analizę poprzez serię wnikliwych wywiadów, jakie zamierzała przeprowadzić zarówno z przedstawicielami różnych grup zawodowych, jak i odbiorcami. Rozwinięta w ostatnich latach przez Marinę Vishmidt koncepcja **krytyki infrastrukturalnej** pozwala uchwycić tę dynamikę, pokazując, jak działania Ukeles przekształcały miejskie systemy utrzymania w przestrzeń performansu⁴⁶⁸.

Do analizy tej części *maintenance art* proponuję pojęcie **performansu infrastrukturalnego**, które wyprowadzam z działań artystycznych Ukeles, uwidaczniających i badających skalę oraz strukturę miejskiej infrastruktury. Poprzez współpracę z władzami publicznymi i pracownikami służb komunalnych, artystka łączyła performans z operacyjnymi

⁴⁶⁸ Po raz pierwszy Vishmidt użyła tej koncepcji pisząc o 1989 r. i zmianach systemowych związanych z upadkiem komunizmu w kontekście historycznego przemysłu geopolitycznej sytuacji byłego Zachodu, zob. M. Vishmidt, *Between Not Everything and Not Nothing*, s. 265–9. Jednak później rozwinęła już ją jako szeroką metodę analizy, zob. M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure: Material and Method in the Politics of Contemporary Art*, „ONCURATING”, issue 58, March 2024, s. 18.

procesami utrzymania miasta, ukazując ich złożoność oraz wpływ na codzienne życie. W tak rozumianym performansie sztuka staje się medium, które odsłania materialność i czasową naturę infrastruktury, tworząc nowe formy percepcji i zaangażowania w miejską przestrzeń. Istotne jest to, że Ukeles nie ograniczała się wyłącznie do dokumentowania pracy infrastruktury miejskiej, ale stwarzała również sytuacje, w których sama infrastruktura i jej pracownicy stawali się częścią performansu. To pojęcie uwypukla relacje między artystycznym działaniem a materialnymi i czasowymi strukturami, które zarządzają miejskim życiem.

Patricia Phillips zauważa, że Ukeles swoje działania publiczne *maintenance art* rozpoczęła w czasie agresywnej transformacji Nowego Jorku – od wprowadzenia polityki oszczędności w 1975 roku po rozpad progresywnej, neoliberalnej hegemonii i obecny wielopiętrowy kryzys polityczny o skali globalnej⁴⁶⁹. Jak wskazuje David Harvey, od lat 80. dynamicznie przyspiesza neoliberalny proces prywatyzacji przestrzeni i usług publicznych, jak również relacji międzyludzkich, co głęboko przekształca stosunki społeczno-ekonomiczne oraz krajobraz miejski⁴⁷⁰. W tym czasie ruchy społeczne, sztuka społeczna i aktywizm wchodziły w niebezpiecznie bliskie relacje z neoliberalizmem, który na różne sposoby rozbrajał ich emancypacyjny potencjał, m.in. stawiając na indywidualistyczny etos w opozycji do wspólnoty i kolektywności. Kryzys fiskalny odczytuję jako istotny moment zwrotny w historii miasta, które stało się autonomiczną maszyną spekulacyjną. Ograniczono wówczas znacznie system *maintenance* na rzecz wizji miasta poddanego spekulacjom finansowym.

To właśnie w czasie neoliberalnej transformacji w Stanach Zjednoczonych nastąpił gwałtowny wzrost cięć w służbie zdrowia, pracy opiekuńczej i innych programach społecznych tworzonych wcześniej z myślą o marginalizowanych grupach. Tych samych, które Ukeles konsekwentnie starała się przywracać widoczności w przestrzeni publicznej Nowego Jorku, gdzie politykę oszczędności wdrożono wyjątkowo drastycznie.

Artystka w swoich działaniach pokazuje, że infrastruktura publiczna – traktowana jako warunek środowiskowy kapitalizmu – jest zarówno zapleczem społecznym, jak i przestrzenią napięć i konfliktów. Właśnie to napięcie diagnozuje Nancy Fraser, wskazując na sposób, w jaki neoliberalizm osłabia struktury publiczne, na których sam się opiera⁴⁷¹. Ukeles dostrzegła tę problematykę już w 1969 roku w drugiej części propozycji wystawy *Care* w swoim manifestie, którą zatytułowała *publiczne* i w której zapowiadała analizę miejskiego systemu *maintenance*. Władzę publiczną, jako warunek środowiskowy kapitalizmu, Fraser definiuje szeroko – w

⁴⁶⁹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 83–7.

⁴⁷⁰ Zob. D. Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2007.

⁴⁷¹ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 119.

postaci systemów prawnych i infrastruktury wszelkiego rodzaju, a więc wszystko to, czego rynek nie zapewnia w postaci towarów generujących zysk, choć neoliberalny kapitalizm w Stanach Zjednoczonych w dużej mierze dąży do ich prywatyzacji i utowarowienia⁴⁷².

2.1. Krytyka infrastrukturalna

Podczas gdy Fraser podkreśla napięcie między publiczną infrastrukturą a logiką neoliberalizmu, Vishmidt rozszerza to ujęcie, pokazując, że infrastruktura jest nie tylko zapleczem dla kapitalizmu, ale także czymś, co może być przez niego modelowane i wykorzystywane do jego podtrzymania.

Badaczka postuluje przejście od **krytyki instytucjonalnej** – która koncentruje się na analizie instytucji kultury (takich jak muzea, galerie sztuki, szkoły artystyczne) i ich roli w kształtowaniu norm i wartości artystycznych – do **krytyki infrastrukturalnej**. W opinii badaczki głębiej wnika ona w materialne i społeczne podstawy, które instytucje artystyczne i publiczne umożliwiają i utrzymują w działaniu⁴⁷³. Chodzi zatem o krytyczne podejście w sztuce i teorii, które ma na celu analizowanie, podważanie i przeobrażanie podstawowych struktur, na których opiera się funkcjonowanie instytucji, społeczeństwa i gospodarki w kapitalizmie.

Na ogólnym poziomie infrastruktura jest dla Vishmidt materialną podstawą społeczeństwa oraz specyficznym sposobem myślenia, który faworyzuje konkret nad abstrakcję i zmusza do przemyślenia na nowo idei autonomii⁴⁷⁴. Interesuje ją techniczno-materialny aspekt kategorii infrastruktury – rurociągi, sieci komunikacyjne, transport, sposób projektowanie i budowni, sieć dostawców i usług, instytucje artystyczne i edukacyjne, opieka zdrowotna – który jednocześnie zapewnia trwanie określonym warunkom ekonomicznym i społecznym w utajonej tkance codzienności⁴⁷⁵. W tym kontekście warto przywołać refleksję Susan Leigh Star, która określa infrastrukturę jako relacyjną i ekologiczną – nie jako pojedynczy byt, ale dynamiczny układ, który staje się widoczny w momencie, gdy przestaje działać⁴⁷⁶. Vishmidt problematyzuje głębiej pewną dwoistość infrastruktury publicznej, o której nie pisze ani Susan Leigh Star, ani Fraser w jej analizie władzy publicznej jako jednego z zasobów, z których korzysta system kapitalistyczny.

⁴⁷² Tamże, s. 127–131.

⁴⁷³ M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure*, s. 18.

⁴⁷⁴ Taż, *Between Not Everything and Not Nothing*, s. 266.

⁴⁷⁵ Taż, *Only As Self-Relating Negativity*, s. 19.

⁴⁷⁶ S. L. Star, *The Ethnography of Infrastructure*, "American Behavioral Scientist", Vol. 43 No. 3, November/December 1999, s. 377–391.

Infrastruktura nie jest neutralnym bytem wykorzystywanym przez kapitalizm (w przeciwieństwie do wody czy powietrza). Z jednej strony infrastruktura publiczna jest wykorzystywana przez system kapitalistyczny, z drugiej strony jest ona często projektowana w sposób, który służy jego mechanizmom. W rezultacie nasze codzienne praktyki, poruszanie się, praca i funkcjonowanie są podporządkowane kapitalistycznej dynamice na niemal niedostrzegalnym poziomie⁴⁷⁷. Oznacza to, że infrastruktura jest kluczowa w kształtowaniu relacji i stosunków społecznych, ponieważ sama jest tworzona w ramach istniejących układów władzy – decydujących o tym, kto ma dostęp do określonych zasobów oraz w jaki sposób są one dystrybuowane.

W tym kontekście krytyka infrastrukturalna w ujęciu Vishmidt bada, w jaki sposób podstawowe zasoby są rozmieszczone, kontrolowane i używane w celu podtrzymywania określonego porządku społecznego. Analizuje również, w jaki sposób relacje władzy przejawiają się w organizacji infrastruktury, wpływając na życie społeczne. Infrastruktura ma w tym ujęciu charakter reprodukcyjny i odnosi się do materialnych zasobów reprodukcji społecznej. Innymi słowy, rozumiem ją jako przestrzenną i materialną artykulację historycznie ukształtowanych stosunków społecznych, które podtrzymują się w czasie⁴⁷⁸.

Istotnym pojęciem dla krytyki infrastrukturalnej Vishmidt jest autonomia sztuki, którą poddaje ona krytycznej rewizji w kontekście krytyki instytucjonalnej. Badaczka wskazuje, że idea autonomii sztuki jest mitem stworzonym przez instytucje i podtrzymywanym przez rynek sztuki oraz system kapitalistyczny⁴⁷⁹. Mitem ten wzmacnia sztuczny podział na sferę produkcji i reprodukcji poprzez przedstawianie sztuki jako zupełnie niezależnej i wolnej od zewnętrznych wpływów, podczas gdy w rzeczywistości jest ona głęboko spleciona i uwikłana w relacje z naciskami rynkowymi, ideologiami politycznymi i władzy. Wskazuje to na mylne rozpoznanie awangardy, a następnie krytyki instytucjonalnej lat 60. i 70. XX wieku, która atakowała z niewikłanej krytycznej pozycji instytucje artystyczne jako miejsca autonomii artystycznej i kapitalistycznej, podczas gdy pozycja ta nie była wcale neutralna.

W kontekście krytyki infrastrukturalnej, którą rozwija Vishmidt, autonomia sztuki powinna zostać przemyślana jako forma zaangażowania, która nie ogranicza się do instytucjonalnych ram świata sztuki, ale raczej wkracza w szersze struktury społeczne i gospodarcze, które określają warunki życia i pracy. W ten sposób autonomia funkcjonuje jako zdolność sztuki do krytycznego zaangażowania się w rzeczywiste, materialne procesy

⁴⁷⁷ K. Stakemeier, M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy*, s. 36.

⁴⁷⁸ M. Vishmidt, *Only As Self-Relating Negativity*, s. 15.

⁴⁷⁹ K. Stakemeier, M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy*, s. 100–1.

społeczne, zamiast odgrywać rolę niezależnego obserwatora. Jest to istotne dla zrozumienia decyzji Ukeles o współpracy z DSNY. Otóż infrastruktura nie jest wyłącznie materialnym lub technicznym aspektem sztuki, który jest ukryty pod jakąś pozorną niematerialnością lub autonomią estetyki. Jest ona raczej siecią stosunków, które ustanawiają sztukę jako sztukę — zarówno na poziomie materialnym, jak i niematerialnym, na poziomie społecznych i ekonomicznych warunków produkcji, jak i na poziomie samej estetyki.

Proponuję zatem spojrzenie na *maintenance art* jako formę pracy i produkcji społecznej, która może być analizowana jako krytyka infrastrukturalna⁴⁸⁰. Sztuka nie jest tu postrzegana jako coś odrębnego od reszty społeczeństwa, ale jako integralna część jego infrastruktury, która może być zarówno narzędziem dominacji, jak i potencjalnym narzędziem emancypacji. W przeciwieństwie do bardziej teoretycznej krytyki, krytyka infrastrukturalna Vishmidt ma wymiar praktyczny – dąży do odkrycia możliwości przeorganizowania infrastruktury w sposób, który służyłby lepszym, bardziej sprawiedliwym celom społecznym. W tym sensie krytyka infrastrukturalna ma potencjał **prefiguratywny** – analizuje istniejące struktury, wskazując zarazem na możliwości ich transformacji⁴⁸¹.

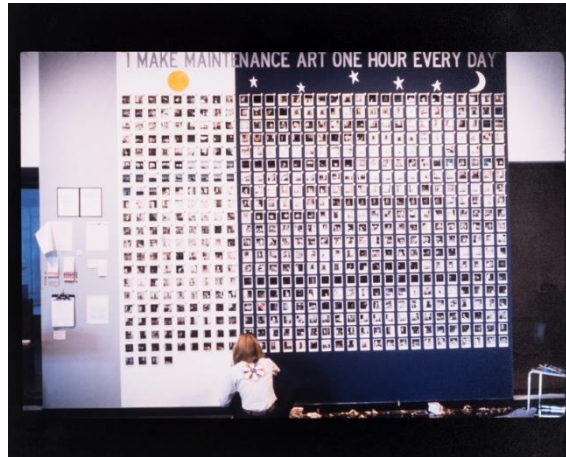
Działania Ukeles ujawniają zatem istniejące infrastruktury oraz wprowadzają do nich element zmiany – poprzez performatywne praktyki zmieniają sposób myślenia o tym, co stanowi infrastrukturę i jak można na nią oddziaływać. Oznacza to, że w tym rozdziale przesuwam stopniowo analizę z wizualnej formy przedstawienia pracy, do jej cielesnego, choreograficznego i performatywnego ujęcia w związku z infrastrukturą miasta Nowy Jork – co wynika z przesunięcia dokonanego przez Ukeles w samym *maintenance art*.

2.2. *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*

W 1976 roku artystka zrealizowała swój pierwszy, rozciągnięty w czasie i zakładający współpracę z dużą liczbą pracowników performans infrastrukturalny zatytułowany *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*. W ramach tego działania współpracowała z grupą trzystu pracowników odpowiedzialnych za utrzymanie jednego z nowojorskich wieżowców dzielnicy finansowej.

⁴⁸⁰ Tamże.

⁴⁸¹ M. Vishmidt, *On conditions*, HALLE FÜR KUNST Steiermark 2013, <<https://halle-fuer-kunst.at/en/context/on-conditions-text-by-marina-vishmidt/>> [dostęp: 10.09.2024].



55. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 16 września – 20 października 1976, performans w ramach wystawy *Art < > World* w Whitney Downtown Museum, w całym budynku o powierzchni 3,5 miliona stóp kwadratowych (oddział przy 55 Water Street), uczestnicy: 300 pracowników, czas trwania 5 tygodni (dzień i noc), 720 kolaży z odbitek barwnych (polaroid), z użyciem etykiet samoprzylepnych, grafitu, akrylu i folii winylowej na papierze i płycie. Widok artystki uzupełniającej panele fotografiami w czasie trwania performansu.

Petrossiants podkreśla, że tym działaniem Ukeles po raz pierwszy przeniosła skalę analizy na całą strukturę obsługi, konserwacji i finansów – czyli ogromny budynek korporacyjny utrzymywany przez armię pracowników, zazwyczaj niewidocznych dla innych osób obecnych w budynku⁴⁸². Z kolei Phillips uznaje ten performans za jedno z najważniejszych działań w dorobku artystki, ponieważ zapoczątkował on wieloletnią praktykę angażowania pracowników odpowiedzialnych za utrzymanie miasta w działaniu oraz badania natury ich pracy, co stało się paradygmatyczne dla praktyki *maintenance art*⁴⁸³. Badacze podkreślają również, że performans ten stanowił pośredni krok od wcześniejszych działań artystki, skoncentrowanych na krytyce instytucji artystycznych, do późniejszych analiz infrastruktury miasta i pracy w całej swojej złożoności.

Petrossiants wskazuje nawet, że w działaniu Ukeles *ready-made* staje się zarówno praca, jak i miejsce. Badacze nie poddają jednak głębszej analizie tego momentu splotu i zagęszczenia – chwili, w której artystka miała okazję zbadać zarówno złożony system artystyczny, jak i korporacyjny, a także ich wzajemne powiązania przez pryzmat pracy podtrzymującej te systemy w kapitalistycznej rzeczywistości Dolnego Manhattanu. Zgadzam się, że działanie to było istotnym momentem przejściowym, jednak zwracam uwagę na jego inny aspekt.

Artystka po raz pierwszy w mikroskali mogła wniknąć, zbadać i działać w ramach społecznego systemu środowiska pracy nowojorskiego biurowca, zasilającego system kapitalistyczny w czasie kryzysowej transformacji miasta (nowojorski kryzys fiskalny, który rozpoczął się w 1975 roku), i zaproponować odwrócenie tych relacji przez wykorzystanie

⁴⁸² A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles*.

⁴⁸³ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 82–3.

instytucji artystycznej do wyodrębnienia infrastruktury opiekuńczej. Było to zatem wyraźne przejście działań artystki w kierunku krytyki infrastrukturalnej, którego dotąd nie analizowano w pogłębiony sposób, rekonstruując infrastrukturalny pejzaż miejsca.

Drapaczem chmur, w którego system pracy *maintenance* postanowiła wniknąć Ukeles, był Uris Building na Water Street 55. Możliwość tego rodzaju działania pojawiła się w 1976 roku, kiedy Independent Study Program (ISP) w Whitney Downtown Museum (był to oddział Whitney Museum otwarty w innej części miasta) zorganizował wystawę *Art < > World*, trwającą od 16 sierpnia do 20 października. Pewną widzialność i rozgłos przyniosła artystce wcześniejsza wystawa c. 7,500, co poskutkowało zaproszeniem jej do udziału w projekcie ISP⁴⁸⁴.

Ukeles przyjęła zaproszenie, stawiając sobie za cel zaprezentowanie niedostrzegalnej pracy osób odpowiedzialnych za codzienne funkcjonowanie biurowca. Nie chodziło o pracę białych kołnierzyków (*white collars*), którzy przychodzili do siedzib i oddziałów urzędujących tu firm, ani o działalność osób związanych z Whitney Downtown Museum, a o wysilek osób sprzątających, elektryków, konserwatorów i ochroniarzy, odpowiedzialnych za utrzymanie i nadzór nad całą infrastrukturą.

W dotychczasowych analizach tego działania, m.in. Phillips czy Petrossiantsa, akcentowany jest głównie aspekt docenienia i uczynienia widzialną pracy opiekuńczej. Interesujące wydaje mi się jednak pytanie, dlaczego uznanie pracy za sztukę miałoby automatycznie oznaczać jej dowartościowanie i docenienie. Co więcej, w analizach pomijany jest problem wyboru, przed jakim postawieni zostali pracownicy oraz jego możliwe implikacje. Większość uczestników performansu konsekwentnie identyfikowała swoją pracę jako pracę, jednocześnie Ukeles utrzymywała swój status artystki, nie próbując stać się pracowniczką sztuki. Można dostrzec tu odwrotność postawy Ukeles wobec tej, którą Julia Bryan-Wilson charakteryzuje omawiając polityczną sztukę późnych lat 60. i 70. na przykładzie działania nowojorskiej grupy Art Workers Coalition, próbującej wprowadzić figurę artysty jako pracownika sztuki⁴⁸⁵. Tymczasem Ukeles nie walczy o własny status pracowniczki, lecz o uznanie pracowników za artystów. W tym procesie próbuje zachęcić niewidocznych w przestrzeni kapitalistycznej infrastruktury pracowników do przewartościowania ich relacji z przestrzenią oraz czasową strukturą pracy, co wymaga uwzględnienia zarówno kontekstu miejsca, jak i czasu w szerszej perspektywie historycznej.

⁴⁸⁴ Tamże, s. 81.

⁴⁸⁵ J. Bryan-Wilson, *Art Workers*, s. 13–32.



56. Wieżowiec przy ulicy Water 55, Nowy Jork. Zbudowany w 1972 r. przez firmę Uris Buildings. Od 1973 r. znajdowała się tutaj siedziba Whitney Downtown Museum.

2.2.1. Drapacz chmur – krytyka infrastrukturalna

Wybór lokalizacji nowego oddziału Whitney Museum przez dyrekcję instytucji był dość nieoczywisty – padło na piętro w jednym z charakterystycznych manhattańskich wieżowców-biurowców zbudowanych w 1972 roku przez firmę Uris Buildings na 55 Water Street w dzielnicy finansowej Dolnego Manhattanu. Dynamika korporacyjnego serca Ameryki nie miała w sobie nic z ówczesnego artystycznego centrum Nowego Jorku, jakim było SoHo.

Swoją koncepcję na działalność Whitney Museum Downtown ówczesny dyrektor, David Hupert, przedstawił w 1973 roku w wywiadzie z Mimi Poser w audycji o najnowszych trendach i wydarzeniach w nowojorskich instytucjach artystycznych zatytułowanej *Round and About the Guggenheim*⁴⁸⁶. Audycja nadawana była w latach 70. w WNYC, amerykańskiej stacji radiowej. Rozmowa odbyła się w czasie, gdy burmistrzem Nowego Jorku został Abraham Beame, którego administracja musiała zmierzyć się z pogarszającym stanem fiskalnym miasta. Według badaczki nowojorskiego kryzysu fiskalnego, Kim Phillips-Fein, recesja spowodowana kryzysem naftowym z 1973 roku była największa od czasu końca II Wojny Światowej, a pogarszająca się inflacja napędzała pesymistyczne wizje przyszłości⁴⁸⁷.

Nastroj przygnębienia wybrzmiewa w samym wywiadzie, który Poser zaczyna od wskazania, że choć wiele nowojorskich muzeów doświadcza poważnych problemów finansowych, ograniczając dostępność godzin dla odwiedzających, Whitney Museum otwiera

⁴⁸⁶ M. Poser w rozmowie z Davidem Hupertem, *Round and About the Guggenheim*, strona Guggenheim, <<https://www.guggenheim.org/audio/track/downtown-whitney-1973>> [dostęp: 5.05.2024].

⁴⁸⁷ K. Phillips-Fein, *Fear City. New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*, New York 2017, s. 13–5.

kolejne oddziały⁴⁸⁸. W odpowiedzi na tę sytuację Hupert opracował ideę *lunch-time museum*, ściśle dostosowaną do dnia pracy przeciętnego pracownika Dolnego Manhattanu. Idea ta była związana z miejscem, a więc biurowcem-wieżowcem, którego symboliczne i faktyczne powiązanie z kapitałem wyrażało się w tym, że poza biurami mieścił się tutaj centralny depozyt papierów wartościowych, gdzie duża część złota i gotówki z banków była przechowywana w podziemnym skarbcu⁴⁸⁹. W wieżowcu na 55 Water Street zawiązywał się zatem splot spekulacji finansowej i artystycznej w czasie pogarszającej się sytuacji ekonomicznej, zwiastującej zapaść fiskalną miasta w 1975 roku.

Na ogólnym poziomie drapacze chmur interesowały artystkę jako symbol – składowa miejskiego imaginarium, ucieleśnienie idei postępu dominującej w panoramie miasta⁴⁹⁰. Otrzymanie zaproszenia do wzięcia udziału w wystawie organizowanej przez Whitney Downtown Museum oznaczało dla Ukeles możliwość realizacji jej ambicji związanej z działaniem na drapaczach chmur. Sama artystka tak komentowała możliwość wykonania projektu *Od lat czekałam, by dostać w swoje ręce drapacz chmur. Dlaczego? Ponieważ wieżowiec wymaga ogromnego maintenance*⁴⁹¹. Ta, zdawałoby się trywialna uwaga pokazuje, jak łatwo w oczywistościach i banalności ginie znaczenie i skala publicznej pracy reprodukcyjnej, jeśli skonfrontujemy nasze wyobrażenie o koniecznej konserwacji budynków z faktycznym zakresem prac związanych z wykonaniem oraz utrzymaniem wieżowców. Tym bardziej, że według architektki Hilary Sample amerykański drapacz chmur posiada konkretną ikonografię wzmacniającą jego stałość, niezmienności i autonomiczność⁴⁹². Ikonografię, która w potocznym odbiorze nie ma nic wspólnego z utrzymaniem i sprzątaniem. Sample krytycznie pokazuje, że taka wizja wieżowca pomija realny wymiar pracy *maintenance* jako nieodzownego elementu funkcjonowania budynku, co bezpośrednio łączy się z gestem Ukeles, która ujawnia i artystycznie afirmuje tę niewidzialną warstwę infrastrukturalną⁴⁹³.

Z kolei, przywołana w poprzednim rozdziale, Dolores Hayden podkreśla, że w amerykańskiej ikonosferze drapacz chmur urósł do rangi symbolu narodowego, którego obrazowość jest zakorzeniona w programie Objawionego Przeznaczenia (*Manifest Destiny*) i wywodzi się z militarnych pomników w postaci wież i obelisków⁴⁹⁴. Ten kontekst wskazuje,

⁴⁸⁸ M. Poser w rozmowie z Davidem Huperem, *Round and About the Guggenheim*.

⁴⁸⁹ Nagrania M. Laderman Ukeles, w których artystka opowiada o realizacji projektu *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, September 16-October 20 1976. Nagrania dostępne są na stronie Whitney Museum, <<https://whitney.org/collection/works/56140>> [dostęp: 21.07.2024].

⁴⁹⁰ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

⁴⁹¹ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 307.

⁴⁹² H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 18.

⁴⁹³ Tamże, s. 66–8.

⁴⁹⁴ D. Hayden, *Skyscraper Seduction—Skyscraper Rape*, “Heresies”, vol 1, 1 no 2, May 1977, s. 108–115.

że wertykalna architektura Nowego Jorku, od samego początku była osadzona w ideologii postępu i ekspansji, które Objawione Przeznaczenie sankcjonowało jako narodową misję. Ten imperialny wymiar wieżowca, oparty na militaryzacji przestrzeni i podporządkowaniu przyrody, jest problematyzowany w działaniu Ukeles. Przypominam, że w swoim manifestie artystka krytykowała ideę postępu, jako oderwanego od codziennej, niewidzialnej pracy reprodukcyjnej, która umożliwia jego funkcjonowanie. Jej gest *maintenance* ujawnia, że wieżowiec – tak samo jak każdy inny obiekt – nie jest samowystarczalny, ale wymaga nieustannego wsparcia i troski, co rozbija narrację o triumfalnej autonomii architektury i samego postępu w amerykańskiej wyobraźni.



57. Erastus Salisbury Field, *Historyczny Pomnik Republiki Amerykańskiej*, 1876, olej na płótnie.

Symboliczne obrazy pomników wojskowych zostały po raz pierwszy przekształcone w wizję amerykańskiego miasta przez Erastusa Salisbury Fielda, wędrownego malarza z zachodniego Massachusetts w płótnie zatytułowanym *Historyczny Pomnik Republiki Amerykańskiej* z 1876 roku, na którym połączył ze sobą dziesięć wież, zapowiadając ekspansjonistyczny i związany z przemocą charakter anektowania przestrzeni przez wysokościowce⁴⁹⁵. Hayden podkreśla, że tak, jak na szczytach militarnych pomników w postaci obelisków i wież znajdowały się punkty widokowe oferujące panoramiczny widok na ziemię do podbicia, rozwój i nieograniczone tereny do zagospodarowania, tak od XIX wieku na szczytach powstających wieżowców lokowano prywatne biura, sale konferencyjne i kluby, skąd kadra kierownicza mogła podziwiać miasta, w których dominowały ich przedsiębiorstwa⁴⁹⁶. Tak jak obeliski i kolumny ozdobiono posągami bohaterów, tak nowe drapacze chmur często nosiły imiona potentatów, nie odnosząc się już wprost do Objawionego Przeznaczenia, ale korporacyjnego imperatywu **przetrwania najsilniejszych**.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 108.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 109.

Jednocześnie, jak wskazuje Sample, modernizm przyczynił się do wypracowania szczególnej obrazowości wieżowca jako monumentalnego i estetycznie autonomicznego obiektu⁴⁹⁷. W ten sposób funkcjonalna infrastruktura tych budynków – zapewniająca komfort pracy dla kadry kierowniczej na górze – z zewnątrz nabierała wymiaru niemal abstrakcyjnego, podkreślając symboliczny status wieżowca jako ikony nowoczesnego miasta i znaku dominacji kapitału. Ta podwójna logika – władzy i estetycznej autonomii – znajduje odzwierciedlenie w patriarchalnym wektorze wertykalizmu, który, jak pisałam w części I, wyznaczał relacje płciowe w mieście. W kontekście omawianego performansu Ukeles wyznaczał relacje między tymi, którzy w wieżowcach pracują, a tymi, którzy je utrzymują. Idea podboju i dominacji związała się zatem z modernistyczną ideą autonomii – do tego stopnia, że między latami 50. i 80. architekci i projektanci skupili swoje wysiłki na projektach budynków *maintenance-free*, które w swoich rozwiązaniach miały wykluczyć ludzką pracę na rzecz priorytetyzacji funkcji wieżowca jako stabilnego, ikonicznego obrazu⁴⁹⁸.

Niezwykłe pomysłowe rozwiązania stosowano szczególnie w siedzibach korporacji, które wizualnie i technologicznie miały ucieleśniać ideę postępu i rozwoju w mieście. Idea samoczyszczącego się wieżowca w celu eliminacji najemnej pracy *maintenance* okazała się bardziej opłacalna niż idea samoczyszczącego się domu wykluczającego prace domowe Francis Gabe. Pnące się do góry architektoniczne struktury rzucały wyzwanie istniejącym rozwiązaniom technologicznym, napędzały rozwój i anektowały przestrzeń. Jednocześnie te rywalizujące ze sobą o miano najwyższych kapitalistyczne monumenty były kosztowne w utrzymaniu, generowały (i wciąż generują) wiele problemów urbanistyczno-społecznych i wymagały ogromnych nakładów pracy, która utrzyma je w działaniu. Praca na ich rzecz pozostaje jednak niewidoczna – sztuka i kultura, cała ikonografia wokół drapacza chmur wzmacnia idę stałej, niezależnej budowli. Nowojorskie *skyline* wciąż jest rozbudowywane i wertykalnie wyciągane, co zresztą przejawia się w tym, że mimo współczesnej krytyki drapaczy chmur te wciąż powstają jako symbol nowoczesności⁴⁹⁹.

W materii wieżowca najpełniej wyraża się zatem kapitalistyczny paradoks jednoczesności przymusu i wolności, reprodukcji i autonomii, scharakteryzowany przez Ukeles w jej manifeście. Separatyzm i spekulacyjna natura wieżowca wyrażają się w tym, że

⁴⁹⁷ H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 31.

⁴⁹⁸ Sample omawia główne kwatery takich budowli, jak One PPG Place w Pittsburghu zaprojektowane przez Philipa Johnsona i Johna Burgee. Budowla miała odzwierciedlać misję firmy poprzez zastosowanie materiałów, który produkowały – aluminium, stal i szkło. H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 51.

⁴⁹⁹ R. Moore, *Wasteful, damaging and outmoded: is it time to stop building skyscrapers?*, "The Guardian", online, 11 July 2020, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/11/skyscrapers-wasteful-damaging-outmoded-time-to-stop-tall-buildings>> [dostęp: 23.03.2025].

architektura ta nastawiona jest na przyszłość, przy czym jest to przyszłość ograniczona kapitalistycznym horyzontem. Wyrastające gęsto w panoramie Manhattanu wysokościowce są pomnikami podtrzymującymi mit bezwzględnej autonomii i wolności, z łatwością i lekkością odrywającymi się od materialnej (społeczno-ekonomicznej) bazy. Właśnie ta sprzeczność, ufundowana w idei wieżowca, fascynowała Ukeles jeszcze przed rozpoczęciem działań z zakresu krytyki infrastrukturalnej, a które czytam jako ich zapowiedź⁵⁰⁰. Artystka bowiem od wielu lat fascynowała się nowojorskimi wieżowcami, co pokazują jej szkice i projekty. Chodzi o wspomnianą w poprzednim rozdziale i niezrealizowaną serię *Air Art* (1966–69), w ramach której artystka chciała stworzyć wielkie nadmuchiwane konstrukcje, które miały odsłaniać podwójną rolę drapacza chmur – jako stabilnego symbolu nowoczesności oraz jako formy reproduktowanej przez nieustanną pracę.

Takie dialektyczne ujęcie wieżowca, będącego owocem fantazji o nieograniczonej ekspansji, który jednocześnie niesie uciążliwe konsekwencje w rzeczywistości społeczno-ekonomicznej, zaproponowała w latach 70. przywołana już Dolores Hayden. Dla niej falliczność budowli ufundowana jest w militarnej i patriarchalnej naturze kapitalizmu jako takiego – badaczka zresztą wprost wiązała budowę wysokościowców z gwałtem w swoim słynnym tekście z 1977 roku *Skyscraper Seduction, Skyscraper Rape*, w którym opisuje jak historycznie ta wertykalna fantazja architektoniczna spełniała się kosztem życia pracowników budowy, kryzysów ekonomicznych i bankructw, zagrożeń terrorystycznych oraz katastrof budowlanych. Argumentuje, że drapacze chmur często powstają jako rezultat nadmiernej spekulacji, nagromadzenia bogactwa i inwestycji kapitałowych, co sprawia, że stają się widocznymi manifestacjami ekonomicznych wzlotów i upadków zarazem⁵⁰¹. Są budowane jako symbol władzy finansowej, innowacji oraz postępu technologicznego, ale jednocześnie są głęboko zakorzenione w spekulacji, nierównościach i ryzyku. Funkcjonują jako materialna manifestacja mitu autonomii produkcji kapitalistycznej, która ukrywa swoją zależność od siły roboczej i jej życia. Dialektyka w ujęciu Hayden polega na podwójnej roli drapacza chmur: jako obiektu pożądania (uwodzenia) oraz narzędzia opresji (gwałtu), co pokazuje, że te dwie przeciwstawne siły współistnieją w jednej formie architektonicznej.

Jednak, jak zauważa Max Kozloff w tekście *Skyscrapers, the Large Imperial Mob*, ten obraz wymaga uzupełnienia – wieżowce nie powstawały tylko w okresach prosperity, ale również w momentach kryzysów, kiedy wydawałoby się, że nie ma miejsca na monumentalne

⁵⁰⁰ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

⁵⁰¹ D. Hayden, *Skyscraper Seduction*, s. 109.

inwestycje⁵⁰². Stawały się wówczas spektakularnymi symbolami fantazji o rozwoju i wzroście, ale ich monumentalność maskowała słabość systemu i społecznych fundamentów, z których wyrastały. Kozloff wskazuje, że w tych okresach stawały się one tym bardziej sugestywne – jako przypomnienie minionej dynamiki i obietnicy powrotu do stabilności, nawet jeśli rzeczywistość była pełna napięć i sprzeczności⁵⁰³. To ujęcie Kozloffa pozwala dostrzec, że wieżowiec nie jest jedynie triumfalnym znakiem ekspansji, ale także – paradoksalnie – łata na systemowe pęknięcia. W momentach kryzysu, gdy system *maintenance* ulega zapaści, a niewidzialna dotąd infrastruktura opiekuńcza i reprodukcyjna staje się nagle widoczna w swojej niewydolności, właśnie wtedy powstają monumentalne wieżowce – po to, aby maskować tę niesamodzielność systemu. To w tym napięciu – między kruchością a spektakularnym monumentalizmem – Ukeles odnajduje swoje miejsce. Artystka wskazuje, że drapacze chmur wyrastają niejako wbrew logice kryzysu, próbując go tuszować i symbolicznie podtrzymywać mit nieustającej, autonomicznej ekspansji kapitalistycznej.

Hayden wskazuje ponadto, że w mieście podporządkowanym autonomii gospodarczej nie ma ucieczki od sprzeczności kapitalistycznego miasta, ponieważ jako instrument zwiększania wartości gruntów i korporacyjnej pozycji, wieżowiec pochłania ludzkie życie, niszczy osiedla i ostatecznie obezwładnia miejską działalność gospodarczą, która stanowiła jego pierwotne uzasadnienie⁵⁰⁴. W swoich projektach z serii *Air Art* Ukeles próbowała zmierzyć się ze sprzecznością tych – jak to określa Hayden, a co Anita Steckel dosłownie zwizualizowała w swoich pracach – **fallicznych monumentów**. Ukeles robi to jeszcze nie poprzez samą krytykę infrastrukturalną, analizującą pracę pracowników utrzymujących wieżowce w funkcjonowaniu, ale przez działania estetyczne – a więc próbę wizualnego złagodzenia i zmiękczenia ikonicznej wertykalności drapaczy chmur za pomocą organicznych struktur.

Szkice i kolaże projektów z serii *Air Art* Ukeles pokazują m.in. formy przypominające macki, które atakują słynne nowojorskie wieżowce (symbole kapitalizmu), jak Seagram Building czy New York's Ford Foundation Building – zapowiadając fascynację Ukeles drapaczami chmur. Organiczne, wydawałoby się samoistnie rozstrajające się formy rozsadzają na szkicach geometryczne konstrukcje wieżowców, wyskakując z okien i drzwi, zamieniając sztywne formy drapacza chmur w żyjącą hybrydę. Patricia Phillips wskazuje, że projekty artystki były krytyką władzy i logiki modernistycznej korporacyjnej architektury, jednak nie poddaje analizie, na czym owa krytyka miałaby polegać, wskazując wyłącznie na kontrast

⁵⁰² M. Kozloff, *Skyscrapers, the Lure Imperial Mob*, "Artforum", December 1990, s. 97.

⁵⁰³ Tamże.

⁵⁰⁴ D. Hayden, *Skyscraper Seduction*, s. 109.

zabawnych i nieobliczalnych balonowych form Ukeles z surową i geometryczną modernistyczną siatką fasady wieżowca⁵⁰⁵.

Uważam, że analiza tego projektu, osadzenie go w kontekście społecznym pozwala lepiej zrozumieć działania artystki na wieżowcu w performansie *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, jak również wpisać je w pewną ciągłość jej twórczości. Performans wyznacza bowiem przejście od obrazowości i ikoniczności do rozumienia architektury i urbanistyki przez siatkę relacji oraz prac wykonywanych na rzecz ich utrzymania w przestrzeni publicznej.

Do najciekawszych projektów z serii *Air Art* Ukeles należy działanie zaplanowane na Seagram Building, które artystka zatytułowała *Bloom*. Poniżej szkicu doprecyzowała, że chodzi o *Air Art Skyscraper Happening*, który polegał na ożywieniu całej budowli dmuchanymi strukturami przy współudziale przechodniów. Jako cel Ukeles obrała perłę modernistycznej architektury – wieżowiec zaprojektowany w 1958 roku przez Ludwiga Miesa van der Rohego i Philipa Johnsona, który stał się wzorem dla podobnych (mniej lub bardziej udanych) budowli na całym świecie. Seagram Building był chwalony przede wszystkim za jego wspaniałą formę, estetyczną przejrzystość, geometryczną elegancję oraz lekkość nowych, odważnych rozwiązań⁵⁰⁶.



58. Mierle Laderman Ukeles, *Air Art: Bloom - Seagram's Building*, 1966–1967, tusz i marker na kalce technicznej, naklejone na podkład, papier: 20,3 × 30,5 cm, podkład: 49,8 × 33,7 cm. Ezra Stoller, *Seagram Building*, 1958, czarno-biała fotografia, Nowy Jork.

Budowla i jej ikonografia, sposób jej reprezentacji na licznych fotografiach, jak również autoprezentacji samego architekta wpisują się w ideę autonomii wieżowca, opisywaną przez Sample. Chodzi o ukazanie budowli w ramach stałego (*fixed*), niezmiennego obrazu, który sugerować ma pewną beczasowość tych konstrukcji. Fotografia reprodukuje bowiem autonomię architektury, pozwalając budowli nieustannie popadać w stan nowości, co widać na

⁵⁰⁵ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 33.

⁵⁰⁶ Tamże.

słynnych zdjęciach wieżowca wykonanych w 1958 roku przez fotografa architektury Ezrę Stollera. W obrazach uchwyconych jego obiektywem nie widać osób sprząających budowlę, a ona sama jest wyjątkowo czysta – dokładnie tak, jakby żadnej pracy *maintenance* nie potrzebowała. Sample zaznacza, że architektura tym sposobem zostaje kanonizowana do roli pojedynczych, stałych i niezmiennych historycznych monumentów⁵⁰⁷.

Kiedy zatem Ukeles wizualizuje pnące i ruszające się macki na i w Seagram Building, istotna jest jej próba poruszenia wieżowca, odsłonięcia jego podlegającej upływowi czasu natury, jak również prostego faktu, że budowla ta wchodzi w relacje z otoczeniem – nie jest zatem niezależną formą estetyczną. Na jej rysunku widać zielone nadmuchane struktury, które wylewają się z surowej i geometrycznej siatki okien fasady wieżowca, oraz czerwone foliowe macki, które wystają i poruszają się na powierzchni budowli. Projekty happeningów Ukeles w postaci prostych, wydawałoby się dziecięcych rysunków, z ikoniczności obrazu wytworzonego wokół modernistycznej architektury czynią karykaturę, ukazując projekt autonomii w architekturze jako iluzję. Według Sample praca utrzymania i sprzątania budynku jest czasowa, społeczna i procesualna, i właśnie dlatego usuwana jest z obrazu kanonicznych dzieł architektonicznych⁵⁰⁸. Swoimi strukturami Ukeles starała się czasowość, społeczność i procesualność tej architekturze przywrócić.



59. Ezra Stoller, *Seagram Building at Night*, 375 Park Avenue, New York City (1958), Architects: Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson and Kahn & Jacobs, 1958, czarno-biała fotografia.

Ideologia modernistycznej autonomii wzmacniana była również przez monumentalizację samej figury architekta. Na fotografiach Irvinga Penna z 1955 roku van der Rohego i Johnsona uwieczniono w charakterystyczny sposób – czerń i biel, przeskalowanie postaci względem budynku, surowość i minimalizm ewokują modernistyczną racjonalność i

⁵⁰⁷ H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 15.

⁵⁰⁸ Tamże, s. 18–9.

patriarchalną dominację⁵⁰⁹. Mit architekta-boga wzmocniony jest tutaj amerykańską ideologią indywidualności oraz wiary w postęp, wyrażający się w wyścigu wieżowców jako napędzających nowe rozwiązania. W swoich rozważaniach Sample zaznacza, że modernistyczna architektura urosła do rangi spektaklu i ikoniczności właśnie dzięki wynalazkowi fotografii⁵¹⁰.

Rysunek i – w domyśle – happening Ukeles zwracają się zatem do tego, co pod mitem, do materialnego konkretnego. Jednocześnie atakują mit twórcy poprzez wprowadzenie nieposłusznych modułów lub – jak określa to Phillips – oportunistycznych pasożytów, które dzięki wprowadzeniu elektromagnesów miały się przyciągać i odpychać, a dzięki systemowi organicznych w kształcie tub pozwalać ludziom zmiękczać budynek, sterować nim tak, że ten dzięki nim mógł w pełni zakwitnąć, tworząc barwne, połączone i wibrujące formy. Budowla, zajmująca wcześniej miejsce jako wyjątkowe dzieło, stać się miała przedmiotem kolektywnych działań, które mogłyby ją otworzyć i spontanicznie modyfikować⁵¹¹.



60. Irving Penn, *Portrait of Mies van der Rohe and Philip Johnson with the model of the Seagram Building, New York City, 1955*, czarno-biała fotografia.

Wyjątkowość i rewolucyjność konstrukcji Ukeles miała polegać na tym, że po wszystkim mogłyby zostać odpompowane i schowane do kieszeni. Artystka podkreślała, że chciała zmierzyć się z gigantyczną skalą miasta poprzez swoje imponujące konstrukcje, które ostatecznie miały powracać do miniaturowych form. Ta chęć do nie-zajmowania miejsca w mieście przy jednoczesnym snuciu fantazji o jego przejęciu nadmuchiwanyymi konstrukcjami jest symptomatyczna dla ambiwalentnego napięcia w tych działaniach feministycznych, które

⁵⁰⁹ C. Jeffcoate, *Women are from Venus, Mies was from Mars: The role of the modernist male in the construction of an architect's sexual persona*, London 2013, s. 35.

⁵¹⁰ H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 4.

⁵¹¹ Artystka podkreśla, że działanie te były dla niej polityczne – zakorzenione w kontrkulturowym sprzeciwie wobec sztywnych struktur. Zob. T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 304.

redefiniowały prace reprodukcyjne w szerszych społecznych relacjach określonej organizacji społecznej. Jackson podkreśla, że teoretycznie prace te miały być ucieleśnieniem wolności i odmaterializowanej sztuki, która ulatywała z zasięgu tradycyjnych instytucji artystycznych i sprzeciwiała się ich obsesyjnemu kolekcjonowaniu sztuki jako rzeczy/towaru⁵¹². Szybko jednak okazało się, że te, mające wymykać się fizycznym ograniczeniom prace, same generują nowe, wyjątkowo materialne problemy, tak samo jak wieżowce, które miały anektować.

Kiel Moe w *Unless: The Seagram Building Construction Ecology* dokonuje krytycznej analizy ikonicznego budynku modernizmu pod kątem jego ekologii materiałowej oraz obciążenia środowiskowego⁵¹³. Podejście Moe wpisuje się w krytykę infrastrukturalną Vishmidt oraz postawy wielu innych badaczy i badaczek, którzy czytają architekturę lub działania artystyczne w szerokich systemowo-ekologicznych zależnościach⁵¹⁴. Analizując budynek, Moe rozbija popularne mity na jego temat, postrzegając Seagram Building nie jako symbol modernistycznej standaryzacji, lecz jako materialny artefakt mający znaczący wpływ na środowisko. Autor dokonuje swoistej inspekcji materiałowej budynku, w której dokładnie bada pochodzenie stali, betonu i szkła, składających się na jego konstrukcję⁵¹⁵. Pokazanie złożoności procesów wydobycia i przetwarzania tych materiałów prowadzi do szerszego zrozumienia wpływu architektury na środowisko, stąd propozycja czytania budynków jako **ziemskiego procesu** (*terrestrial*), który ma znaczny wpływ na naturę, otoczenie i społeczeństwo. Moe pokazuje, że autonomiczny symbol modernizacji jest w istocie artefaktem, którego budowa wiązała się z ogromnymi kosztami – zarówno finansowymi, jak i ekologicznymi⁵¹⁶.

W rzeczywistości budynek wciąż oddziałuje na świat materialny, generując coraz większe toksyczne skutki. W swojej krytyce Seagram Building Barnabas Calder i Florian Urban określili budowlę wizualną manifestacją ogromnego śladu węglowego, wskazując, że jest ona jednym z najbardziej marnotrawnych energetycznie biurowców w Nowym Jorku⁵¹⁷. Dominująca w bryle i wpływająca na estetykę budynku ściana kurtynowa – będąca jego znakiem firmowym i mająca zaświadczać o jego autonomii również pod względem

⁵¹² S. Jackson, *Social Works*, s. 85.

⁵¹³ K. Moe, *Unless: The Seagram Building Construction Ecology*, New York–Barcelona 2021.

⁵¹⁴ Tamże, s. 27.

⁵¹⁵ Moe opisuje m.in. produkcję słynnych belek "I" z mosiądzu, które są symbolicznym elementem wieżowca, oraz losy pracowników kopalni, którzy wydobywali surowce do ich wytworzenia.

⁵¹⁶ Tamże, s. 228.

⁵¹⁷ B. Calder, F. Urban, *It is time no longer to praise the Seagram Building, but to bury it*, "Architects' Journal", 10 November 2022, <<https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/it-is-time-no-longer-to-praise-the-seagram-building-but-to-bury-it>> [dostęp: 17.07.2024].

maintenance – okazała się generować największe koszty⁵¹⁸. Calder i Urban przypominają, że wieżowiec zaprojektowano w bogatych w ropę latach 50. XX wieku, kiedy ceny energii szybko spadały, a nadzieje na przyszłą energię termojądrową uruchamiała wizję praktycznie darmowej energii elektrycznej. Zaznaczają, że właśnie ten brak wyobraźni co do konsekwencji emisji dwutlenku węgla z ropy naftowej i gazu oraz najtańsza w historii XX wieku energia umożliwiły modernistyczną estetyczną przejrzystość, geometryczną elegancję oraz lekkość nowych, odważnych rozwiązań. Ściana kurtynowa z przyciemnianymi, pojedynczo przeszklonymi, nieotwierającymi się oknami pokazuje, jak system wymuszonego obiegu powietrza uwolnił obudowę budynku od tradycyjnego obowiązku ochrony przed zimowym chłodem i letnim słońcem⁵¹⁹.

Ponadto badacze zauważają, że Seagram reprezentuje pierwszą generację biurowców zbudowanych w oparciu o klimatyzację, która wówczas pożądana w przestrzeni biurowej, obecnie przyczynia się do znacznego zużycia energii i generowania kosztów⁵²⁰. Wysoki poziom energii operacyjnej był programowy dla modernizmu wobec wizji o bezkosztowym wykorzystywaniu zasobów. Wizja taniej energii miała legitymizować projekt autonomicznych wieżowców. Fraserowski kryzys troski, polegający na nieodpowiedzialnym wykorzystywaniu rezerwarów naturalnych przez kapitalizm, jest zatem koniecznym warunkiem modernistycznego wieżowca, którego utrzymanie prowadzi do konkretnych kryzysów ekologicznych. Obecnie Seagram Building uchodzi za jeden z najbardziej marnotrawnych energetycznie biurowców w Nowym Jorku⁵²¹.

Ekologiczna krótkowzroczność dotyczyła nie tylko modernistycznych architektów, ale również jego krytyków. Chcąc zrealizować swoje dmuchane struktury w ramach *Air Art*, Ukeles pracowała z fabrykami plastiku w Filadelfii i Nowym Jorku, korzystając z technologicznego procesu industrialnego, którego nie rozumiała⁵²². Sprawiało to, że jej prace przeciekały i generowały problemy z ich *maintenance*. Większość czasu artystka spędzała na naprawianiu szkód, głównie zaklejając dziury w jej dmuchanych rzeźbach⁵²³. Mimo, że współpracowała z firmami oferującymi jej specjalistyczne materiały, nikt nie chciał się z nią dzielić fachową wiedzą, przez co nie radziła sobie z kontrolą procesu produkcyjnego. Co

⁵¹⁸ Tamże.

⁵¹⁹ Tamże.

⁵²⁰ Tamże.

⁵²¹ Calder i Urban zaznaczają, że systemy kontroli środowiska w Seagram Building dają budynkowi wynik Energy Star wynoszący zaledwie 3 na 100, co czyni go jednym z najbardziej marnotrawnych energetycznie biurowców w Nowym Jorku. Warto podkreślić, że wysoka efektywność energetyczna zaczyna się od 75 punktów w skali Energy Star.

⁵²² P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 32–3.

⁵²³ Tamże.

więcej, korzystała z takich materiałów jak plastikowe folie i winyl, które były wysoce nieekologiczne, a proces ich produkcji zatruwał środowisko⁵²⁴. Kolektywny proces ożywienia autonomicznej modernistycznej bryły byłby zatem również ufundowany na toksycznym procesie produkcyjnym, co problematyzuje krytyczny gest artystki⁵²⁵.

Jackson wskazuje, że był to moment, w którym Ukeles przekonała się o tym, że jakakolwiek niezależna forma sztuki zależy na procesach pracy, ekspertyzie i stopniu, w jakim materiał poddaje się woli twórcy. Po latach Ukeles tak mówiła o swoim projekcie *wydawało mi się to wówczas ekologiczne – nie były tak ekspansywne przestrzennie i nie zajmowały miejsca, kiedy nie były używane*⁵²⁶. Swoją propozycję nadmuchiwanych, ogromnych w skali organicznych form wypracowała w czasie, kiedy materialność była jeszcze według samej artystki podejrzana. *Air Art* miały być rebelią przeciw materii, ekologicznym wezwaniem i manifestem sztuki, która nie jest ekspansywna przestrzennie, a która zajęte już wcześniej terytorium tymczasowo anektuje.

Oczywiście naiwnością jest sążenie, że ekologiczne rozwiązanie sprowadza się do niezajmowania-przestrzeni przy całkowitym pominięciu procesów produkcji i relacji społecznych. Dla Ukeles była to o tyle istotna lekcja, że zwróciła uwagę na fundamentalność pracy reprodukcyjnej i jej technologiczny oraz publiczny aspekt. Porażka projektów artystki, wynikająca z niepowodzeń technologicznych i jej wówczas naiwnego myślenia o ekologii, przełożyła się na opracowanie idei *maintenance art*, w ramach której zaproponuje zupełnie inne działanie na drapaczu chmur.

2.2.2. Whitney Downtown i idea *lunch-time museum*

Wieżowiec przy 55 Water Street interesował Ukeles w całej swojej architektonicznej rozciągłości, którą utrzymywano pracą *maintenance*. Phillips wspomina, że był to *budynek zajmujący powierzchnię czterech przecznic miasta z pięćdziesięcioma dwoma piętrami, siedemdziesięcioma ośmioma windami, czterema schodami ruchomymi i, co ważne, wieloma pracownikami obsługi, którzy utrzymywali budynek przez dwadzieścia cztery godziny na dobę w trzech ośmiogodzinnych zmianach*⁵²⁷. Wizualnie i formalnie budynek wpisywał się w tradycję modernistyczną. Jego architekturę Ukeles określiła jako typową dla budynków

⁵²⁴ Tamże, s. 32.

⁵²⁵ To w ogóle jest typowe dla sztuki krytykującej instytucje artystyczne i kapitalizm towarowy z lat 70. XX w. Szczególnie *land art* często agresywnie interweniował w tereny naturalne.

⁵²⁶ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 32.

⁵²⁷ Tamże, s. 81.

wznoszonych wówczas przez Richarda Meiera w stylu międzynarodowym, a więc charakterystyczne geometryczne wieżowce z dominującymi białymi elementami. Ponadto w latach 70. był to największy biurowiec na świecie w prywatnym posiadaniu, w którego utrzymanie zatrudniono 300 pracowników. Ukeles wspomina go jako *bardzo wysoki, elegancki budynek. Bardzo cichy. Sprzątacze musieli mieć zapięte koszule nawet podczas sprzątania i nie wolno im było odzywać się, chyba że zostali o coś zapytani. W zasadzie nie powinni w ogóle mówić, jeśli nikt ich nie zagadnął. Panował tam apolliński porządek, ponieważ były to pieniądze. Tylko pieniądze*⁵²⁸. To właśnie tutaj odbyła się wystawa, w ramach której Ukeles przygotowała *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*.

Wystawa *Art < > World*, na którą Ukeles została zaproszona została zorganizowana przez studentów związanych z ISP. W broszurze wystawy organizatorzy odwoływali się do teorii systemów, wskazując, że artyści biorący udział w wystawie ujawniają lub komentują funkcjonowanie systemów naturalnych i społecznych, które wpływają na współczesny świat⁵²⁹. W broszurce cytowany jest również Allan Kaprowa, który w *The Education of the Un-Artist, Part III* z 1974 roku zauważył, że artyści – w przeciwieństwie do poprzednich epok – szukają związku poza swoją artystyczną profesją, w życiu⁵³⁰. Przywołany jest również Burnhama i jego *Systems Aesthetics*, w której krytyk odrzucał modernistyczne skupienie na sztuce jako przedmiocie fizycznym (obiekcie) i zaproponował zwrot ku sztuce opartej na procesach i systemach relacji⁵³¹. W jego rozumieniu sztuka systemowa nie ogranicza się wyłącznie do fizycznej formy, ale stanowi sieć połączeń, które mogą obejmować interakcje między ludźmi, środowiskiem, technologią czy społeczeństwem⁵³². Dzieło sztuki staje się procesem ciągłego rozwoju, w którym znaczenie wynika z dynamicznego układu sił, a nie z jego stałej formy oraz zależy od systemowego kontekstu.

Studenci programu ISP wskazują w broszurze, że systemy te mogą być biologiczne lub ekologiczne, polityczne lub ekonomiczne, co pokazuje, jak systemowa myśl Burnhama rezonowała w ówczesnym nowojorskim środowisku artystycznym⁵³³. Swoje prace prezentowali m.in. Anges Denes (*Exhibition of Human Dust*, 1974), Joseph Kosuth (*untitled*, plakat, 1976) czy Gordon Matta-Clark (*Substrait – Film in Progress*, 1976). Wystawa miała

⁵²⁸ Nagrania M. Laderman Ukeles, w których artystka opowiada o realizacji projektu *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, September 16-October 20 1976. Nagrania dostępne są na stronie Whitney Museum.

⁵²⁹ M. Laderman Ukeles, broszura wystawy *Art < > World*, 1976 r., Ephemera 1973–1996, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*.

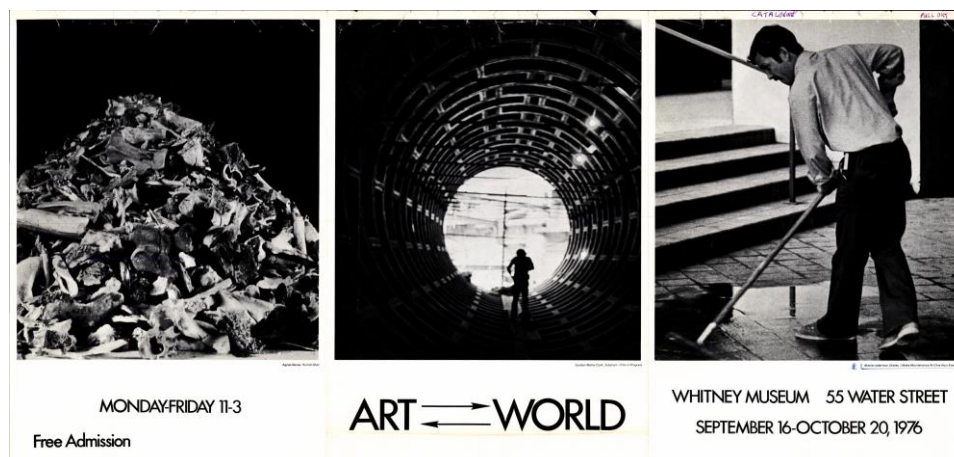
⁵³⁰ Tamże.

⁵³¹ Zob. A. Kaprow, *The Education of the Un-Artist, Part III*, w: *Essays on the Blurring of Art and Life*, A. Kaprow, Berkeley–Los Angeles–London 1993, s. 130–148.

⁵³² Zob. J. Burnham, *Systems Aesthetics*, „Artforum” September 1968, s. 31–5.

⁵³³ M. Laderman Ukeles, broszura wystawy *Art < > World*.

ambicje krytycznego namysłu nad działaniem ówczesnych systemów oraz nad demokratyzacją sztuki. W tym kontekście Ukeles, która wcześniej podejmowała działania z zakresu krytyki instytucjonalnej w Wadsworth Atheneum Museum w Hartford, wkroczyła w specyficzną przestrzeń biurowca, w której znajdował się oddział Whitney Museum.



61. Katalog promujący wystawę *Art < > World*, 1976.

Działalność Whitney Museum Downtown związana była z Independent Study Program (ISP), którego celem było eksperymentowanie z formą wystaw, działań artystycznych i kuratorskich oraz wdrażanie nowego modelu podejścia do edukacji artystycznej⁵³⁴. Program ruszył w 1968 roku i w kolejnych latach zaczął rozbudowywać swoją strukturę oraz metody działania. W 1973 roku historyk sztuki David Hupert, pełniący funkcję dyrektora Art History Program w ramach ISP, przekształcił swój dział w Museum Studies Program – pierwszy tego rodzaju program w Stanach Zjednoczonych, w ramach którego uczestnicy nabierali doświadczenia w organizowaniu wystaw⁵³⁵.

W tym samym roku Hupert ustanowił również satelitarny system oddziałów Whitney Museum, otwierając przestrzenie galeryjne w komercyjnych miejscach Nowego Jorku. Pierwszym otwartym oddziałem było Whitney Museum Downtown na 55 Water Street, które służyło za eksperymentalną przestrzeń wystawienniczą aż do 1981 roku, kiedy to oddział został zamknięty. Z kolei inne lokalizacje, które zostały otworzone m.in. w budynku Equitable Center and Philip Morris Company (Midtown) prezentowały tradycyjne podejście do wystawiennictwa. Należy jednak zaznaczyć, że eksperyment Huperta na Dolnym Manhattanie nie polegał na tym, aby tworzyć alternatywne i awangardowe środowisko artystyczne w biznesowym i administracyjnym sercu miasta, ale żeby stworzyć przestrzeń sztuki, która

⁵³⁴ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 81.

⁵³⁵ *Independent Study Program. 40 Years Whitney Museum Of American Art. 1968–2008*, New York 2008, s. 12.

odpowiadałaby na specyfikę dzielnicy finansowej podporządkowaną w całości dynamice pracy kapitału⁵³⁶.

Za pomysłem powstania oddziału Whitney w korporacyjnym budynku kryje się zatem konkretna wizja. Decyzję o tym, żeby właśnie w biurowcu dzielnicy finansowej umieścić oddział Whitney Museum, Hupert argumentował swoistym rozumieniem decentralizacji sztuki. W jego opinii Nowy Jork to przede wszystkim wielość i różnorodność wspólnot, które nie zawsze definiowane są geograficznie⁵³⁷. Dolny Manhattan był z kolei miejscem, w którym co prawda nie istniała żadna placówka kulturalna, ale za to codziennie pół miliona mieszkańców miasta udawała się do pracy, aby na koniec dnia wrócić do jednego z pięciu okręgów Nowego Jorku oraz do własnych wspólnot. Tworząc oddział muzeum w tym biznesowym centrum Nowego Jorku, Hupert chciał osiągnąć swoim przekazem całego miasta – a zapewnić miała to właśnie sieć pracowników, która przez osiem godzin dziennie tworzona była przez liczną grupę ludzi związanych kulturą pracy, wyznaczającą rytm dnia na Dolnym Manhattanie⁵³⁸.



62. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 16 września – 20 października 1976, polaroidy wykonane przez artystkę w trakcie performansu z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Ówczesna kultura pracy nie sprzyjała jednak odwiedzaniu wystaw – szczególnie, że muzea były wówczas otwarte w tych samych godzinach, w których pracowała większość nowojorczyków. Hupert w wywiadzie zaznacza, że weekendy i jeden wieczór w tygodniu w ofercie dużych muzeów to za mało, żeby stworzyć odpowiednie doświadczenie muzealne⁵³⁹. W jego opinii przeszkadzały w tym tłumy z płaczącymi dziećmi i krzyczącymi matkami,

⁵³⁶ Podkreśla to fakt, że pierwszą wystawą zorganizowaną był dosłownie pokaz ulubionych obrazów Huperta z kolekcji Whitney, co historyk sam podkreślał. Zob. M. Poser w rozmowie z Davidem Hupertem, *Round and About the Guggenheim*.

⁵³⁷ Tamże.

⁵³⁸ Tamże.

⁵³⁹ Tamże.

uniemożliwiając spokojną kontemplację⁵⁴⁰. Chcąc uczynić sztukę regularną częścią codziennego życia, opracował ideę *lunch-time museum*, ściśle dostosowaną do dnia pracy przeciętnego pracownika Dolnego Manhattanu. Jak się okazuje, była to wizja bardzo konkretna i po wypowiedziach dyrektora można wnosić, że nie była przeznaczona dla mam z dziećmi, a czas spokojnej kontemplacji pokrywał się z przerwą w pracy na lunch.

W tak pomyślanej przestrzeni prezentacja konceptualnych działań z zakresu krytyki instytucjonalnej działała mało krytycznie. Don Burgy, który w ramach *Legal Ageements* podpisywał przy biurku umowy z odbiorcami czy Don Calender prezentujący *Opinions of Working People Concerning Arts* jako album z ankietami, w których ludzie różnych zawodów wypowiadali swoje zdanie na temat sztuki, zdawali się antycypować procesualną formę sztuki, która wprost dostosowana była do biurowej rzeczywistości korporacyjnego centrum miasta. Co więcej, odbiorca sztuki był jasno w idei *lunch-time museum* zdefiniowany. Był to **pracownik** – pracownik Dolnego Manhattanu, biznesowego i administracyjnego serca nie tylko amerykańskiego kapitalizmu, ale również idei Nowego Jorku jako ikony modernizacji i postępu⁵⁴¹. Konceptualne eksperymenty wprowadzające język umowy, ankiety, oceny wydajności czy tekst były codziennością tychże pracowników. Działania te nie zwracały zatem uwagi na sam system Whitney Downtown Museum czy wieżowca-biurowca, pozostając ślepe na związek instytucji artystycznej z systemem pracy w kapitalizmie.

Spekulacyjny charakter związku sztuki i finansów w tym kontekście najpełniej wyraża nadzieja Huperta na to, że obecność galerii sztuki eksperymentującej z nowoczesnym językiem artystycznym wpłynie na sytuację mieszkaniową dzielnicy, która nie była (i wciąż nie jest) kojarzona z funkcją mieszkalną⁵⁴². Chodziło więc o zainicjowanie procesu gentryfikacji i spekulowanie cenami gruntów oraz nieruchomości, w czym pomóc miało dynamiczne życie artystyczne dostosowane do rytmu dnia pracowników biur w drapaczach chmur. Relacje tychże pracowników, jak i samej przestrzeni z systemem *maintenance* pozostawały ukryte. W ramach wystawy jedynie Ukeles zdecydowała się potraktować biurowiec jako system, w którym zawiązują się specyficzne relacje pracy, z których część zostaje wykluczona.

Artystka skontaktowała się z zarządcą wieżowca przy Water Street 55, aby uzyskać pozwolenie na współpracę z ekipą utrzymującą budynek w czystości i działaniu. Po uzyskaniu zgody Ukeles opracowała plan performansu, który miał trwać pięć tygodni w czasie nocnej i dziennej zmiany wszystkich trzystu pracowników opiekujących się budynkiem. Następnie

⁵⁴⁰ Tamże.

⁵⁴¹ Tamże.

⁵⁴² Tamże.

artystka wystosowała do pracowników list *Dear Friend Worker*, który wysłała do każdej osoby odpowiedzialnej za prace naprawcze, sprzątanie i ochronę budynku⁵⁴³. Artystka postanowiła współpracować z tymi, którzy nie mieścili się w definicji odbiorcy Huperta. Chcąc wskazać na bogactwo i różnorodność osób pracujących na Dolnym Manhattanie, dyrektor oddziału Whitney wymieniał bankierów, urzędników, strażników i maklerów pracujących w godzinach od 9 do 17, kiedy według niego cała dzielnica dosłownie wyludniała się z pracowniczej masy⁵⁴⁴. Nie brał on pod uwagę tego, że wówczas wszystkie budynki są sprzątane, naprawiane i pilnowane przez kolejne grupy ludzi, których obecność nie ma znaczenia, widoczności i wartości.

Whitney Downtown Museum miało w jego zamyśle działać jako darmowa placówka (zachęcająca do powracania kilka razy na tę samą wystawę bez presji oglądania wszystkiego na raz) od 11 do 15 (tak, aby móc zajrzeć do muzeum w godzinach przerwy na lunch), od poniedziałku do piątku (w dni pracy)⁵⁴⁵. Hupert chciał, aby w przerwie na lunch pracownicy mogli złapać kubek kawy, przekąskę i zajrzeć ze współpracownikami do środka, zobaczyć kilka prac i wrócić w kolejnych dniach po więcej.

W *The Problem with Work*, teoretyczka anty/postpracy Kathi Weeks argumentuje, że praca w kapitalizmie staje się centralnym mechanizmem społecznym i ekonomicznym, który zarówno organizuje produkcję materialnych dóbr, jak i kształtuje tożsamości polityczne i społeczne⁵⁴⁶. Weeks analizuje kapitalistyczny etos pracy jako system normatywnych przekonań, które podkreślają wartość pracy i jej centralność w życiu jednostek⁵⁴⁷. W jej ujęciu praca, która jest ekonomiczną koniecznością, staje się również formą dyscypliny i kontroli, za pomocą której jednostki są integrowane w kapitalistyczne społeczeństwo jako pracownicy.

Sztuka w *lunch-time museum* podporządkowana jest zatem mechanizmom kapitalistycznego etosu pracy. Jednym z kluczowych problemów, na które Weeks zwraca uwagę, jest sposób, w jaki kapitalizm fetyszyzuje pracę jako moralną i społeczną wartość, jednocześnie niepodważalnie uzależniając większość ludzi od pracy najemnej w celu zaspokojenia podstawowych potrzeb życiowych⁵⁴⁸. W rezultacie praca staje się głównym sposobem, w jaki ludzie są włączani do systemu społecznego. Prowadzi to do wytwarzania określonych form tożsamości klasowej, płciowej i społecznej, co wzmacnia idea muzeum oparta

⁵⁴³ M.Laderman Ukeles, *Dear Friend Worker*, list do pracowników budynku na 55 Water Street z 1976 r., binder 1976 *I MAKE MAINTENANCE ART 1 HOUR EVERY DAY: SLIDES*, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles*.

⁵⁴⁴ M. Poser w rozmowie z Davidem Huperem, *Round and About the Guggenheim*.

⁵⁴⁵ Tamże.

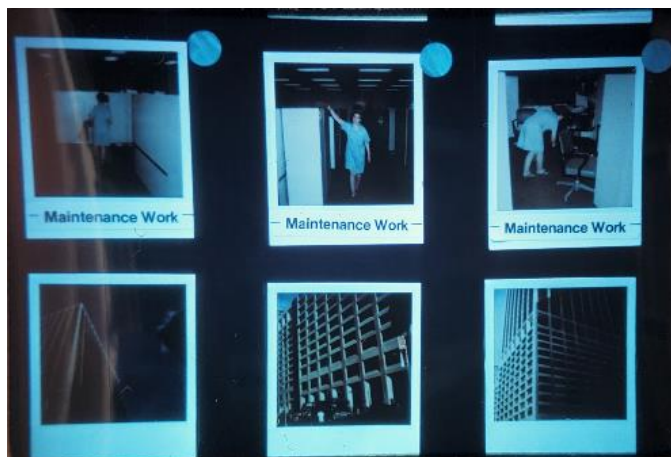
⁵⁴⁶ K. Weeks, *The Problem with Work*, s. 2.

⁵⁴⁷ Tamże, s. 40–2.

⁵⁴⁸ Tamże, s. 37–8.

ściśle na systemie pracy biurowej w dzielnicy finansowej. Dostęp do muzeum określała bowiem tożsamość odpowiednio zdefiniowanego pracownika.

Zatem kiedy przez pogarszające się warunki pracy i szalejącą inflację wielu ludzi od 1973 roku traciło pracę, dość nietypowym wydawało się otworzenie muzeum, które z rytmu pracy czyniło swoje *modus operandi*. Infrastruktura, w której Ukeles performowała podział pracy, była zatem niezwykle gęsta w znaczenia, odniesienia do rynku i kapitalizmu oraz w jego relacje ze światem sztuki.



63. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, detal.

Istotne jest to, że artystka zdecydowała się na współpracę z pracownikami wieżowca-biurowca, gdzie przechowywano depozyt największych banków i gdzie idea muzeum, w ramach którego odbył się jej performans, była podporządkowana przerwom na lunch typowych „bywalców” Dolnego Manhattanu. Było to więc muzeum, którego idea wyrosła wprost z kapitalistycznej chrononormatywności (którą Freeman opisuje jako sposób organizowania i dyscyplinowania czasu, porządkującego życie jednostek wymogom produktywności i rytmów kapitalizmu), a **typowość** pracownika dzielnicy finansowej określono ośmiogodzinnym rytmem dobowym od 9 do 17⁵⁴⁹. Ten typowy odbiorca podąża do dzielnicy finansowej od poniedziałku do piątku, gdzie podporządkowany jest czasowej produktywności, a w ramach przerwy może zapoznać się z eksperymentami sztuki nowoczesnej. Przestrzeń oddana na eksperymenty artystyczne, często z zakresu krytyki instytucjonalnej, nie mogła być bardziej uwikłana w neoliberalną transformację⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ E. Freeman, *Time Binds*, s. 39.

⁵⁵⁰ W *Nowym Duchu Kapitalizmu* Luc Boltanski i Ève Chiapello argumentują, że artyści eksperymentujący z lat 60. i 70. XX wieku, poprzez swoją krytykę instytucji, hierarchii i sztywnych struktur, nieświadomie przyczynili się do rozwoju nowych, neoliberalnych form zarządzania. W tym czasie artyści kwestionowali tradycyjne autorytety, domagali się większej autonomii, elastyczności oraz spontaniczności w działaniu, co zostało wchłonięte przez kapitalizm, który przekształcił te idee w nowy model zarządzania oparty na sieciach, projektach i tymczasowości. Neoliberalne firmy przyjęły te antyautorytarne wartości, wykorzystując je do



64. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 16 września – 20 października 1976, polaroidy wykonane przez artystkę w trakcie performansu z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

W ramach architektury będącej materializacją formy spekulacyjnej – zarówno nastawionych wciąż na kolejne wyzwania technologiczne architektów drapaczy chmur, jak również biurowiec i rezerwa finansowa ucieleśniająca spekulacje finansowe – Ukeles angażowała do performansu osoby utrzymujące wieżowiec w czasie dziennej i nocnej zmiany jako symbol postępu i autonomii, jako biurowiec, sejf i instytucję artystyczną. Współpracując z osobami obsługującymi *maintenance* biurowca, artystka dokonała reartykulacji procesu wykluczania i dewaluacji najemnej pracy reprodukcyjnej – jej dynamika i charakter nie są bowiem brane pod uwagę w projektowaniu kulturalnej tkanki miasta, jak również nie jest rozważana w kontekście dostępu do instytucji publicznych. Pracownicy dosłownie mieli przykazane poruszać się i przemieszczać tak, jakby ich tutaj nie było, w zupełnej ciszy⁵⁵¹.

W trakcie performansu Ukeles codziennie towarzyszyła pracownikom w trakcie ich ośmiogodzinnych lub szesnastogodzinnych zmian. Każdą osobę zaprosiła do dołączenia do niej w kreowaniu żywej pracy *maintenance art*⁵⁵². Wyjaśniała, że jest *maintenance artist*, która używa artystycznej wolności, aby uprawiać opiekę (tak jak oni) i nazywać ją sztuką. Zależało jej, żeby wybrzmiało, że nie prosi ich o dodatkowy czas i wysiłek, tylko o coś, co zasłoby w *ich głowach i wyobraźni* w trakcie wykonywania pracy na swojej zmianie⁵⁵³. Mówiła o proponowanym działaniu jako grze, w którą mogą z nią zagrać. Instrukcja była prosta. Każdy z pracowników był poproszony o to, aby wedle własnego uznania wybrać jedną godzinę ze

budowania bardziej elastycznych i zdecentralizowanych struktur organizacyjnych, które lepiej odpowiadały na zmieniające się warunki rynkowe, ale jednocześnie wzmacniały eksploatację pracowników w nowych, mniej formalnych formach. Zob. L. Boltanski, É. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London–New York 2018.

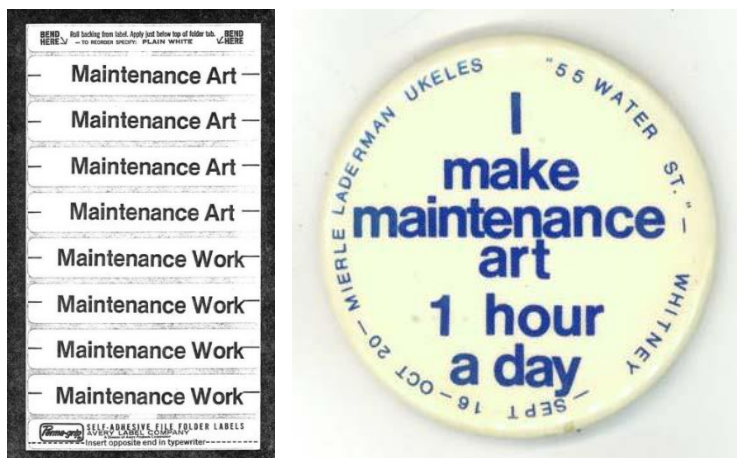
⁵⁵¹ Nagrania M. Laderman Ukeles, w których artystka opowiada o realizacji projektu *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, September 16–October 20 1976. Nagrania dostępne są na stronie Whitney Museum.

⁵⁵² M. Laderman Ukeles, *Dear Friend Worker*.

⁵⁵³ Tamże.

swojej zmiany i spróbować wykonać swoje obowiązki przez ten czas jako sztukę. Następnie mogli dowolnie podzielić się z artystką swoimi wnioskami, kiedy ta, za ich zgodą, wykonywała im zdjęcia Polaroidem w trakcie pracy. Po wykonaniu fotografii pytała czy to, co uchwyciła jest według nich *maintenance art* czy *maintenance work*. Ukeles tym sposobem kwestionowała naturalizację pracy, czyli sposób, w jaki praca postrzegana jest jako nieunikniony, **naturalny** obowiązek. Zamiast tego, podobnie jak Weeks, wskazuje na możliwość przekształcenia doświadczenia pracy w coś, co ma inną wartość i sens, poza jej kapitalistyczną funkcją produkcyjną.

W działaniach Ukeles przejawia się to, co Weeks określa **odmową pracy** jako formy oporu wobec kapitalizmu, która zakłada walkę o krótsze godziny pracy, a także o takie polityki jak dochód podstawowy, który umożliwiłby ludziom zaspokojenie swoich potrzeb bez konieczności pracy najemnej⁵⁵⁴.



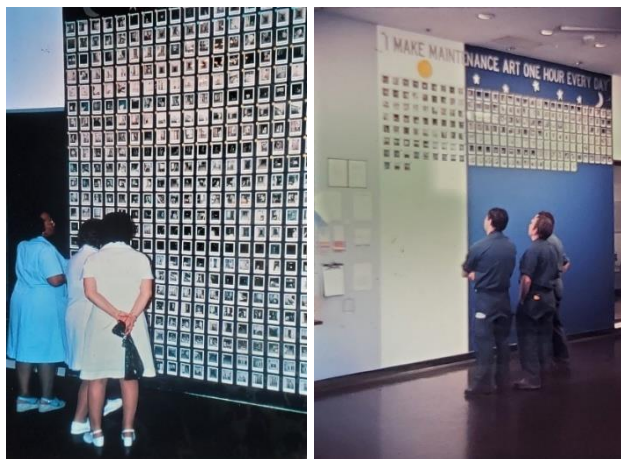
65. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, zestaw etykiet i przypinka.

W performansie infrastrukturalnym Ukeles nie dochodziło co prawda do rezygnacji z pracy fizycznej. Dochodziło jednak do odmowy podporządkowania się normom, które narzucają jednoznaczne rozumienie pracy jako czysto instrumentalnego działania służącego jedynie wytwarzaniu wartości dla kapitalistycznego systemu. Każdy z pracowników otrzymał również przypinkę z napisem *I Make Maintenance Art 1 Hour a Day*, co wizualnie odróżniało ich od pracowników biurowych i oferowało inną tożsamość w codzienności Dolnego Manhattanu. Ukeles, oferując sprzątaczkom zmianę perspektywy na ich pracę, wskazywała na możliwość przeformułowania sensu codziennego wysiłku i uwolnienia się od kapitalistycznego etosu pracy. Chociaż sprzątacze nadal wykonywali swoje obowiązki, to przekształcenie ich działań w sztukę pozwalało im odzyskać pewną formę autonomii w definiowaniu swojej

⁵⁵⁴ K. Weeks, *The Problem with Work Weeks*, s. 96–101.

aktywności. Dochodziło do postulowanego w manifestie przededefiniowania autonomii jako negocjacji własnej zależności. Tym samym, poprzez performatywne przesunięcie, Ukeles wprowadziła element krytyki struktury pracy, sugerując, że akt pracy może mieć inne, bardziej subwersywne znaczenie, niż to, które przypisuje mu kapitalistyczny porządek.

Sztuka w *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* stała się narzędziem negocjowania własnej autonomii oraz zależności od struktury czasowej, której w ośmiogodzinnej zmianie można wyrwać godzinę uprawiania sztuki. Można zatem było uwolnić swoje wyuczone pracy ciało i odzyskać aktywność reprodukcyjną dla siebie, dla własnej sprawczości. Propozycja Ukeles otwierała dla pracowników wieżowca przy 55 Water Street przestrzeń dla myślenia o innych możliwościach organizacji pracy, życia oraz czasu. Artystka w swoim performansie kwestionowała narzuconą im chrononormatywność, zapraszając pracowników do zmiany perspektywy na godzinę w czasie ich pracy.

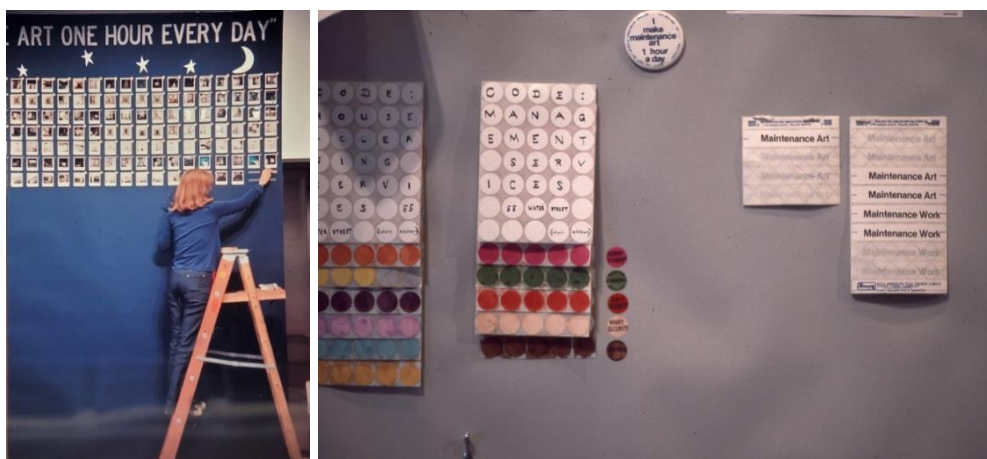


66. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, widok pracowników oglądających własne fotografie na zapelniających się panelach.

W ramach tradycyjnej struktury czasowej pracy w kapitalizmie, każda godzina pracy ma być całkowicie podporządkowana produkcji wartości – czas pracy jest zmierzony, podzielony i kontrolowany w sposób, który maksymalizuje produktywność. Jednocześnie, zgodnie z Freeman, chrononormatywność sprawia, że życie jednostki (w tym czas pracy) jest zorganizowane wokół powtarzalnych, liniowych rytmów, które służą utrzymaniu porządku społecznego i ekonomicznego⁵⁵⁵. Ukeles, proponując przekształcenie jednej godziny pracy w akt twórczy (choć wykonywany jest on równocześnie z codziennymi obowiązkami), zakłócała tę narzuconą normatywność. Pracownicy, choć nadal fizycznie wykonywali swoją pracę, byli zachęceni do mentalnego przejścia poza logikę pracy i odnalezienia w niej czegoś innego – kreatywnego potencjału, zabawy.

⁵⁵⁵ E. Freeman, *Time Binds*, s. 39.

Jest to subtelny, ale znaczący sposób na przededefiniowanie czasu, który zazwyczaj byłby całkowicie wpleciony w rytm kapitalistycznego porządku. Z perspektywy Freeman ta jedna godzina *maintenance art* wykracza poza liniowe rozumienie czasu jako ciągłego procesu produktywności i zysku. Ukeles otwiera możliwość, że czas w pracy może mieć inne znaczenia, co jest aktem podważania kapitalistycznej organizacji czasu. Tym samym, w duchu myśli Weeks i Freeman, godzina sztuki staje się aktem oporu wobec hegemonii czasu pracy jako narzędzia dyscypliny oraz narzędziem zakłócania normatywnej organizacji czasu – nie tylko w odniesieniu do kapitalizmu, ale także w szerszym kontekście norm społecznych dotyczących pracy i produktywności. Tym bardziej ciekawe jest to, że wielu pracowników – jak wskazuje przeprowadzona przeze mnie analiza wszystkich zachowanych polaroidów, jak również dokumentacji wystawy – upierało się konsekwentnie przy tym, że to, co robią to *maintenance work* a nie *maintenance art*. Pokazuje to, jak mocno i głęboko tkwi w podmiotowości wola podporządkowania ciał kapitalistycznej produktywności i etosowi pracy, co blokuje możliwość odmowy jej wykonywania.



67. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, widok artystki uzupełniającej panele fotografiami w czasie trwania performansu.

Warto przypomnieć, że Hupert nie wspomina w ogóle w swojej definicji pracownika Dolnego Manhattanu sprzątaczy czy konserwatorów, jakby sztuka była przeznaczona wyłącznie dla pracowników biurowych. Zwrócenie się Ukeles do obsługi *maintenance* wieżowca było równocześnie aktem krytycznym wobec idei *lunch-time museum* i dostosowywania jego czasu działania pod jedną zmianę – zarządzanie czasem w ramach zatrudnienia w taki sposób, że jedna określona zmiana zyskuje dostęp do kultury. Sam fakt, że Ukeles zaczęła współdziałać z pracownikami pracującymi na innych zmianach, pokazuje, jak koncepcja dostosowania działania muzeum ściśle do godzin pracy określonych grup społecznych jest wykluczająca i wzmacnia niewidzialność tych, którzy w systemie zmianowym

wykonują pracę *maintenance*. Separatyzm opisywany przez Nancy Fraser jest tutaj czasowo sproblematyzowany, a instytucja artystyczna tenże separatyzm wprowadzała i wzmacniała.

W czasie trwania performansu artystka tworzyła również jego wizualną formę w przestrzeni wystawienniczej Whitney Downtown Museum w postaci regularnej siatki polaroidów dokumentujących prace i sztukę *maintenance* wykonywaną przez pracowników wieżowca przy 55 Water Street. Stworzyła trzy papierowe panele ciągnące się od podłogi do sufitu. Pierwszy panel był szary i wizualnie nie łączył się z kompozycją pozostałych dwóch, na których artystka umieszczała zdjęcia. Szary panel zawierał listę z nazwami zawodów związanych z utrzymaniem wieżowca, z załączonymi informacjami i kolorowymi przypinkami opisującymi zadania przypisane do każdego z zawodów. Kolejne dwa panele – biały i niebieski – zostały podzielone siatką kwadratów wielkości polaroidów, która zajmowała jedną trzecią pozostałej powierzchni ściany i przedstawiała schemat dziennej i nocnych zmian w budynku. Na otwarciu wystawy jedyne, co Ukeles pokazała, to te trzy papierowe panele, jeszcze bez zdjęć, a więc zasadniczo pustą ścianę, która stopniowo, w miarę trwania wystawy, miała zapelniać się fotografiami. Ta początkowa pustka sugerowała niewidoczność pracy *maintenance*, która miała dopiero stopniowo ujawniać się w miarę trwania wystawy. Artystka dodawała kolejne zdjęcia, odmierzając czas performansu i kolekcjonując „skradzione” godziny. Na koniec wystawy artystka miała 690 polaroidów.



68. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 720 kolaży z odbitek barwnych (polaroid), 1976. Aktualny stan instalacji znajdującej się w zbiorach Whitney Museum. Kiedy muzeum zakupiło pracę w 2017 r. wystawiło ją bez szarego panelu.

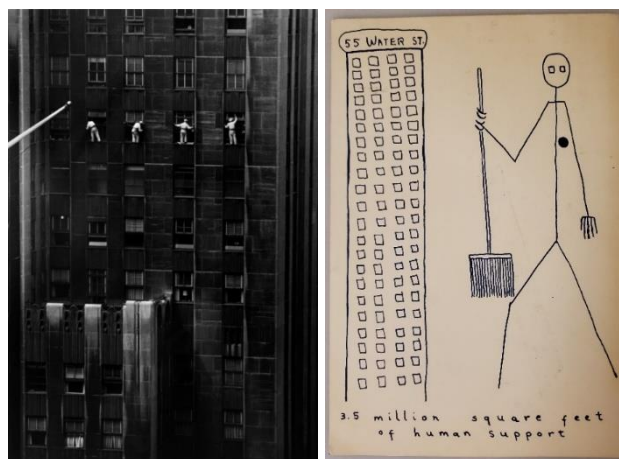
Końcowa forma stworzona z regularnej siatki kwadratów polaroidów przypominała ten sam wieżowiec, który pracownicy utrzymywali w działaniu. Każda fotografia funkcjonowała niczym okno fasady drapacza chmur. Architektura biurowców z tamtego okresu czerpała

wzorce z Seagram Building, zakładając zamknięte systemy okienne, co pozwalało na kontrolę klimatu wewnątrz budynków za pomocą klimatyzacji. Zamknięte okna podkreślały geometryczną, modernistyczną bryłę, jak również wyraźną separację i podział pracy. Otóż od XIX wieku jednym z nielicznych widocznych przejawów pracy *maintenance* na drapaczach chmur była praca myjących okna. W XIX i pierwszej połowie XX wieku praca ta budziła ciekawość i sensację. Była czymś nowym, co Sample określa produktem ubocznym ery przemysłowej⁵⁵⁶. Na fotografii Rockefeller Center Inge Morath z 1958 roku sylwetka mężczyzny myjących okna zestawiana jest z przytłaczającym ogromem wieżowca. Praca ta wciąż uchodzi za jedną z najniebezpieczniejszych i właśnie przez narażenie życia wzmacniała spektakl drapacza chmur – już w same utrzymanie fallicznych pomników kapitalizmu wpisane jest ryzyko.

Sample podkreśla, że wraz z rozwojem ery przemysłowej i powstawaniem kolejnych wieżowców wykształciła się odrębna klasa społeczna właścicieli nieruchomości, którzy w ramach tego architektonicznego i wizualnego spektaklu odróżniali się od mężczyzn, którzy zawieszeni na paskach czy linach myli okna ich wieżowców. Separatyzm ten wzmocniło wprowadzenie ścian kurtynowych z nieotwierającymi się oknami, co rozpowszechnił Seagram Building w 1958 roku. Dotąd osoby pracujące na elewacji wieżowców balansowały między wnętrzem a zewnątrz w celu umycia szklanej powierzchni symbolu nowoczesności, jednak wraz z modernizacją konstrukcji cała praca została przeniesiona na zewnątrz. Sample podkreśla, że fasada drapacza chmur stała się wówczas wyraźną linią separacji – zarówno fizyczną granicą, jak i podziałem na dwie klasy pracowników, każda zupełnie inaczej wystawiona na publiczny widok (małe sylwetki ryzykujących pracowników myjących elewacje vs. monumentalne architektura wieżowca uosabiająca właściciela lub architekta)⁵⁵⁷. Separatyzm produkcji i reprodukcji został w tym architektonicznym spektaklu wyraźnie określony. *Maintenance* nie tyle chroniło i przedłużało życie, co podporządkowane autonomicznej wizji wieżowca jako monumentu kapitalistycznego, ukazywało, że życie warto ryzykować dla utrzymania tejże wizji.

⁵⁵⁶ H. Sample, *Maintenance Architecture*, s. 30.

⁵⁵⁷ Tamże, s. 31.



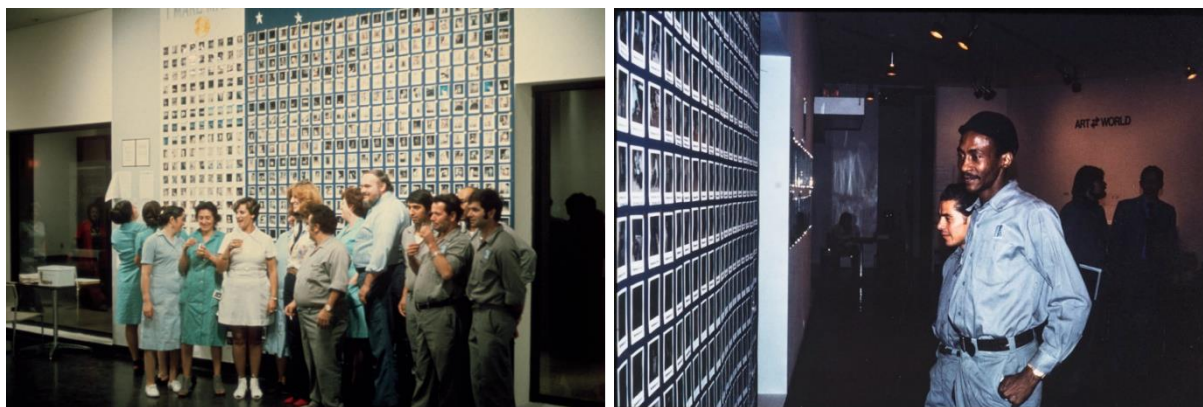
69. Od lewej: Inge Morath, *Window cleaner, Rockefeller Center*, 1958, czarno-biała fotografia. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, pocztówka z rysunkiem artystki promująca działanie.

Artystka przeformułowała tę relację w swoich pocztówkach promujących performans i w rysunku towarzyszącym wystawie⁵⁵⁸. Obok biurowca na 55 Water Street artystka w uproszczony sposób narysowała osobę z miotłą, która zrównuje się wysokością z drapaczem chmur, co monumentalizuje akt *maintenance* i zrównuje go z autonomią drapacza chmur.

W swoim polaroidowym „wieżowcu” budowanym na ścianie w Whitney Museum Downtown Ukeles zdaje się odsłaniać nowoczesną ścianę kurtynową ustanawiającą granicę podziału pracy na fasadzie drapacza chmur. Ten typowy element biurowców tego okresu polegał na tym, że elewacja budynku montowana była niezależnie od struktury nośnej. Ukeles pokazuje, że to właśnie pracownicy *maintenance* stanowią swoistą społeczną „strukturę nośną” wieżowca, bez której nie mógłby on funkcjonować. Co więcej, Ukeles grała również kierunkiem wertykalnym i horyzontalnym, odnosząc się do systemu zmianowego. Biały panel jest największy i jego wertykalna struktura najbardziej przypomina biurowiec przy Water Street 55, z charakterystycznymi betonowymi białymi panelami. Papierowy biały panel wyznaczał dzienną zmianę pracowników opiekujących się wieżowcem od 9 do 17, a więc zmianę w czasie której operowało *lunch time museum*. Całość fotograficznego wieżowca nabiera jednak wyraźnie horyzontalnego charakteru przez panel wykonany z granatowego papieru z księżycem i gwiazdami u góry, przez którego „okna” ukazano pracowników dwóch ośmiogodzinnych nocnych zmian. Granatowy panel jest dwa razy większy od białego, co odsłania, jak wiele pracy *maintenance* wykonywanej było w nocnej porze, kiedy budynek miał być opustoszały a cała dzielnica wyludniona. Artystka dokonała wizualnej re-artykulacji – pokazała, że wykluczony z

⁵⁵⁸ Mierle Laderman Ukeles, *3.5 million square feet of human support*, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE 002_IMMAOHED_1976_0916_1020_DOC_02, Project: I MAKE MAINTENANCE ART 1 HOUR EVERY DAY, Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 9/16/1976-10/20/1976, GRM Barcode: 100141186.

widzialności i dostępności zespół nocnych pracowników *maintenance* stanowił najliczniejszą grupę.



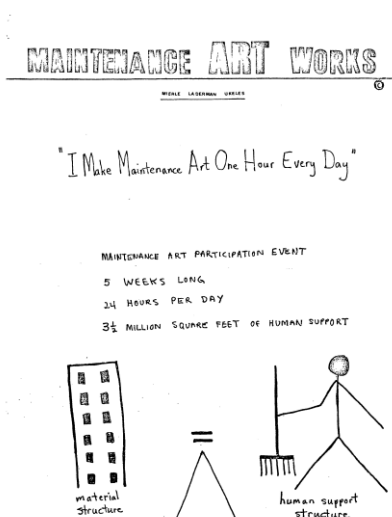
70. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day: Night-Workers: A Party For You*, przyjęcie dla nocnej zmiany 19 października 1976.

Ukeles nie ograniczyła się wyłącznie do pokazania problemu, ale w ramach działania zagwarantowała również dostęp do wystawy pracownikom nocnych zmian. Blisko zamknięcia wystawy urządziła przyjęcie/wystawę *NIGHT-WORKERS: A PARTY FOR YOU*⁵⁵⁹. Przyjęcie odbyło się 19 października od 23.30 do 00.30 po to, aby dwie nocne zmiany pracowników mogły zobaczyć obrazy ich samych, definiujących co robią. Phillips uważa, że tym sposobem różne charaktery prac, kultury i wzory zostały skrzyżowane, przekroczone i uwidocznione⁵⁶⁰.

W infrastrukturalnym performansie *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* Ukeles nie poprzestała na ujawnieniu niewidzialności pracy reprodukcyjnej w kapitalistycznym krajobrazie Dolnego Manhattanu i zaproponowała głębszą krytykę normatywnych struktur czasu i przestrzeni pracy. Ukazując fasady wieżowców jako artefakty modernistycznej autonomii, jednocześnie zależne od nieustannej pracy reprodukcyjnej, artystka podważyła ich status jako niezależnych symboli postępu. Poprzez subtelne przesunięcie granic między pracą a sztuką, Ukeles stworzyła przestrzeń, w której codzienne obowiązki stawały się aktem twórczym, otwierając tym samym możliwość wyjścia poza kapitalistyczną chrononormatywność. W ten sposób performans przywracał widzialność pracownikom utrzymania i zarazem umożliwiał redefinicję ich relacji z czasem i przestrzenią pracy.

⁵⁵⁹ Praca ta koresponduje ciekawie z omawianym w poprzednim rozdziale filmem *Nightcleaners* Berwick Street Collective. Niewidzialność robotnic sprzątających w nocy biurowce została tutaj przywrócona a natura ich pracy stała się okazją do celebracji.

⁵⁶⁰ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 87.

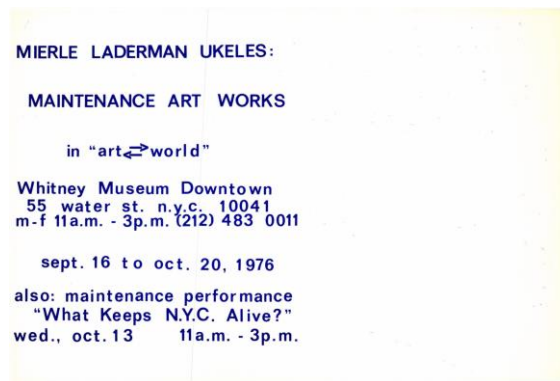


71. Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976, dokument z rysunkiem artystki
Archiwum DSNY.

2.3. Nowojorski kryzys fiskalny – miasto jako maszyna spekulacyjna

Tydzień przed zamknięciem wystawy *Art < > World* Ukeles zorganizowała dodatkowy performans, będący odpowiedzią na epickich rozmiarów kryzys fiskalny Nowego Jorku. 13 Października 1976 roku Ukeles z ponad 40 zaangażowanymi w akcję uczestnikami i publicznością wykonała *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*. Głównym celem działania było **zmierzenie ciężaru** (*measurement*) nowojorskiego systemu *maintenance* w ciągu trzech godzin⁵⁶¹. Tę fiskalną zapaść miasta czytam jako **kryzys infrastrukturalny**. Moment, w którym upadek miejskich systemów podtrzymujących życie – transport, sprzątanie, opieka zdrowotna – ujawnił zależność kapitalizmu od infrastruktury reprodukcyjnej. W czasie kryzysu, cięcia budżetowe doprowadziły do zaniedbania kluczowych usług miejskich, co wpłynęło na pogorszenie jakości życia mieszkańców. Performans Ukeles podkreślał, że usługi społeczne, choć postrzegane jako zbędny koszt, w rzeczywistości stanowią fundament utrzymania życia miasta.

⁵⁶¹ Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Performance. Maintaining New York City in Crisis: 'What Keeps NYC Alive?*, w: Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files, FILE 031_M_NYC_CRISIS_1976_1013_ARTWORK, Project: MAINTAINING NYC IN CRISIS (MAINTAINING NYC IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.10.1976, GRM Barcode: 100141186.



72. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 1976, ulotka informująca o performansie z Archiwum DSNY.

Tytuł *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?* podkreślał ten paradoks, sugerując, że miasto przetrwa jedynie dzięki pracy, którą się zaniedbuje – ukazując nierówności w dostępie do zasobów publicznych. Nowy Jork był wówczas utrzymywany w stanie kryzysowym już od roku. W 1975 roku miasto stanęło nad brzegiem zapaści finansowej, czego najsłynniejszym wizualnym komunikatem była okładka *New York Daily News* z 30 października z nagłówkiem *Ford to City: Drop Dead*⁵⁶². Artykuł odnosił się do odmowy, jakiej udzielił prezydent Gerald Ford miastu w sprawie udzielenia federalnej pomocy, która miałaby zapobiec katastrofalnej sytuacji finansowej. Nowy Jork przestał być wypłacalny i nie był w stanie dalej finansować usług publicznych⁵⁶³. Prezydent za tak zły stan fiskalny miasta obwinił nierozsądną politykę socjalną burmistrza Abrahama Beame’a i jego poprzednika Johna Lindsaya⁵⁶⁴. Sugerował, że system wsparcia społecznego był zbyt rozbudowany i przyczynił się do finansowej zapaści. Publiczne uniwersytety i szkoły, sieć szpitali miejskich oraz szeroki zakres usług publicznych Ford postrzegał jako zbędną ekstrawagancję⁵⁶⁵. Forsowano narrację, w której za kryzys odpowiedzialne miało być utrzymywanie systemu *maintenance* jako jednego z głównych obowiązków państwa.

⁵⁶² Choć sam prezydent nigdy nie wypowiedział tych słów, zob. S. Roberts, *Infamous ‘Drop Dead’ Was Never Said by Ford*, December 28 2006 <<https://www.nytimes.com/2006/12/28/nyregion/28veto.html>> [dostęp: 12.08.2024].

⁵⁶³ Tamże.

⁵⁶⁴ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 2–3.

⁵⁶⁵ Tamże.



73. Zestawienie fotografii ukazujących Nowy Jork w czasie kryzysu fiskalnego, 1975. Na dole, pośrodku ulotka przygotowana przez nowojorską policję dla odwiedzających miasto, ostrzegająca m.in. przed przestępczością i pożarami wywoływanymi przez podpalenia stert śmieci; obok, burmistrz Nowego Jorku Abraham Beame z egzemplarzem „Daily News” z głośną okładką *Ford To City: Drop Dead*.

W odpowiedzi miasto zmuszone było wprowadzić surowy program oszczędnościowy (*austerity*), w ramach którego dokonano masowych zwolnień i cięć w sektorze publicznym. W tym momencie Ukeles zdecydowała się skonfrontować z decyzją miasta zadając pytanie o to, co tak naprawdę utrzymuje Nowy Jork przy życiu. System *maintenance*, który jak zauważył wcześniej mąż artystki, ma za zadanie chronić przed kryzysem, został sprowadzony do źródła kryzysu, co miało kolosalne skutki dla społeczno-ekonomicznej sytuacji miasta⁵⁶⁶.

Performans odbywał się w przestrzeni Whitney Downtown Museum, w godzinach dostosowanych do przerwy lunchowej pracowników Dolnego Manhattanu. W dzielnicy tej znajdowały się również wieżowce, będące siedzibami władz miejskich, tak więc wielu urzędników i pracowników sektora publicznego, odwiedzając przestrzeń wystawy, konfrontowała się z odpowiedzią burmistrza Abrahama Beame’a na pogarszającą się sytuację miasta i wizję utraty pracy. W ramach performansu odczytywano bowiem na głos fragmenty budżetu wykonawczego burmistrza. Ukeles pierwotnie planowała w czasie swojego performansu wyczytać imiona wszystkich pracowników miejskich przeznaczonych do zwolnienia w ramach cięć budżetowych, jednak władze miejskie zagroziły jej pozwem⁵⁶⁷. W

⁵⁶⁶ J. Ukeles, *Maintenance Art Tapes*.

⁵⁶⁷ List Mierle Laderman Ukekels do NYC Department of Personnel, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE 029_M_NYC_CRISIS_1976_1013_LOG_SCHED_NOTES, Project: MAINTAINING NYC IN CRISIS (MAINTAINING NYC IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.10.1976, GRM Barcode: 100141186. Z kolei w innym dokumencie artystka napisała tak o zmianie swojej decyzji: *Pierwotnie planowałam, żeby wszystkie indywidualne nazwiska nowojorskiego personelu były odczytywane wspólnie. Ale po tym, jak jeden z oficjalnych urzędników nadzorujący listę pracowników zagroził mi pozwem (i jeszcze obiecał, że zrobi to razem ze związkiem strażaków i policji!), przeniosłam się do budżetu wykonawczego*, zob. M. Laderman Ukeles,

ramach alternatywy artystka zdecydowała się odczytać wyłącznie nazwy zawodów. Było to o tyle istotne, że działania Ukeles różniły się od tego, jak kryzys manifestował się codziennie na ulicach miasta i jak był reprezentowany w mediach i pop kulturze.

Otóż kryzys fiskalny wiązał się z apokaliptyczną ikonografią miasta, która ukazywała Nowy Jork w rozkładzie. Niewidzialny system *maintenance* stał się nie tylko zauważalny, ale również namacalny i wyczuwalny przez jego dojmujący brak. Walące się budynki oraz piętrzące się i płonące sterty śmieci stanowiły zagrożenie życia, a masowe zwolnienia przyczyniały się do wzrostu przestępczości⁵⁶⁸. Miasto podupadło do tego stopnia, że zostało ochrzczone jako **miasto strachu** (*fear city*) zgodnie z tytułem broszur jakie nowojorska policja rozdawała turystom – był to przewodnik radzący, jak przeżyć wizytę w mieście⁵⁶⁹. Czas ten znalazł odzwierciedlenie w słynnym filmie Martina Scorsese *Taksówkarz* z 1976 roku. Bohater, Travis Bickle, porusza się w świecie pełnym przemocy i brudu, co symbolizuje chaos społeczny i upadek struktur miejskich. Walące się budynki, pustostany, płonące na ulicach auta, wszechobecne graffiti i brudne ulice tworzyły charakterystyczny obraz w mediach, z których płynął jasny przekaz – miasto strachu same jest sobie winne.

Artysty próbowali konfrontować się z takim przekazem. Praca Marthy Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974–1975) staje się szczególnie znacząca w kontekście kryzysu fiskalnego Nowego Jorku, który pogłębił upadek dzielnic takich jak Bowery. Dzieło, składające się z 24 paneli, przedstawia zdjęcia opustoszałych fasad i spisane na maszynie do pisania słowa odnoszące się do stanów upojenia. Rosler ukazała ślady życia miejskiego, koncentrując się na pustce i zaniedbaniu, które były symbolem czasów kryzysu. Artystka celowo unikała tradycyjnych metod ukazywania takich miejsc, odrzucając typowe dla fotografii dokumentalnej ukazywanie ludzi. Brak relacji między tekstem a obrazem czytam jako krytykę nieskutecznych prób opisu społecznych problemów i pogłębiającego się zaniedbania infrastrukturalnego oraz społecznego miasta. Oficjalna narracja nie dotykała sedna problemu, a ofiarą, poza systemem *maintenance*, stało się również ludzkie życie.

Performance Piece: Maintaining New York City In Crisis: What Keeps N.Y.C Alive? 3 hours, Oct, 13, 1976, Downtown Whitney, The Dominating Image, w: Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files, FILE 032_M_NYC_CRISIS_1976_1013_DOC, Project: MAINTAINING NYC IN CRISIS (MAINTAINING NYC IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.10.1976, GRM Barcode: 100141186.

⁵⁶⁸ W. K. Tabb, *The New York City Fiscal Crisis*, w: *Marxism and the Metropolis: New Perspectives in Urban Political Economy*, ed. by William K. Tabb, Larry Sawers, New York 1984, s. 333–4.

⁵⁶⁹ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 129.



74. Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974–1975, jeden z 24 paneli zestawiający czarno-białą fotografię witryny sklepowej ze stroną maszynopisu.

W swoim performansie Ukeles również stroniła od ukazywania skutków kryzysu w postaci popadającej w ruinę infrastruktury jako przyczyny zapaści finansowej miasta. Jej działanie polegało przede wszystkim na uruchomieniu procesu komunikacji i jego zakłóceniach. Przestrzeń galerii została podzielona czerwoną taśmą na równoległe pasy, w których czterdziestu ochotników symultanicznie odczytywało inny fragment z wielostronicowego budżetu wykonawczego burmistrza Nowego Jorku, wymieniając miejsca pracy, które mają zostać wyeliminowane⁵⁷⁰. Tworzyła się kakofonia dźwięków, z których ciężko było zrozumieć cokolwiek odwiedzającym wystawę, których praca mogła być zagrożona.

Ukeles zaznacza, że inspirowała się filmem Francois Truffaut, który był adaptacją klasyka *science fiction* *Fahrenheit 451* z 1953 roku⁵⁷¹. Ukeles chciała odtworzyć fragment filmu, w którym po zniszczeniu cywilizacji i kultury, pozostali przy życiu recytują jednocześnie jedną książkę, którą każdy z nich zapamiętał, tworząc las dźwięków zniszczonej kultury⁵⁷². Chaos tworzony przez budżet miejski jest tutaj dosłownie zwerbalizowany, co interpretuję jako krytykę lokalnych władz za sposób zarządzania kryzysem, który bezpośrednio dotknął pracowników miejskich. Miejskie cięcia budżetowe były jednak wynikiem głębszego infrastrukturalnego kryzysu na poziomie globalnym znaczącym przejście do neoliberalizmu.

⁵⁷⁰ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 87.

⁵⁷¹ M. Laderman Ukeles, *Performance Piece: Maintaining New York City In Crisis: What Keeps N.Y.C Alive? 3 hours, Oct, 13, 1976, Downtown Whitney, The Dominating Image*, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE 032_M_NYC_CRISIS_1976_1013_DOC, Project: MAINTAINING NYC IN CRISIS (MAINTAINING NYC IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.10.1976, GRM Barcode: 100141186.

⁵⁷² P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 87.



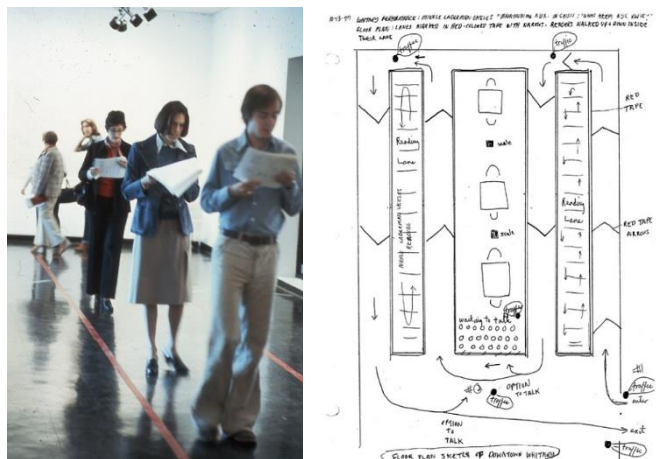
75. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 16 września – 20 października 1976, performans w Whitney Downtown Museum (oddział przy 55 Water Street), uczestnicy: ok. 40 ochotniczek i ochotników czytających oraz inne osoby biorące udział w akcji; czas trwania 4 godz., fotografie 20,3 × 25,4 cm i 25,4 × 20,3 cm.

W *Fear City. New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics* Kim Phillips-Fein dokonuje oryginalnej analizy kryzysu lat 70., stawiając tezę wbrew konserwatywnym narracjom w duchu Forda⁵⁷³. Badaczka uważa, że przyczyny kryzysu nie tkwiły jedynie w nieudolnym zarządzaniu finansami miasta i polityce nadmiernych wydatków publicznych bez pokrycia w przychodach, jak często przedstawiały to dotychczasowe konserwatywne narracje⁵⁷⁴. W jej opinii kryzys ten miał swoje źródło w głębokich problemach strukturalnych, które dotknęły miasto w wyniku zmian w amerykańskiej i globalnej gospodarce, a także w wyniku decyzji politycznych podjętych na szczeblu federalnym, stanowym i lokalnym. Phillips-Fein argumentuje, że kryzys fiskalny był efektem deindustrializacji, wyprowadzania przemysłu z miast, erozji bazy podatkowej, rosnących nierówności i kurczenia się klasy średniej⁵⁷⁵. Wskazuje także na ograniczenia polityki społecznej w mieście, które, choć miały na celu poprawę jakości życia mieszkańców, zwłaszcza najuboższych, nie były wystarczająco wspierane finansowo przez rząd federalny. Sytuacja pogorszyła się wraz z nowymi problemami, z którymi miasto musiało sobie poradzić, takimi jak globalizacja finansów i zamykanie fabryk.

⁵⁷³ Zob. K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 7.

⁵⁷⁴ Tamże, s. 8–9.

⁵⁷⁵ Kim Phillips-Fein podkreśla, że to federalne prawa, jak dofinansowanie kredytów na domy i finansowanie rozbudowy autostrad sprawiło, że klasa średnia wyprowadziła się za miasto i przestała płacić podatki; że to federalne prawo ułatwiało przeniesienie firm produkcyjnych, które napędzały wzrost ekonomiczny miasta, za granicę. Tamże, s. 22.



76. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 16 września – 20 października 1976, performans w Whitney Downtown Museum (oddział przy 55 Water Street), uczestnicy: ok. 40 ochotniczek i ochotników czytających oraz inne osoby biorące udział w akcji; czas trwania 4 godz., fotografia 25,4 × 20,3 cm oraz plan performansu 21,6 × 27,9 cm.

Aby utrzymać politykę społeczną, miasto zaciągnęło długi w bankach, co wywołało efekt kuli śnieżnej. W 1975 roku banki, które wcześniej finansowały deficyt budżetowy (mimo pojawiających się wyraźne sygnałów o możliwych problemach z ich spłacaniem w przyszłości), rozpoczęły strajk i doprowadziły miasto na skraj bankructwa⁵⁷⁶. Opinia publiczna przedstawiła nowojorski system miejski jako wystawny i ekstrawagancki, obwiniając za kryzys nierozsądne zarządzanie miastem. Phillips-Fein sugeruje, że miasta stało się zakładnikiem banków i instytucji finansowych, które wymagały od miasta poważnych cięć budżetowych oraz reform w zamian za dalsze kredytowanie, co miało kluczowy wpływ na politykę miejską, ponieważ domagano się przede wszystkim cięć w usługach publicznych przy jednoczesnym zwalnianiu z podatków deweloperów⁵⁷⁷. Nic dziwnego, że znakiem kryzysu były wyrastające wieżowce, jak Hyatt Grand Central New York Donalda Trumpa⁵⁷⁸. W odpowiedzi pracownicy służb sanitarnych przestali wykonywać swoją pracę, ponieważ dla nich nie było już nic do utrzymania – system *maintenance* został spisany na straty. Ówczesny kryzys fiskalny był więc przejawem kryzysu troski w ujęciu, jakie zaproponowała Nancy Fraser, kiedy rozwój kapitalistyczny odbywa się kosztem usług publicznych.

⁵⁷⁶ W. K. Tabb, *The New York City Fiscal Crisis*, s. 325–7.

⁵⁷⁷ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 260.

⁵⁷⁸ Trump uzyskał wówczas gwarancję 40 lat zwolnienia z podatków. Umowa ta była jednym z kluczowych momentów w jego karierze deweloperskiej, ponieważ pokazała jego umiejętność negocjacji z władzami miasta. W zamian za to, miasto liczyło na poprawę gospodarki i ożywienie turystyki oraz biznesu w okolicach Grand Central Terminal. Kryzys fiskalny był zatem jednym ze momentów, które ukształtowały pozycję Trumpa.



77. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 16 września – 20 października 1976, performans w Whitney Downtown Museum (oddział przy 55 Water Street), uczestnicy: ok. 40 ochotniczek i ochotników czytających oraz inne osoby biorące udział w akcji; czas trwania 4 godz., fotografie 20,3 × 25,4 cm i 25,4 × 20,3 cm. Widok na rozmowę oraz ważenie.

Ukeles w swoim performansie przywracała problem usług publicznych jako systemu *maintenance* do dyskusji. Stawiała pytanie, czy to, czego miasto zmuszone jest się pozbyć, nie jest przypadkiem tym, co utrzymuje je przy życiu. Trzygodzinny performans sam stał się formą usługi publicznej, w której artystka wraz z odbiorcami szukała sposobu na utrzymanie systemu *maintenance*. Otóż wdrożona w wyniku kryzysu polityka cięć wydatków publicznych miała bezpośredni wpływ na usługi reprodukcyjne, takie jak opieka zdrowotna, edukacja, transport publiczny, a także na wsparcie dla najuboższych. Zgodnie z myślą Fraser, takie działania osłabiły sferę reprodukcyjną, przerzucając ciężar troski i opieki na jednostki (często kobiety) oraz prywatne gospodarstwa domowe. Kryzys troski wyznacza moment, kiedy instytucje publiczne przestają pełnić swoją funkcję podtrzymywania życia społecznego, co prowadzi do przeciążenia osób i usług odpowiedzialnych za pracę reprodukcyjną. Cięcia finansowe w sektorach publicznych, takich jak opieka zdrowotna i edukacja były zatem skutkiem oraz przykładem systemowego niedowartościowania tej pracy. Przez regularne podcinanie nowojorskiego systemu *maintenance* – spowodowane faworyzowaniem progresu i rozwoju na poziomie federalnym – doszło do katastrofy.

System *maintenance* został zupełnie rozłożony, a jego rozkład wiązał się z jeszcze większą dewaluacją najemnej pracy reprodukcyjnej, przy jednoczesnym wzroście znaczenia postępu i rynku jako głównej siły napędowej miasta. Przekładało się to również na nastroje w mieście. Z jednej strony usługi publiczne nie były dostarczane, co wzbudzało frustrację wśród mieszkańców. Z drugiej strony dokonywano masowych zwolnień, wysyłając przekaz, że ani na poziomie federalnym, ani na poziomie lokalnym praca reprodukcyjna nie jest uznawana za wartą ratowania, nie jest zatem istotna. W duchu ruchu na rzecz praw obywatelskich

pracownicy sektora publicznego odpowiedzieli masowymi strajkami, które całkowicie zdeorganizowały miasto. *Normalny porządek rzeczy został odwrócony. Zwolnieni pracownicy, niewidoczni, gdy wykonywali swoją pracę, nagle stali się widoczni i słyszalni na ulicach Nowego Jorku. Ludzie, którzy byli odpowiedzialni za utrzymanie porządku publicznego, sami stali się niesforni, zwracając się przeciwko miastu, które zwróciło się przeciwko nim*⁵⁷⁹.

MAINTENANCE ART WORKS

MIERLE LADERMAN UKELES

Performance: October 13, 1976
Downtown Whitney, 12 noon - 3 p.m.
"MAINTAINING NEW YORK CITY IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?"

WEIGHT EXCHANGE FORM: INDIVIDUAL TESTIMONY ON WHAT KEEPS NYC ALIVE

Weigh before talking

Listener: 145 lbs.
Talker: 129 lbs.

Weigh after talking

Listener: 143 lbs.
Talker: 128 lbs.

Comments: (if desired)
*I wish I knew what
kept NYC alive - it's probably
a universal secret*

Release: I agree that pictures may be taken of me and that this talk
may be recorded for Maintenance Art Works.
[Signature]

78. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 1976, formularz *Weight Exchange Form: Individual Testimony on What Keeps NYC Alive*s wypełniony przez Lucy Lippard z Archiwum DSNY.

Orkiestra głosów anonsujących zawody do zwolnienia nie była jedyną częścią performansu. Wśród czerwonych linii artystka rozstawiła trzy stoły do słuchania, gdzie goście mogli zaoferować swój własny pomysł na to, co może utrzymać Nowy Jork przy życiu. Goście wystawy mogli zaangażować się w rozmowę z przydzieloną do stołu osobą lub wypełnić formularz *Weight Exchange Form: Individual Testimony on What Keeps NYC Alive*s⁵⁸⁰. Obaj uczestnicy zapisywali wagę swojego ciała przed rozpoczęciem konwersacji i bezpośrednio po jej zakończeniu. Jeden z formularzy znalezionych przez Phillips w archiwach Ukeles został wypełniony przez Lucy Lippard. Waga sprzed rozmowy wynosiła *Słuchacz: 145 i Rozmówca: 129*. Wagi po rozmowie wynosiły *Słuchacz: 143 i Rozmówca: 128*⁵⁸¹. Lippard dodała następujący komentarz: *Chciałabym wiedzieć, co utrzymuje Nowy Jork przy życiu – jest to prawdopodobnie powszechnym sekretem*⁵⁸². Może to wskazywać, że nawet dla środowiska

⁵⁷⁹ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 133.

⁵⁸⁰ M. Laderman Ukeles, *Performance Piece: Maintaining New York City In Crisis: What Keeps N.Y.C Alive? 3 hours, Oct, 13, 1976, Downtown Whitney, The Dominating Image*, w: Archiwum DSNY, Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files, FILE 032_M_NYC_CRISIS_1976_1013_DOC, Project: MAINTAINING NYC IN CRISIS (MAINTAINING NYC IN CRISIS: WHAT KEEPS NYC ALIVE?), Project type/Color: Installation/Mixed Media/Performances (red), DATE: 13.10.1976, GRM Barcode: 100141186.

⁵⁸¹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 87.

⁵⁸² Tamże.

aktywistów ówczesna sytuacja Nowego Jorku była chaotyczna i nie było jasne, na ile system *maintenance* i usługi publiczne stają się ofiarą wdrażanej neoliberalnej transformacji, a na ile są powodem kryzysowej sytuacji miasta.



79. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 1976, uczestnik wypełniający formularz *Weight Exchange Form: Individual Testimony on What Keeps NYC Alive*.

Tworząc ten słuchowy i retoryczny hałas oraz nieustanną kakofonię w swoim performansie, Ukeles sprawiła, że chaotyczna sytuacja kryzysowa miasta stała się bardzo namacalna. Te interakcje są o tyle istotne, ponieważ stanowiły próbę społecznego i dialogicznego zbadania z mieszkańcami mechanizmów, które pozwalają miastu żyć i funkcjonować. Ukeles próbowała wykorzystać przestrzeń wystawy *Art > World* jako forum, na którym dyskutowano o zaniedbanej reprodukcji społecznej⁵⁸³. Rozmowy o utrzymaniu Nowego Jorku dotyczyły publicznej pracy reprodukcyjnej – jak sprzątanie i opieka – kluczowej dla miasta, ale marginalizowanej w czasach kryzysu. Przypominam, że według Fraser, kapitalizm eksploatuje właśnie tę sferę, jednocześnie pozbawiając ją wartości.

W odpowiedzi na ten stan rzeczy Ukeles dosłownie **zmierzyła** tę wartość za pomocą wagi. Waga, na której stawali uczestnicy, symbolizuje zatem namacalne obciążenie wynikające z troski o miasto, które wymaga podtrzymania poprzez nieodpłatną, bądź słabo opłacaną, pracę. Waga i rozmowa wiążą się również ze spekulacyjnym aspektem infrastruktury, o których pisze Vishmidt. Miasto nie przetrwałoby bez infrastruktury utrzymania (sprzątanie, naprawy), która w czasie kryzysu była zaniedbywana. Oznacza to, że wspólne rozmowy i ważenie były próbą zbadania **ciężaru** infrastruktury społecznej, która staje się niewidzialna, kiedy działa, a

⁵⁸³ Artystka w kolejnych latach będzie wykorzystywać okazje do tworzenia przestrzeni na dyskusję w czasie wystaw. Jednym z takich wydarzeń było *Peacetalks at the Hearth* w 1997 r. w ramach wystawy artystki zatytułowanej *Unburning Freedom Hall* w Museum of Contemporary Arts w Los Angeles. Było to osiem dyskusji z lokalnymi społecznościami. Ukeles w tym celu zaprojektowała specjalny okrągły stół, przy którym odbywały się rozmowy. Stół ten był potem częścią retrospektywnej wystawy w Queens Museum, *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* (09.18.2016–02.19.2017).

zauważalna dopiero podczas zakłóceń. To także forma spekulacji na temat przyszłości miasta – jaką infrastrukturę da się zachować w warunkach kryzysu oraz jak redystrybuować usługi społeczne? Performans był zatem próbą połączenia dialogu na temat infrastruktury i troski z materialną rzeczywistością kryzysu, zderzając czasową presję i fizyczny ciężar pracy podtrzymującej miasto.

Kryzys fiskalny lat 70. był decydującym momentem dla Nowego Jorku, który w konsekwencji wszedł w neoliberalną racjonalność⁵⁸⁴. Zmuszone przez brak federalnego wsparcia, miasto obcięło wydatki na sektor publiczny i wspierało prywatne inicjatywy budowlane. Argumentowano, że rynek wyreguluje sytuację, a prywatne inicjatywy poprawią infrastrukturę miasta. Wraz z postępującą neoliberalizacją lat 70. samorząd miejski stał się w opinii Phillips-Fein instytucją o charakterze biznesowym⁵⁸⁵. Fraser często wskazuje na napięcie między **uznaniem** (*recognition*) a **redystrybucją** (*redistribution*) jako osiami walki w społeczeństwach kapitalistycznych⁵⁸⁶. Kryzys fiskalny Nowego Jorku odczytuję jako moment, w którym redystrybucja zasobów (czyli budżet na usługi publiczne) została podporządkowana interesom rynku finansowego. Jednocześnie osłabienie sektora publicznego pogłębiło nierówności i wpłynęło negatywnie na grupy zależne od tych usług, co wywołało dalszą marginalizację i brak uznania dla ich potrzeb i pracy – istotnego aspektu kryzysu troski.

Vishmidt wskazuje z kolei, że kapitał nie tylko eksploatuje pracę, ale również spekuluje na jej przyszłej wartości⁵⁸⁷. Myśl tę stosuję do sytuacji Nowego Jorku, gdzie spekulacja na rynku nieruchomości oraz reorganizacja gospodarki miejskiej pod kątem interesów finansowych, a nie społecznych, odegrały kluczową rolę w kryzysie. Miasto stawало się coraz bardziej zależne od kredytów i finansowych machinacji, co przypomina sposób, w jaki w spekulacyjnym kapitalizmie wartość jest tworzona **na przyszłość**. To, co Vishmidt opisuje w kontekście sztuki jako przesunięcie od produkcji wartości ku spekulacji na przyszłej wartości, można zastosować do polityki miejskiej – zamiast inwestować w infrastrukturę społeczną (szkoły, szpitale, transport publiczny), stawiano na mechanizmy finansowe oparte na spekulacji (inwestycja biznesowe zwolnione z podatków, które w przyszłości poprawią sytuację miasta).

Warto przypomnieć, że performans artystki miał miejsce w konkretnej przestrzeni, w której spotykała się spekulacja finansowa i artystyczna – biurowiec przy 55 Water Street.

⁵⁸⁴ K. Moody, *From Welfare State to Real Estate. Regime Change in New York City, 1974 to the Present*, London–New York 2007, s. 284–291.

⁵⁸⁵ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 38.

⁵⁸⁶ N. Fraser, *From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age*, *New Left Review*, vol. 212 (July/August), 1995, s. 68–93.

⁵⁸⁷ M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure*, s. VIII.

Vishmidt opisuje, jak sztuka i praca artystyczna w późnym kapitalizmie często stają się narzędziami spekulacyjnymi, których celem jest generowanie wartości w przyszłości, często w oderwaniu od ich realnej użyteczności⁵⁸⁸. Kryzys fiskalny Nowego Jorku czytam jako moment, w którym miasto zaczęło funkcjonować podobnie jak dzieło sztuki w kapitalizmie – nie jako miejsce życia i pracy mieszkańców, ale jako **maszyna spekulacyjna** w rękach instytucji finansowych i deweloperów. Lokalizacja performansu Ukeles, którą była dzielnica finansowa, jak również wielogłos wymienianych zawodów do zwolnienia przypominał ponurą licytację z Wall Street. Tym razem licytowano jednak pracę mieszkańców i stworzone dla nich usługi publiczne. Przestrzeń miejska i jej infrastruktura, podobnie jak sztuka, stała się polem do tworzenia wartości poprzez spekulację, a nie poprzez produkcję dóbr materialnych czy wspieranie życia społecznego.

W 1976 roku Stephen Berger został mianowany na stanowisko dyrektora wykonawczego Nowojorskiej Państwowej Komisji Nadzwyczajnej Kontroli dla Miasta Nowy Jork, która opracowała plan umożliwiający miastu powrót na rynki kredytowe i ostateczne wyjście z kryzysu finansowego⁵⁸⁹. Postulowano, żeby miasto zapewniało zupełnie podstawowe usługi miejskie, jak straż pożarna, policja i oczyszczanie miasta (które w części można byłoby sprywatyzować), podczas gdy opieka zdrowotna, edukacja i opieka społeczna miały zostać całkowicie sprywatyzowane. Phillips-Fein podsumowała plan Bergera pisząc: *Nie próbując już być motorem redystrybucji, miasto powinno skupić się na swoich podstawowych funkcjach. Wszelkie dodatkowe zasoby, które mogą pozostać, powinny zostać skierowane na „rozwój” – ożywienie gospodarki Nowego Jorku poprzez obniżanie podatków, emisję obligacji przemysłowych i przyciąganie prywatnych inwestycji*⁵⁹⁰. W nowojorskiej maszynie spekulacyjnej rozwój przedłożono nad *maintenance*.

⁵⁸⁸ Tamże, s. 4.

⁵⁸⁹ K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 209–210.

⁵⁹⁰ Tamże, s. 211.



80. Mierle Laderman Ukeles, *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?*, 16 września – 20 października 1976, performans w Whitney Downtown Museum (oddział przy 55 Water Street), uczestnicy: ok. 40 ochotniczek i ochotników czytających oraz inne osoby biorące udział w akcji; czas trwania 4 godz., fotografia 20,3 × 25,4 cm. Symultaniczne czytanie budżetu wykonawczego burmistrza Nowego Jorku.

Odczytany przez obywateli miasta budżet wykonawczy przed polaroidowym wieżowcem *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* wyznaczało moment, w którym iluzja autonomii miasta (jego niezależność gospodarcza i społeczna) została obnażona, gdy instytucje finansowe i rząd federalny zaczęły narzucać lokalnym władzom swoje rozwiązania. W tej perspektywie, miasto jako twór polityczny, społeczny i kulturalny utraciło swoją względną autonomię od rynku na rzecz logiki finansowej. Ta logika – podporządkowująca nawet infrastrukturę społeczną imperatywowi zysku – dobrze rezonuje z koncepcją Vishmidt, która argumentuje, że sztuka i praca artystyczna, podobnie jak miejskie instytucje, są wbudowane w kapitalistyczne struktury, a ich pozorna autonomia to jedynie fasada, pod którą kryje się zależność od kapitału⁵⁹¹. W tym ujęciu można więc uznać, że także infrastruktura miejska, podobnie jak sztuka, staje się obszarem spekulacji i finansowych machinacji, a nie obszarem społecznej troski i redystrybucji. Miasto zostało w końcu podbite przez aktorów ekonomicznych: bankierów i korporacje.

Phillips-Fein opisuje wydarzenie z 4 czerwca 1975 roku, kiedy to przypominające kanion między drapaczami chmur ulice Manhattanu wypełniły się protestującymi ludźmi przeciwko First National City Bank⁵⁹². Skandowali, że banki nie powinny dyktować polityki społecznej miasta. Bank przygotował się na przemoc, zamykając drzwi i gromadząc pracowników na wyższych piętrach. Chociaż sytuacja nigdy się nie zaogniła, sam obraz bankierów obawiających się pracowników sektora publicznego i spoglądających na ulice poniżej, wypełnione protestującymi, sygnalizował symboliczne zerwanie i separatyzm

⁵⁹¹ M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure*, s. 130.

⁵⁹² K. Phillips-Fein, *Fear City*, s. 122–5.

(produkcji i reprodukcji). Otwierała się przepaść między ludźmi na ulicach, między horyzontalną orientacją *maintenance* a wertykalnym wektorem rozwoju reprezentowanym przez ludzi, którzy obserwowali miasto z góry. Już i tak krucha współzależność między obiema orientacjami została zerwana. Pracownicy służb oczyszczania miasta – podobnie jak inni przedstawiciele zawodów związanych z konserwacją – rozpoczęli własny strajk.

Brudne i niezabezpieczone ulice były pełne płonących śmieci i cegieł z rozpadających się budynków a protestujący pracownicy zaprzestali pracy – niedoceniana praca porządkowa (a dokładniej jej brak) stała się wówczas bardzo widoczna. Oznacza to, że *maintenance* ujawnia się na zasadzie negatywnej. Dopiero kiedy go zabraknie, możliwe jest dostrzeżenie, jak fundamentalne znaczenie posiada ta praca dla życia miasta.

Kryzys i nowy neoliberalny porządek uwolniły władze miasta od roli opiekuna i dostarczyciela usług publicznych, skupiając się całkowicie na czystym rozwoju. Kompletny chaos w Nowym Jorku podczas radykalnego zawieszenia pracy *sanmenów* (jak w Nowym Jorku nazywa się pracowników sanitarnych), policjantów i strażaków nie przyniósł pracownikom żadnego rozwiązania, a nadzieje społeczne zostały pogrzebane – nowa filozofia określona przez Phillips-Fein jako **troska o siebie**, indywidualna inicjatywa i samowystarczalności wyznaczyła nowy horyzont rozwoju i postępu⁵⁹³. W końcu Nowy Jork od samego zarania miał być hipergęstą kapitalistyczną utopią – według Koolhasa zasadnicze dążenie do ciągłego rozwoju jest wpisane w projekt miasta. Jak podkreśla Phillips-Fein, *lekcja była przeznaczona [...] również dla reszty kraju – świat wkroczył w erę spowolnionego wzrostu gospodarczego, erę oszczędności, w której rząd nie był już w stanie płacić za wiele usług społecznych [...] Podstawowy stosunek obywateli do rządu musiał ulec zmianie*⁵⁹⁴. Dla Ukeles oznaczało to, że musiała przenieść walkę o inne miasto na ulice, przenieść skalę analizy na całą publiczną strukturę pracowników utrzymujących Nowy Jork przy życiu.

Performans Ukeles *Maintaining NYC In Crisis: What Keeps NYC Alive?* wyznaczył newralgiczny moment w historii Nowego Jorku, w którym ujawniły się zaniedbane, lecz fundamentalne procesy podtrzymywania miasta – infrastruktura reprodukcyjna, której praca stawała się widoczna dopiero w obliczu jej upadku. Ukeles odsłoniła paradoks *maintenance* i jego infrastruktury. To, co jest niedoceniane i postrzegane jako zbędny koszt, okazało się być kluczowym elementem funkcjonowania miasta, które poprzez pełne podporządkowanie *maintenance* rozwojowi przekształciło się w spekulacyjną maszynę.

⁵⁹³ Tamże, s. 3.

⁵⁹⁴ Tamże.

2.4. Współpraca z DSNY

Po tym, jak Ukeles wykonała performance *Maintaining NYC in Crisis: What Keeps NYC Alive?*, w *The Village Voice* ukazała się krytyczna recenzja wystawy *Art < > World* autorstwa Davida Bourdona. Tekst rozpoczynał się słowami: *Domownicy całego świata, łączcie się! Jeśli pisuary i puszki po zupie mogą być sztuką, to dlaczego nie zwykła czynność, taka jak zmiatanie?*⁵⁹⁵. Po ostrej charakterystyce sztuki konceptualnej prezentowanej na wystawie Bourdon zakończył swój krótki tekst uwagą:

Miejmy nadzieję, że nowojorscy finansiści zwrócą uwagę na implikacje maintenance art Ukeles. Gdyby na przykład New York City Department of Sanitation mógł przekształcić swoją regularną pracę w konceptualny performans, miasto mogłoby zakwalifikować się do otrzymania dotacji z National Endowment for the Arts⁵⁹⁶.

Choć komentarz Bourdona miał być zjadliwą ironią, dla Ukeles stał się doskonałą propozycją działań artystycznych – niemal krytyczno-teoretycznym *ready-made*. Następnego dnia po publikacji recenzji Ukeles napisała list do Anthony'ego Vaccarello, ówczesnego komisarza DSNY, załączając do niego kopię tekstu Bourdona. W liście Ukeles napisała:

Być może bylibyście zainteresowani zatrudnieniem artysty-rezydenta w New York City Department of Sanitation [...] Ponieważ lubię zderzać mój system maintenance art bezpośrednio z systemami rzeczywistymi, być może moglibyśmy wypracować całkowitą zamianę, w ramach której wy ubiegali byście się bezpośrednio o grant N.E.A. dla siebie, a ja ubiegałbym się bezpośrednio o grant federalny w zakresie systemów konserwacyjno-badawczych (lub jakiegoś podobnego tworu)⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ D. Bourdon, *Art*, "The Village Voice", October 4, 1976, s. 105.

⁵⁹⁶ Tamże.

⁵⁹⁷ List Mierle Laderman Ukeles do Anthony'ego Vaccarello z 5.10.1976. Na załączonym do listu artykule artystka napisała *To wszystko zaczęło* [w:] *Archiwum DSNY, DSNY Project Files*, Project: MAW_MEETS_DSNY, Correspondence, 1/1997 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.



81. Kopia artykułu Davida Bourdona z notatkami Mierle Laderman Ukeles z *Archiwum DSNY*⁵⁹⁸.

Już sama propozycja współpracy opierała się na zasadzie otwierania i przenikania systemów – *maintenance* i sztuki – w celu przechwycenia istniejących procedur społecznych, takich jak mechanizmy finansowania poprzez granty. W dobie kryzysu fiskalnego było to również swoistą strategią przetrwania dla departamentu, jak i dla samej artystki. Otóż Ukeles proponowała wizję finansowania sztuki zaangażowanej społecznie, w której możliwe byłoby łączenie budżetów różnych sektorów, co jednocześnie wskazuje, w jaki sposób kapitalistyczny separatyzm instytucjonalny replikuje się w podziale funduszy publicznych⁵⁹⁹. Artystka tym sposobem zwracała uwagę na instytucjonalne podziały między sztuką a usługami publicznymi i jednocześnie proponowała ich realne splątanie, testując możliwość przepływu środków między sektorami, które zwykle funkcjonują w odseparowanych obiegach finansowych. Jej propozycję rozumiem jako **spekulacyjny gest infrastrukturalny** – próbę reorganizacji wartości i sposobu finansowania tak, żeby sztuka i miejskie usługi *maintenance* mogły

⁵⁹⁸ Artykuł D. Bourdona z odrębną notką Ukeles, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 004_MAW_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_CORR, Project: MAW_MEETS_DSNY, Correspondence, Project type/Color: Proposals/Unrealized Works (light blue), DATE: 1/1977 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

⁵⁹⁹ Oczywiście samo finansowanie odrębnych dziedzin nie jest problemem. Chodzi raczej o pewien zakres możliwości i sztywne regulacje, a propozycja interdyscyplinarnego budżetowania Ukeles mogłaby prowadzić do ciekawej kooperacji sztuki i sektora publicznego.

funkcjonować w relacji wzajemnej zależności, zamiast podlegać kapitalistycznej separacji. Przedstawiciele DSNY zadzwonili do Ukeles z pytaniem *Co ty na to, żeby tworzyć sztukę z 10 000 osób?*, na co artystka odpowiedziała *zaraz będę*⁶⁰⁰. To zapoczątkowało trwającą do 2020 roku nieoficjalną rezydencję artystki w DSNY.



82. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Works Meet the New York City Department of Sanitation*, komisarz DSNY witający artystkę w swoim biurze 23 grudnia 1976.

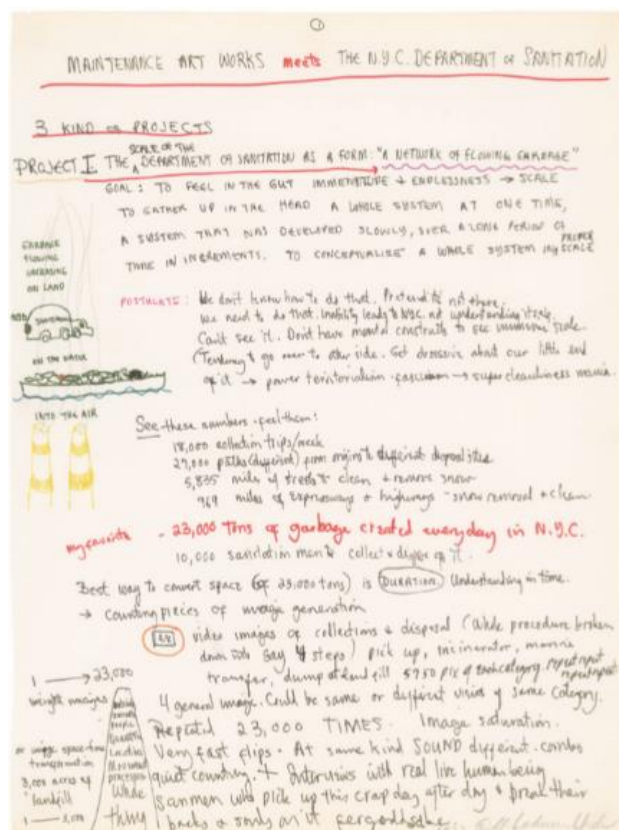
Pierwsze trzy lata współpracy Ukeles z DSNY to okres intensywnych, rozbudowanych badań wewnątrz departamentu. Artystka po raz pierwszy miała okazję tak dogłębnie wniknąć w analizowany system *maintenance* i jego infrastrukturę. Praktyka badawcza stanowiła kluczowy element jej działań, ponieważ jej obecność w DSNY nie ograniczała się do symbolicznych gestów uznania, do których jej twórczość jest często sprowadzana. Ukeles zależało na możliwie jak najpełniejszym ukazaniu systemowego charakteru oczyszczania miasta.

Archiwum artystki zawiera m.in. obszerną dokumentację z lat 1976–1978, kiedy to, pod opieką pełniącej obowiązki dyrektora Grupy Roboczej ds. Zasobów Ziemijskich Glorii Johnson, odwiedzała i fotografowała wszystkie placówki, wysypiska i biura DSNY⁶⁰¹. Studiowała ich specyfikę, system zmian i charakter pracy, prowadziła wywiady, a także zapoznawała się z wewnętrznym językiem instytucji, danymi i statystykami. Wiele z tych informacji wykorzystała później w swoich instalacjach i wystawach. Same wyniki badań często przyjmowały formę statystyczno-wizualnych struktur, stając się elementami nowego systemu,

⁶⁰⁰ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 89.

⁶⁰¹ Johnson w 1977 r. po raz pierwszy oprowadziła Ukeles po infrastrukturze DSNY. Z harmonogramu wynika, że 22-23 listopada odwiedziły: spalarnię w południowo-zachodnim Brooklynie (Southwest Brooklyn Incinerator); Budynek Centralnego Warsztatu Naprawczego (Central Repair Shop Building); stację przeładunkową Gansevoort (Gansevoort Marine Transfer Station); spalarnię Gansvoort (Gansvoort Incinerator), stację przeładunkową na 135. Ulicy (135th Street Marine Transfer Station); wysypisko Pelham Bay (Pelham Bay Landfill); Dystrykt 8 (District 8), wysypisko Fresh Kills. Zob. Notka nadana przez Glorię Johnson do dyrektora ds. operacyjnych Barry z dnia 18 listopada 1977 r., w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 004_MAW_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_CORR, Project: MAW_MEETS_DSNY, Correspondence, Project type/Color: Proposals/Unrealized Works (light blue), DATE: 1/1977 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

a nie jedynie materiałami do analizy. Ten etap badawczy rozumiem jako próbę wyabstrahowania opieki jako wartości samej w sobie, z którą artystka mogłaby pracować w ramach *maintenance art*.



83. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Works Meets The Department of Sanitation*, 1977–1979, ręcznie napisany przez artystkę dokument z propozycją działań w ramach współpracy z Archiwum DSNY.

W rezultacie przeprowadzanych badań, między 1977 a 1979 rokiem, Ukeles stworzyła dokument *Maintenance Art Works Meets The Department of Sanitation*⁶⁰². Z jednej strony dzieliła się w nim swoimi obserwacjami z analiz i wizyt terenowych, z drugiej – budowała język pozwalający uchwycić systemową strukturę gospodarki odpadami w tak wielkim mieście jak Nowy Jork. Ukeles pisała o swoim projekcie w następujący sposób: *Skala New York City Department of Sanitation jako forma: sieć płynących śmieci*. Za cel stawiała sobie: *Poczuć w trzewiach bezmiar + bezkres – skalę*. *Zebrać w głowie cały system za jednym razem, system, który rozwijał się powoli, przez długi czas w przyrostach*. *Konceptualizacja całego systemu w odpowiedniej skali*⁶⁰³. Wyjątkowo istotny w dokumencie jest fragment, w którym artystka formułuje swój postulat:

⁶⁰² M. Laderman Ukeles, *Maintenance Art Works Meets The Department of Sanitation*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk, FILE 09_maw_meets_dsn, G Drive (QM), QM_BOOK_FILE, images_to_print_2016_1006.

⁶⁰³ Tamże.

Nie wiemy, jak to zrobić. Udajemy, że tego nie ma. Musimy to zrobić. Niezdolność prowadzi do tego, że NYC nie rozumie siebie. Nie może tego zobaczyć. Nie mamy konstrukcji mentalnych, aby zobaczyć ogromną skalę. (Tendencja do przechodzenia na drugą stronę. Popadanie w obsesję na punkcie swojego małego końca – terytorializm władzy – faszyzm – mania superczystości)⁶⁰⁴.

W dokumencie Ukeles wprost wskazuje, że niewidzialność systemu opieki sprawia, że Nowy Jork, jako środowisko, które wytwarza i podtrzymuje skomplikowane systemy *maintenance*, nie jest w stanie zrozumieć siebie jako organizmu zależnego od tych struktur. Uwidocznienie niedocenianej pracy było niewystarczające, żeby zaadresować ten problem. Artystce chodziło o zakorzenienie w miejskiej świadomości przekonania, że system opieki jest kluczowy dla funkcjonowania miasta, że jest jego centralnym mechanizmem.

Celem było więc doświadczalne dla nowojorczyków włączenie DSNY do codziennej tkanki miasta jako systemu *maintenance*, który realnie utrzymuje je przy życiu. Działalność Ukeles w DSNY zbyt często interpretowana jest w kategoriach gestu dowartościowania pracy opiekuńczej, co prowadzi do pominięcia jej radykalnego wymiaru, jakim były transformacja systemowa i społeczna skala jej działań. Artystka widziała w dewaluacji systemów *maintenance* realne zagrożenie – zarówno dla środowiska miejskiego, jak również ekosystemu jako całości. W dokumentach takich jak *Maintenance Art Works Meets The Department of Sanitation* próbowała wypracować język, w którym codzienne rozmowy nie krążyłyby wokół kolejnych sukcesów i porażek, nie byłyby podporządkowane kapitalistycznemu imperatywowi ciągłego wzrostu i produkcji. Zamiast tego w miejskiej praktyce liczyłoby się to, co udało się zachować, odzyskać i utrzymać. W takiej rzeczywistości system *maintenance* i skala pracy DSNY nie musiałyby być nieustannie przypominane w przestrzeni wizualnej miasta, ponieważ zajmowałyby centralne miejsce w organizacji porządku społecznego, poza logiką instytucjonalnego kapitalizmu.

W dokumencie artystka przywołuje również istotne dane o działalności DSNY w latach 70. XX wieku. Podkreśla, że w tamtym okresie Nowy Jork produkował 23 000 ton śmieci dziennie, a ich zbieraniem zajmowało się 10 000 pracowników. Według artystki najlepszym sposobem na zaprezentowanie tej skali było **trwanie** (*DURATION*) – czyli rozumienie *maintenance* w czasie. Ukeles zdawała sobie sprawę, że sama prezentacja suchych danych nigdy nie doprowadzi do trwałej zmiany społecznej. Dlatego w dokumencie zastanawiała się, jak zmanifestować te liczby, ich skalę i ich czasowe trwanie w miejskiej przestrzeni. W tym celu chciała sięgnąć po cały arsenał narzędzi artystycznych, jak zapętlone video dokumentujące

⁶⁰⁴ Tamże.

pracę DSNY w czterech krokach powtarzanych 23 000 razy, media, instalacje włączające do swojej struktury śmieci, dźwięki pracy DSNY oraz wywiady. Okazało się jednak, że aby uchwycić pracę *maintenance* w jej pełnej skali i w czasie, konieczne było połączenie różnych strategii – od dokumentacji i mapowania infrastruktury, przez medialne interwencje, aż po bezpośrednie spotkanie i doświadczenie cielesnej obecności pracowników.

2.4.1. *Touch Sanitation*

Pierwszym performansem infrastrukturalnym, który Ukeles opracowała po trzech latach badań w DSNY, było *Touch Sanitation*. Wyjściowy pomysł na to działanie był stosunkowo prosty. Otóż artystka chciała w akcie wdzięczności uścisnąć dłoń każdemu pracownikowi DSNY i powiedzieć: *Dziękuję za utrzymywanie Nowego Jorku przy życiu*⁶⁰⁵. Problem polegał na tym, że pracowników było 8 500, a Ukeles zamierzała wykonać ten gest w ich godzinach i miejscu pracy. Cały performans trwał 11 miesięcy (od 24 lipca 1979 roku do 26 czerwca 1980 roku) i wymagał od artystki fizycznego zanurzenia się w czasie i systemie *maintenance*. W trakcie tego długotrwałego zaangażowania wypracowywała określone warunki publicznego spotkania z pracownikami wykonującymi jedną z najmniej szanowanych wówczas profesji.

⁶⁰⁵ M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1978 r., opis projektu w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 006_MAW_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_DWGS_WRITING, Project: MAW_MEETS_DSNY, Drawings/Writings, Project type/Color: Proposals/Unrealized Works (light blue), DATE: 1/1977 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

WHAT?
I touch every sanman in NYC--\$,500--on the job, all over town: Sanitation garages, santrucks, on streets during collections, marine transfer stations, disposal on barges, incinerators, bulldozers and cranes at landfills, headquaters.

TOUCH TRANSFER: Stamp with message: "Thank you for keeping NYC alive!"

(1) negative on artist's hand; (2) shake hands with sanman; (3) message transferred positive on sanman's hand. Say it to each.

PUBLIC/ IDENTIFY: Public, dependent-users of San. services (each local community, schoolkids, senior citizens, etc.) are invited to join me: a procession for honoring; a pilgrimage to the survival source. Itinerary published.

DURATION: 3-4 months

TRACKING OF MY MOVEMENTS: piggyback on San. daily interdepl. telex. Weekly bulletins of whereabouts and progress. Maps with pins.

VIDEO: Documentation of beginning, middle and end. Additional audio tapes of on-site interviews with sanmen. Also photos.

EXHIBITION AT END: (Spring, 1979, in gallery, museum or appropriate space):
-Art performance on my travels through Sanitation
-Video piece & photos
-Memorial to sanmen fallen in line of duty. (They do. They die.) Photos.

WHY?
Project is introductory and generative in larger series: "Maintenance Art Works Meets the Dept. of Sanitation"

1. LEVELLING STRATEGY: how 1 independent artist (surrogate for each member of society) can relate to a huge semi-militaristic hierarchical structure with 8,500 workers. I will bodily map NYC's underbelly to enable public to feel Sanitation's dumbfounding scale through simplest kind of primary measuring perceptions: 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 8,500.

2. CREDIBILITY--ENDURANCE EVENT: my artwork will be a model of sanman's work--cyclical, tedious, endless, yet necessary--understanding-and-naming its critical survival purpose. To show sanman and public I'm not a spy, a media voyeur, or an instant hotshot expert out to do a quick exploitative gig, then split. A purified, cumulative formalization of public's dependent-symbiotic relationship with San.

3. TOUCH: crucial to touch each sanman physically (handshake: basic wiring form/ politician's cliché form, here spiritually warped), to touch sanmen and their public esthetically and emotionally; and to separate sanmen from dumbass untouchable connotations.

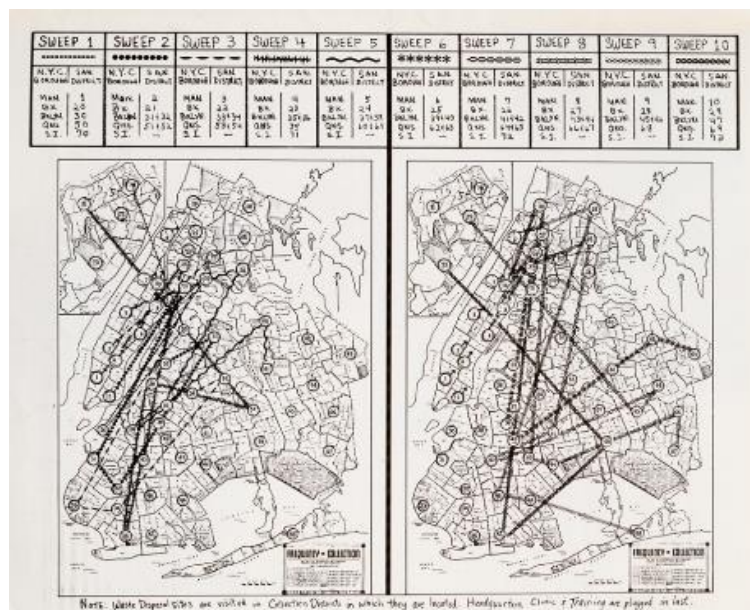
GOAL: ARTISTIC
From RUMOR: where is she coming? is she still at it? can she make it?
To RITUAL: she does it again & again--endless--just like the work
To NEW MYTH: she-they thank us. They see. We're necessary. It's true. ENERGY!

EXPENSES:
Videotape, editing, crew. Film.
Public announcements and information
--in general media
--for artworld network

To break through this self-definition of a sanman to me:
"We're the lowest of the low.
My wife never tells anyone what I do.
We're only horse-shit copers."
(18 years service)

- **Mapowanie**

606 Harmonogramy i mapy, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141778.

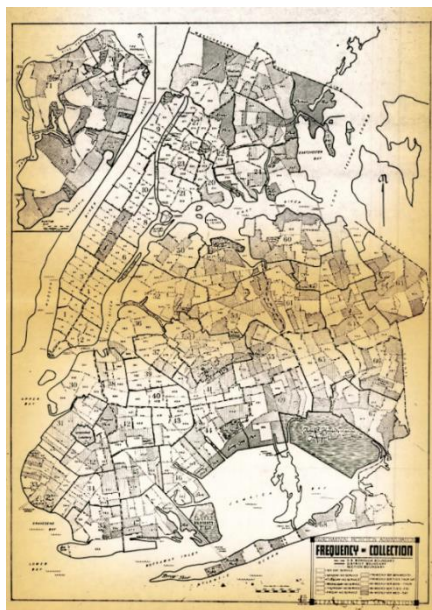


85. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980, 10 sweeps, mapy z Archiwum DSNY.

Phillips interpretuje ten kartograficzny aspekt *Touch Sanitation* jako nadający strukturę całości projektu. Artystka wykraczała bowiem poza zwykłą interakcję z pracownikami, w kierunku metodycznego przejścia ich logistycznego systemu⁶⁰⁷. Badaczka nazywa to **funkcjonalną kartografią**⁶⁰⁸. Otóż Ukeles nie dokumentowała pracy osób zatrudnionych w DSNY z zewnętrznej perspektywy. Zamiast tego przekształciła infrastrukturę miasta w język mapy – narzędzia, które z jednej strony odzwierciedlało biurokratyczny system zarządzania metropolią, a z drugiej wprowadzało do niego indywidualny gest artystyczny. Mapa w tym kontekście była zarówno sposobem analizy przestrzeni oraz metodą działania, która umożliwiała Ukeles przejście rytmów pracy DSNY i wpisanie swojego performansu w istniejącą choreografię miasta.

⁶⁰⁷ P.C. Phillips, *Maintenance Activity: Creating a Climate for Change*, w: *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, ed. by N. Felshin, s. 180.

⁶⁰⁸ Tamże.



86. Mapa systemu oczyszczania miasta załączana przez Ukeles do dokumentacji *Touch Sanitation* z Archiwum DSNY⁶⁰⁹.

Według Phillips mapa jest zazwyczaj rozumiana jako neutralne odwzorowanie przestrzeni, a przecież – zauważa – jest ona przede wszystkim ideologiczną reprezentacją, która określa, co jest widzialne, a co pozostaje w cieniu⁶¹⁰. Ukeles właśnie na tej reprezentacji działała, ponieważ nie tworzyła całkowicie nowej kartografii Nowego Jorku, tylko pracowała na istniejących podziałach, w których to wykreślała nowe połączenia. Jej performans nie zmieniał fizycznej topografii miasta, ingerował za to w jego funkcjonalną strukturę, ujawniając relacje i rytmy pracy DSNY, które na co dzień pozostawały niewidoczne. Funkcjonalna kartografia jest zatem swoistym przechwyceniem. Artystka przekształciła infrastrukturę miasta w system znaczeń, w którym praca *maintenance* stała się elementem widzialnej choreografii.

Lepecki, analizując choreografię, zwraca uwagę na to, że organizacja ruchu w przestrzeni jest także sposobem organizacji władzy i pracy. Choreografia to według badacza **aparatus pochwycenia** (*aparatus of capture*), czyli narzędzie dyscyplinujące⁶¹¹. Tę zdolność choreografii do zarządzania ciałami Lepecki rozszerza na pojęcie **choreopolityki**, które opisuje, w jaki sposób organizacja ruchu ciał w przestrzeni staje się narzędziem polityki i

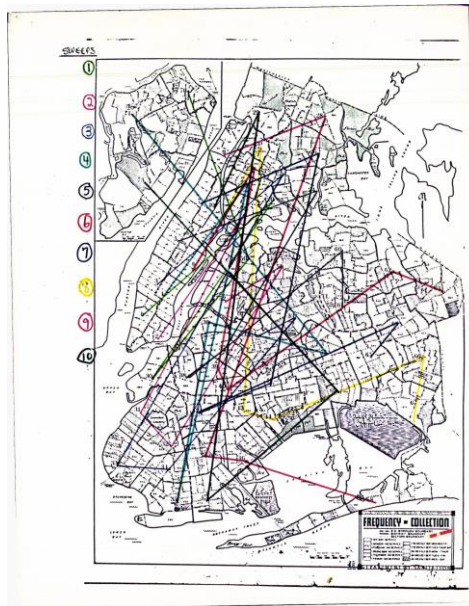
⁶⁰⁹M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation 1978-1979. Public Art with Public Workers in Public Spaces All Our Town For the Whole Public It's Time*, w: Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: 100141778.

⁶¹⁰ P.C. Phillips, *Maintenance Activity*, s. 181

⁶¹¹ A. Lepecki, *Choreography as Apparatus of Capture*, "TDR: The Drama Review", Volume 51, Number 2 (T 194), Summer 2007, s. 120.

władzy⁶¹². Badacz odnosi się tutaj do kwestii widoczności ciała i sposobów bycia w przestrzeni publicznej traktując choreopolitykę jako społeczny mechanizm, mogący dyscyplinować, kontrolować i kształtować to, kto ma prawo poruszać się w przestrzeni, a kto jest z niej wykluczony. Działanie na mapach DSNY i tworzenie własnych *sweeps* przez Ukeles problematyzuje status pracy *maintenance* właśnie jako narzędzia kontroli widoczności i obecności. Jej wizualny zapis i wpisanie jej w mapę Nowego Jorku uwypuklało fakt, że to właśnie *maintenance* miało zapewniać funkcjonowanie choreopolityce podporządkowanej kapitalistycznej wizji postępu.

Mapa w ujęciu Ukeles stała się zatem swoistym narzędziem choreografii. To w końcu przypisana rytmom pracy usług publicznych mapa wyznacza, kto może się poruszać w przestrzeni miasta, a kogo ruch pozostaje niewidzialny, odsłaniając strukturalne ograniczenia dostępu do widzialności. Choreografia – rozumiana jako sposób zarządzania ruchem – nie dotyczyła tu jednak pojedynczych ciał, lecz całego systemu pracy. Otóż Ukeles poprzez swoją obecność i dokumentację uczestniczyła w ruchu pracowników DSNY, który współorganizował codzienne funkcjonowanie miasta. W ten sposób choreopolityka DSNY została przetłumaczona na język mapy i tym samym pracy *maintenance* nadano strukturę widzialności poprzez graficzną reprezentację jej śladów.



87. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980, 10 sweeps z Archiwum DSNY.

Mapy *Touch Sanitation* łączą w sobie ponadto język planowania miejskiego i indywidualnego działania. Są to precyzyjnie nakreślone schematy tras, linie przecinające

⁶¹² Tamże.

kolejne dzielnice Nowego Jorku, siatka punktów oznaczających stacje przeładunkowe i kluczowe obiekty infrastruktury DSNY. To, co zazwyczaj nie pozostawia fizycznego zapisu, tutaj zostało uchwycone jako system linii i punktów. Infrastruktura, choć pozornie czysto techniczna, została ujęta przez artystkę w sposób performatywny. W *sweeps* Ukeles Nowy Jork prezentuje się jako dynamiczna sieć relacji, przepływów i interakcji w horyzontalnym wektorze *maintenance* – na odgórnie wyznaczoną siatkę i dystrykty podporządkowane DSNY Ukeles naniosła własne połączenia. Jednocześnie warto zauważyć, że na żadnym z *sweeps* nie pojawiają się postaci pracowników, ich ciała. Ukeles zapisywała tylko ich i swój ruch, przekładając mobilność pracy na linie tras. To nie jest przypadkowe pominięcie, ponieważ jej mapowanie miało na celu ukazanie pracy DSNY w skali systemowej. W ogólnym i publicznym wymiarze pracy reprodukcyjnej artystkę interesował nie tyle zapis jednostkowego doświadczenia pracy, co graficzny obraz całej struktury *maintenance*.

Phillips zauważa, że kartograficzne prace Ukeles były swoistą ożywioną mapą miasta, ukazującą pięć dzielnic oraz 59 okręgów wspólnotowych⁶¹³. Graficzny zapis pracy wpisywał Ukeles w miejską infrastrukturę, a jednocześnie wiązał jej sztukę z materialnym systemem podtrzymywania miasta przy życiu. Artystka zmapowała ruchy pracowników DSNY, ale jednocześnie abstrahowała od ich ucieleśnienia, przekładając je na język dokumentu, w którym materialność pracy została zawieszona. W archiwalnej dokumentacji *Touch Sanitation* znajduje się jednak fotografia przedstawiająca uścisk dłoni – ręka artystki spotyka się z ręką pracownika DSNY – na który nałożona jest mapa miasta z zaznaczonymi trasami *sweeps*⁶¹⁴. Obraz ten staje się wizualną syntezą napięć obecnych w pracy Ukeles, a jej gest podziękowania, który w kolejnych etapach performansu przybierze formę cielesnej relacji, już tutaj zostaje osadzony w schemacie infrastrukturalnym. Uścisk dłoni, będący podstawowym gestem społecznej interakcji, został wpleciony w graficzną strukturę miasta, niemal dosłownie wpisując ciało w system organizujący ruch i przepływy pracy *maintenance*.

⁶¹³ P. C. Phillips, *Maintenance Activity*, s. 180.

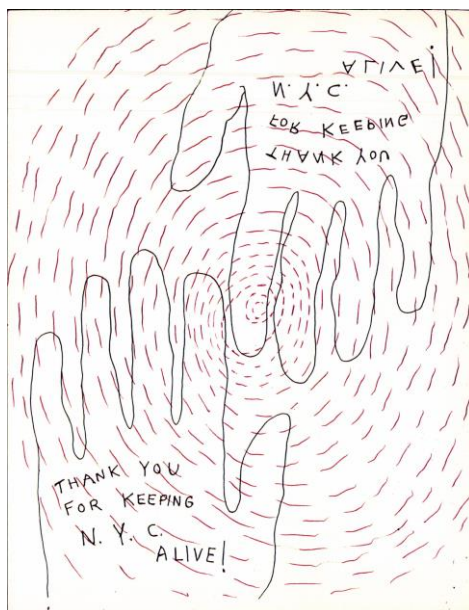
⁶¹⁴ Fotografia ukazująca rękę Ukeles i pracownika DSNY wpisane w mapę Nowego Jorku, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141778.



88. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980, archiwalne materiały z *Archiwum DSNY*⁶¹⁵.

Ten obraz podkreśla, że gest Ukeles nie był gestem abstrakcyjnym ani czysto symbolicznym. Otóż był materialnie związany z przestrzenią miasta, z jego funkcjonowaniem, z ukrytą logistyką infrastruktury. Nałożenie schematów tras DSNY na gest wymiany między artystką a pracownikiem sprawia, że ich dłonie nie były zawieszone w próżni – ich ruch, uścisk, spotkanie stały częścią mapy, a więc częścią systemu organizującego życie miasta. Nakładając na siebie porządek mapy i fizycznej relacji, artystka umiejscawiała siebie w tej strukturze, wpłatała swoje ciało w rytm pracy *maintenance*, zanim jeszcze zacznie go fizycznie powtarzać w kolejnych etapach *Touch Sanitation*. Mapa, która w pierwszym odczytaniu może wydawać się abstrakcyjną reprezentacją pracy, tutaj ujawnia swój cielesny wymiar, wcześniej ukryty. Nieobecne wcześniej ciała powracały w geście solidarności i stawały się centralnym punktem sieci linii wykreślonej na mapie, dokonując uchwycenia i przechwycenia struktury ruchu pracy *maintenance*.

⁶¹⁵ Mapa z wpisanymi w nią dłońmi w uścisku, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141778.



89. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, archiwalne materiały z Archiwum DSNY.

A zatem Ukeles zamiast **rozmontować** aparat pochwycenia, przechwytuje go z powrotem. Artystka wykorzystała choreografię (mapowanie tras i rytmy pracy) jako narzędzie skupienia uwagi nie na celu kapitalistycznym (rozwój i postęp), a na samej trosce jako wartości. Artystka dokonała tutaj swoistego przechwycenia pochwycenia – reartykulacji aparatu i jego przeprogramowania. Ukeles zmieniała logikę choreopolityki, nadając jej nowy kierunek.

W tym sensie funkcjonalna kartografia Ukeles ujawnia napięcie między materialnością infrastruktury a jej niematerialnym funkcjonowaniem. Miasto działa, ponieważ ktoś je utrzymuje, ale ci, którzy to robią, pozostają niewidoczni i tym samym paradoksalnie, nieobecni. Fundamentem choreopolitycznego uobecniania pracy *maintenance* stała się dla Ukeles funkcjonalna kartografia. Jej podejście przekraczało dualizm infrastruktura–ciało. Artystka pokazała, że infrastruktura splata się z ciałami pracowników – ich ruchy, powtarzalne gesty i rytmiczne sekwencje działań kształtują tę materialność. Materialność infrastruktury w postaci tras, systemów rur, stacji przeładunkowych i śmieciarek zyskała wymiar cielesny właśnie poprzez te codzienne i powtarzalne praktyki. To w końcu one, poprzez swoją choreografię, wpisują infrastrukturę w rytm życia miasta.

• Harmonogram

Typowy dzień Ukeles w czasie performansu został opisany przez artystkę w dokumencie *Typical Performance Day*⁶¹⁶. O świcie Ukeles rozpoczynała dzień, wstając o 4

⁶¹⁶ Materiały archiwalne z *Touch Sanitation Performance*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. *Zbiór Dysk.*

rano – wstać, zmęczona, ubrać się, sprawdzić taśmy, mapy, inne graty, kawa, pocałować J. i dzieci, czuć się winna, CIEMNO, wyjść. W tym jednym zdaniu zawierało się napięcie między jej różnymi rolami: artystki, matki, pracownicy *maintenance*, które na przestrzeni kolejnych godzin miały nieustannie się przeplatać. O 5.45 była już w garażach DSNY, co opisała w słowach: *dotrzeć do kwatery dystryktu, do garażu, zapytać, czy dostali wiadomość przez telex, poprosić o możliwość przemówienia podczas odprawy, rozmawiać z mężczyznami*⁶¹⁷. O 6 rano przemawiała do pracowników, tłumacząc im, na czym polega jej obecność – *Dlaczego to robię, dlaczego to jest sztuka – wizja, artyści to twórcy wizji, rzeźba wnętrza całego miasta, jego spodniej warstwy*. Około 7 wyjeżdżała na ulicę wraz z pracownikami, obserwowała ich ruchy i kopiowała je w ramach działania *Follow Your Footsteps*. Ukeles podporządkowywała się rytmom DSNY i jednocześnie nadawała im nową formę – poprzez swoją obecność i obserwację włączała je w performans jako element wspólnej choreografii.

TYPICAL PERFORMANCE DAY

4 a.m. up, tired, dress, check tapes, nap, other junk, coffee, kiss J. and kids, feel guilty, DARK, leave.

5 a.m. pick up

5:45 a.m. arrive at District hq. garage, ask if they got telex, ask to speak at roll call, talk to men

6 a.m. roll-call, make speech: "Why I am doing this, why this is art—a vision, artists as vision-makers, a sculpture of the mind of the whole city's underbelly; usually they sleep, shake shake shake, trucks get up and soon out diesel fumes bring tears to everyone's eyes; speech getting longer and saggier as performance progresses" FREEZE

until garage office, pick up that day's form 332, try to get a second set know routes, study hq's: how many trucks, how big District told us, how many stations, where, peculiarities of this district, meet super, talk talk study nap

hit the streets, tape, photo, do "Follow in Your Footsteps" copy everything: swing, style, feet, shoulders, neck, head, hands, learn learn, tape, talk, truck to truck, talk to kids and other people, tell them what I'm doing FREEZE

8:15 break with men, coffee & roll, check god get inside and sit down a little bit

until back to streets behind the hopper, pick a bit of mingo, label and bag with date and district

10:30-11a. lunch on curb, in section office, godforsaken places, check the tolls, showers, if there's heat or coal talk talk listen listen listen, assessing things from people I don't expect to say anything, suddenly a gate opens and they talk

until dump-marine transfer station, shake shake shake, watch learn, or landfill, hitch a ride to active fill on a truck, tape, birds, sometimes can shake for over an hour go from truck to truck to truck, meet some guys met before they're bounding district to district FREEZE

back to streets
back to garage, meet garagesmen, and mechanics shake

2 p.m. talk to men in groups at sign out, check facilities UGH tired, get to broom department broom operators

until stick around for night crew or

3-4p.m. home, cook, clean, kids homework, ..., throw out the garbage!

until → next day again

90. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Typical Performance Day*, 1979–1980, harmonogram dnia artystki podczas trwania performansu z z Archiwum DSNY.

Następnie jej dzień podlegał kolejnym, ściśle określonym segmentom: *biuro garażu, odebrać formularz 332 na dany dzień, przerwa z pracownikami, kawa i bułka, powrót na ulicę, za śmieciarką, lunch na krawężniku, w biurze służbowym*. W każdym dystrykcie sprawdzała

⁶¹⁷ Telex (skrót od "teleprinter exchange service") był jednym z pierwszych systemów komunikacji na odległość, działającym na zasadzie przesyłania wiadomości tekstowych między terminalami, podobnymi do maszyn do pisania, przez sieci telefoniczne i dedykowane linie telekomunikacyjne. Działał na zasadzie przesyłania sygnałów kodowych, które były dekodowane na wiadomości tekstowe. Był szeroko wykorzystywany od lat 30. XX wieku aż do końca lat 80., zanim został wyparty przez bardziej zaawansowane technologie komunikacyjne, takie jak faks i internet.

stan toalet, prysznice i czy jest ogrzewanie badając materialne warunki pracowników DSNY. Przed 14 ruszała z ciężarówkami do stacji przeładunkowej lub na wysypisko śmieci, gdzie wyrzucano odpady i gdzie ponownie dziękowała pracownikom ściskając ich ręce. Stąd udawała się do garażów, gdzie spotykała mechaników, z którymi również rozmawiała, poznawała ich i podawała w podzięcie rękę. O 14 rozmawiała z grupami mężczyzn w czasie, kiedy wypisywali się ze swojej zmiany. Po rozmowie udawała się na spotkanie z operatorami mioteł. Przed 15 czekała na przywitanie nocnej zmiany lub udawała się do domu. Jej harmonogram kończył się frazą: *dom, gotowanie, sprzątanie, praca domowa z dziećmi... wyrzucić śmieci!* – jakby artystka wpisywała własną codzienność w kontynuację cyklu *maintenance*, który nie kończył się wraz z opuszczeniem przestrzeni DSNY.

Dokument *Typical Performance Day* był czymś więcej niż zwięzłym zapisem dnia artystki. Otóż sam w sobie stanowił gest artystyczny, w którym Ukeles dokumentowała swoją obecność w DSNY na zasadach podobnych do biurokratycznego rejestru. Krótkie, rzeczowe zdania, polecenia i strukturalny porządek tekstu przypominały wewnętrzną organizację pracy DSNY. W ten sposób performans oddawał rytm dnia i równocześnie nawiązywał do metod administracyjnego zarządzania, a sama artystka archiwizowała swoją obecność w systemie, przejmując jego język.

Warto przypomnieć, że ten typowy dzień artystka powtarzała 5 razy w tygodniu przez 11 miesięcy. Taka realizacja performansu łamała standardowe rozumienie czasu pracy artystycznej i wprowadzała aspekt pracy długoterminowej, która przypominała codzienną, powtarzalną pracę fizyczną pracowników DSNY. Powtarzalność i rytualność dnia artystki odzwierciedlały codzienną rutynę pracowników i destabilizowały pojęcie dzieła sztuki jako czegoś jednorazowego, skończonego i autonomicznego. Długotrwałość performansu jest zatem kluczowa dla performansu infrastrukturalnego, gdzie czas staje się narzędziem umożliwiającym wydobywanie skali systemu *maintenance*. Jego wartość nie jest bowiem wycenialna i mierzalna w kategorii pojedynczego towaru lub dzieła a zasadza się na cyklicznym trwaniu i powtarzalności. Rutyna ta, sama w sobie, wyznacza cel i sens systemu *maintenance* – utrzymywanie przy życiu – jednak kapitalizm używa jej do podporządkowania ciała i jego rutyny produktywności i wydajności.

Harmonogram *Touch Sanitation* nie był jedynie strukturą organizującą czas. Dokument ujawniał również, jak różne temporalności przenikały się i kolidowały ze sobą. Ukeles zamiast narzucać swoje rytmy dnia, w pełni przyjmowała te wyznaczone przez DSNY, podkreślając, że czas pracy *maintenance* jest z góry określany i włączony w większy rytm miasta. Przypominam, że według Freeman, chrononormatywność to mechanizm, który reguluje ciało,

podporządkowując je normom społecznym poprzez organizację ich czasu i rytmów pracy. W przypadku DSNY harmonogramy zmian były dostosowane do dziennego cyklu produkcji miasta. Oznacza to, że pracownicy wyjeżdżali na ulice przed porannym szczytem, tak żeby ich obecność nie zakłócała mobilności klasy pracującej, a śmieci znikwały zanim miasto rozpocznie kolejny cykl produkcji. Ukeles wpisywała się w tę choreografię, a jednocześnie ujawniała, że jej porządek jest arbitralnie narzucony. Tym samym wydobyła w swoim działaniu, jak napięcie między potrzebą utrzymania porządku a wymogiem niewidzialności kształtuje czas pracy w infrastrukturze miasta.

Ten powtarzający się, codzienny cykl, w którym praca artystyczna splatała się z pracą reprodukcyjną, burzył podział między sferą publiczną a prywatną, między widzialnym i niewidzialnym wysiłkiem. Ukeles, jak zauważyła Phillips, nie mogła w tym projekcie narzucić własnej struktury. Musiała bowiem przyjąć rytmy i rutyny miejsca pracy, podporządkować się istniejącym harmonogramom i wpisać w temporalność, której nie kontrolowała⁶¹⁸. Jednak nie oznaczało to biernej akceptacji. Obecność artystki wprowadzała napięcie w ten system, a sam harmonogram obnażał, że czas pracy DSNY stanowi element choreografii porządku miejskiego, który nieustannie wymagał ruchu i niewidzialności pracy *maintenance*.



91. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Home. Private participants*, 1979, kolorowa fotografia ukazująca dzieci artystki podczas podróży metrem z Archiwum Mierle Laderman Ukeles⁶¹⁹.

Fotografia z archiwum artystki, ukazująca jej dzieci podróżujące metrem, podpisana *Dom. Prywatni uczestnicy Touch Sanitation*, jeszcze mocniej akcentowała to przenikanie się

⁶¹⁸ P. C. Phillips, *Maintenance Activity*, s. 180.

⁶¹⁹ Zdjęcie z archiwum artystki, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. *Zbiór Dysk, D DRIVE (Art Work)*, mlu_tsp_binder_1.

czasowości. Ukeles jako matka nie mogła wyłączyć się z obowiązków domowych, nawet gdy jej harmonogram był w pełni podporządkowany rytmom DSNY. Praca reprodukcyjna i praca *maintenance* nakładały się na siebie, ukazując, że ten dualizm jest sztucznym konstruktem kapitalizmu, a infrastruktura miasta, tak jak infrastruktura domowa, opiera się na pracy, która ma pozostać niewidoczna. Za Lepeckim wskazywałam, że choreografia jako aparat pochwycenia kontroluje przede wszystkim ruch ciał w **przestrzeni**, decydując o ich politycznej sprawczości. Jednak w przypadku Ukeles równie istotne było to, że aparat pochwycenia organizuje również **czas** ciał zarówno produkcyjnych, jak i reprodukcyjnych. Wpisanie własnej obecności artystki w harmonogram DSNY, a jednocześnie w harmonogram domowy, ujawniało nie tylko systemowe podporządkowanie pracy *maintenance*, ale także jej fundamentalną rolę w podtrzymywaniu całej miejskiej infrastruktury w czasie. Uruchomienie czasowego aspektu *maintenance* jest o tyle kluczowe, że jego pozorna niewidoczność i nieobecność zasadza się również w pozornym nietrwaniu i bezczasie pracy reprodukcyjnej, która w swojej cykliczności nieustannie się powtarza, stwarzając pozór bierności.

Czas w performansie Ukeles nie był jedynie abstrakcyjną strukturą. Stanowił on materialny komponent infrastruktury, organizujący jej funkcjonowanie na równi z fizycznymi elementami, takimi jak śmieciarki, wysypiska czy system zmiany tras. Nakładanie się różnych doświadczeń temporalnych – rytmów pracy DSNY i pracy reprodukcyjnej w domu – unaoczniało, że miasto i jego infrastruktura istnieją zarówno w przestrzeni, jak i w czasie, i że ta czasoprzestrzeń jest inna niż ta podporządkowana postępowi (wertykalizm i czas linearny). Otóż praca podtrzymująca ich funkcjonowanie jest nieustannie ukrywana, choć trwa nieprzerwanie, a właśnie poprzez czas może zostać wydobyta w publicznej świadomości. Harmonogramy DSNY wyznaczały trasy, kontrolowały rytm ruchu pracowników i regulowały cykle sprzątania miasta. Ich ścisła struktura sprawiała, że czas stał się operacyjnym elementem całej infrastruktury *maintenance*. Jak zauważyła Vishmidt, infrastruktura ustanawia relacje organizujące przepływy – zarówno fizyczne, jak i ekonomiczne⁶²⁰. W tym sensie harmonogramy DSNY były narzędziem kontroli nad miastem, które jednocześnie zapewnia jego funkcjonowanie i ukrywa pracę konieczną do jego utrzymania. Jednocześnie, kiedy Ukeles rozporządzała tymi harmonogramami w ramach *Touch Sanitation*, przechwyciła czas jako kolejne narzędzie aparatu pochwycenia po to, żeby odzyskać je dla dowartościowania pracy *maintenance*.

⁶²⁰ M. Vishmidt, *Only As Self-Relating Negativity*, s. 19.

Jeśli *Touch Sanitation* ujawniał strukturalne napięcia między czasem pracy reprodukcyjnej a kapitalistycznym rytmem miasta, to równie istotne było to, jak performans problematyzował wartość tych form pracy. Przy jednoczesnym dokumentowaniu niewidzialności pracy *maintenance*, Ukeles wpisywała ją także w ekonomię sztuki, otrzymując wynagrodzenie za działania, które tradycyjnie pozostawały niedoceniane. Otrzymane granty – m.in. od National Endowment for the Arts i NY State Council on the Arts – pozwoliły jej na realizację projektu, w którym opieka nad miejską infrastrukturą i praca artystyczna stały się nierozdzielne⁶²¹. Była to sytuacja paradoksalna. Podczas gdy osoby sprzątające miasto otrzymywały za swoją pracę minimalne wynagrodzenie, a praca domowa kobiet pozostawała w pełni nieopłacana, Ukeles, poprzez włączenie *maintenance* w pole sztuki, nadawała mu nową wartość.

W budżecie przeznaczonym na *Touch Sanitation* wydatki zostały podzielone na siedem pozycji. Były to: planowanie i zarządzanie (1450 USD); transport (1700 USD); video (8390,16 USD); fotografie (1202,25 USD); informacja publiczna (3344 USD), honorarium artystki (1000 USD), wystawa końcowa (niewliczona w budżet)⁶²². Razem budżet wynosił ponad 17000 USD, przy czym artystka otrzymała dodatkowy grant od Beard's Fund w wysokości 4000 USD oraz wkład rzeczowy od Urban Academy oraz DSNY⁶²³. Część tych kosztów, co istotne, polegała

⁶²¹ National Endowment for the Arts (NEA) to federalna agencja rządu Stanów Zjednoczonych, która od 1965 r. finansuje i wspiera rozwój sztuki w całym kraju. Działa na poziomie ogólnokrajowym i ma duży wpływ na kształtowanie polityki kulturalnej USA. Celem instytucji jest wspieranie twórczości artystycznej, edukacji kulturalnej oraz zapewnianie dostępu do sztuki w całym społeczeństwie. Oferowane są granty dla artystów indywidualnych (choć obecnie w ograniczonym zakresie), granty instytucjonalne – dla muzeów, teatrów, organizacji non-profit, przestrzeni artystycznych, wsparcie sztuki w przestrzeni publicznej, w szkołach, w społecznościach marginalizowanych oraz realizowane są programy federalne. W latach 70. NEA znacząco zwiększyła swój budżet i wpływ, stając się kluczowym mecenasem nowoczesnej sztuki w USA. Wspierała sztukę konceptualną, performance, video art, sztukę feministyczną i eksperymentalną, co było dość rewolucyjne jak na państwową instytucję. Była jednak również krytykowana za nierówności w przyznawaniu funduszy – np. pod względem płci, rasy, czy stylu artystycznego. Z kolei New York State Council on the Arts (NYSCA) to instytucja stanowa, która – podobnie jak federalna NEA – wspiera twórczość artystyczną, ale działa na poziomie stanu Nowy Jork.

⁶²² M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, Budget, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141778.

⁶²³ Grant od 1 września 1977 do 30 czerwca 1978 w kwocie 3000 USD na przygotowanie projektu otrzymała od National Endowment For The Art., zob. Fellowship Acceptance Agreement, zaakceptowanie aplikacji A04144-77 przyznanie grantu R71-41-162N, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 005_TSP_1979_0724_1980_0626_FISCAL, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, Barcode: 100141778. Z kolei od Urban Academy NYSCA otrzymała grant na kwotę 2 500 USD na projekt *Touch Sanitation* w 1979-1980, zob. FILE: 006_TSP_1979_0724_1980_0626_FISCAL, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, Barcode: 100141778. Czterostronicowa broszura o *Touch Sanitation*, którą Ukeles napisała i zaprojektowała zostało wydrukowanych w 10 000 egzemplarzach, co sfinansowała i wydała firma Avon. Broszury zostały rozdane każdemu pracownikowi we wszystkich placówkach DSNY w Nowym Jorku.

na korzystaniu z zasobów partnerskich, nie na finansowaniu pieniężnym. Z rachunków w archiwum artystki wynika, że najdroższa była produkcja wideo oraz zatrudnienie fotografów, jak również wywołanie zdjęć. Artystka za 11-miesięczny performans otrzymała 1000 USD, pracując na 8-godzinnych zmianach. Dla porównania, w pierwszej połowie lat 70. przeciętne wynagrodzenie ulicznego pracownika DSNY wynosiło kilka tysięcy dolarów rocznie. W 1970 roku średnia roczna pensja wynosiła 9,871 USD⁶²⁴. Warto dodać, że do 1979 roku, pomimo niewielkich podwyżek, realne płace nie nadążały za wysoką inflacją końca lat 70. Okazywało się zatem, że Ukeles, zajmująca się „brudną” pracą opiekuńczą i chcąc współpracować w ramach publicznie wykonywanej pracy *maintenance*, nie mogła liczyć na wysokie wsparcie finansowe w polu sztuki.

Dla pełniejszego obrazu należy dodać, że grant na *Touch Sanitation* od National Endowment for the Arts Ukeles otrzymała w 1977 roku w ramach programu Artists' Fellowships. Były to granty przyznawane jako indywidualne wsparcie dla twórców⁶²⁵. Najwyższa kwota, jaką mogli otrzymać artyści wyniosła 10 000 USD i otrzymał ją wyłącznie Nam June Paik⁶²⁶. Mimo że większość laureatów stanowili mężczyźni, również artystki, jak Laurie Anderson czy Carolee Schneemann, mogły liczyć na wsparcie w wysokości 7 500 USD⁶²⁷. Ukeles otrzymała najniższe możliwe wsparcie w wysokości 3000 USD. Taka dysproporcja może wskazywać zarówno na różnice w estetycznych priorytetach grantodawców, jak i na instytucjonalną deprecjację pracy opiekuńczej, cielesnej i osadzonej w sferze publicznej, jaką podejmowała Ukeles. Jej projekt, mimo rozmachu i społecznego wymiaru, był wspierany przez zbiór mniejszych grantów, bez jednorazowego mecenatu porównywalnego z tym, jakim cieszyli się inni twórcy. Oczywiście nie sugeruję, że National Endowment for the Arts celowo i z premedytacją zaoferowało artystce niskie wsparcie – w końcu Ukeles aplikowała o wsparcie w ramach określonego programu. Wskazuje to raczej na szerszy problem niedostatecznej artykulacji kwestii *maintenance* w porządku społecznym również w polu sztuki. W kontekście wyjściowej krytyki autonomii, o której pisałam analizując manifest, zastanawiające jest również, że artystka postanowiła szukać wsparcia w ramach grantów dla indywidualnych twórców, podczas gdy National Endowment for the Arts oferowała o wiele większe kwoty w ramach programu City Spirit czy Works of Art in Public

⁶²⁴ D. Stetson, *Sanitation Union To Seek 40% Rise*, „The New York Times”, June 28, 1970, s. 50.

⁶²⁵ National Endowment for the Arts, *Annual Report of the National Endowment for the Arts and the National Council on the Arts for the Fiscal Year ended September 30, 1978*, Washington 1979, s. 127.

⁶²⁶ Tamże, s. 128.

⁶²⁷ Tamże, s. 127–9.

Places. Z drugiej strony, programy te raczej stawiały wciąż na sztukę rozumianą jako obiekt i chodziło głównie o instalowanie dzieł sztuki poza murami galerii.

Z dokumentów wynika, że Ukeles początkowo zabiegała o większe wsparcie – kontaktowała się z osobami odpowiedzialnymi za granty o wyższej wartości i wstępnie proponowała honorarium w wysokości 1800 USD. Ostatecznie jednak artystka dostosowała się do ram programu indywidualnych stypendiów, przeznaczając je na projekt o wyraźnie publicznym charakterze. W ten sposób udało jej się wykorzystać mechanizmy systemu grantowego, choć wartość pracy *maintenance* – mimo że ujęta w ramach publicznego mecenatu – została oszacowana raczej nisko.

Z perspektywy Mariny Vishmidt, sytuacja ta unaocznia fundamentalne napięcie między spekulacyjną logiką sztuki a materialnością pracy opiekuńczej. W polu sztuki wartość często przypisywana jest nie tyle rzeczywistej pracy, ile potencjałowi symbolicznemu, jaki dane działanie może wygenerować – jego spekulacyjnej wartości w obiegu kulturowym. Ukeles, wykonując rzeczywistą, cielesną i społecznie zaangażowaną pracę reprodukcyjną, nie wpisywała się w tę logikę. *Touch Sanitation* nie oferował ani spektaklu, ani obiektu – oferował za to troskę i współuczestnictwo. Paradoksalnie, to właśnie użyteczność tej pracy – jej zakorzenienie w utrzymywaniu infrastruktury życia miejskiego – mogła działać na jej niekorzyść w systemie wyceny artystycznej. Tym samym projekt Ukeles demaskował instytucjonalne ograniczenia pola sztuki, ujawniając jego niezdolność do pełnego uznania wartości pracy opiekuńczej, nie tylko ekonomicznie, ale także symbolicznie.

W tym sensie działania Ukeles wpisywały się w szerszą krytykę kapitalistycznego separatyzmu instytucjonalnego, który – jak zauważyła Nancy Fraser – systematycznie rozdziela produkcję od reprodukcji, nadając pierwszej widzialność i ekonomiczne znaczenie, a drugą relegując do sfery prywatnej, naturalizując jej marginalizację. Ukeles, podejmując się pracy artystycznej w DSNY, a następnie wracając do obowiązków domowych, dosłownie wcielała się w obie te sfery, ukazując ich wzajemną zależność. Tym samym jej performans stawał się po raz kolejny formą walki granicznej – przeciwstawienia się kapitalistycznemu podziałowi pracy i próby wyznaczenia nowej przestrzeni dla jej wartości.

Zgodnie z krytyką Vishmidt, sztuka może stać się przestrzenią spekulacji nad wartością pracy, a Ukeles wykorzystała tę możliwość, aby ujawnić ekonomiczne sprzeczności kapitalizmu⁶²⁸. Materiały powstające w ramach *Touch Sanitation* i otrzymany grant pokazują, że performans artystki zdecydowanie wykraczał poza gest symbolicznego uznania dla pracy

⁶²⁸ M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, s. 21.

maintenance. Działania te stanowiły realną ingerencję w pole wartości, wskazującą, że to, co w jednej sferze jest marginalizowane, w innej może zostać uznane i wynagrodzone. W ten sposób Ukeles podważała naturalizowany podział między opłacaną a nieopłacaną pracą reprodukcyjną, a jej działanie można czytać jako próbę przepisania wartości według innej logiki niż ta narzucona przez kapitalistyczną ekonomię.

Artystka odwróciła tym samym kapitalistyczne hierarchie pracy – jej reprodukcyjna praca artystyczna stała się opłacana, co sugerowało, że praca, która zazwyczaj nie jest wynagradzana (sprzątanie domu), może nabrać wartości poprzez włączenie jej w pole sztuki. Pole, które – zgodnie z analizą Vishmidt – spekuluje nad wartością rzeczy, a tutaj nad wartością pracy. Jednocześnie to właśnie pole sankcjonowało pracę kobiety-artystki i jej współpracę z publicznym *maintenance* dość nisko na tle innych działań artystycznych. Wynagrodzenie Ukeles za *Touch Sanitation* problematyzuje zatem kwestie wartości pracy reprodukcyjnej w sztuce. Jej artystyczna praktyka polegała bowiem między innymi na czynieniu widzialnym tego, co zazwyczaj pozostaje niewidzialne, a sam fakt otrzymania wynagrodzenia za to działanie uwypuklał kluczową tezę – praca reprodukcyjna może być nie tylko dostrzegana, ale i uznana za wartościową⁶²⁹.

Performans *Touch Sanitation* ukazywał zatem strukturalne napięcia oraz realnie wpisywał Ukeles w system, który badała – była zarówno artystką, jak i pracownicą *maintenance*, zarówno uczestniczką systemu finansowania sztuki, jak i podmiotem włączonym w codzienne funkcjonowanie miejskiej infrastruktury. Mimo że honorarium artystki było niskie, to sam fakt otrzymania dofinansowania na tego typu działania był swoistym gestem performatywnym, w którym hierarchie pracy i wartości nie okazały się niezmiennie, lecz mogły zostać poddane renegotjacji, a sztuka mogła stać się narzędziem walki o nową organizację pracy i jej uznanie.

⁶²⁹ Podejście Ukeles do kwestii pracy problematyzuje często bezkrytycznie przyjmowaną tezę Boltansky’ego i Chiapello o tym, że eksperymentujący artyści lat 70., szukając większej autonomii, elastyczności i kreatywności w swojej pracy, nieświadomie przyczynili się do rozwoju neoliberalnych form zarządzania. W *Nowym Duchu Kapitalizmu*, badacze argumentują, że ówczesne dążenie artystów do pracy poza sztywnymi ramami czasu i hierarchii zostało przejęte przez korporacje, które zintegrowały te cechy w elastyczne formy pracy w neoliberalnym kapitalizmie, promując ideę wolności i samorealizacji, ale bez stabilności zatrudnienia. Według nich kapitalizm wykorzystał te artystyczne ideały, przekształcając je w narzędzia kontroli nad pracownikami, od których obecnie oczekuje się bycia elastycznymi, kreatywnymi i dostępnymi bez jasno określonych granic czasu pracy. Z kolei Ukeles świadomie podporządkowała swój czas artystyczny czasowi pracy fizycznej. Artystka nie w elastyczności czasu pracy a w jego konieczności, rytualności i rytmie widzi potencjał transformacyjny – nie chodzi o wyzwolenie od pracy, a o odzyskanie jej rytualności i powtarzalności. Chodzi o odzyskanie czasu pracy dla wartości systemu *maintenance*.

- ***Follow Your Footstep***

Performatywny aspekt *Touch Sanitation* wiązał się z fizyczną obecnością artystki w trakcie zmian pracowników DSNY. Działanie, które Ukeles nazwała *Follow Your Footstep*, polegało na naśladowaniu przez nią ruchów pracowników w przestrzeni miejskiej. Co istotne, artystka nie podnosiła śmieci, nie wykonywała żadnej fizycznej pracy. Jej gesty pozostawały puste, oderwane od wysiłku towarzyszącego codziennym obowiązkom pracowników oczyszczania miasta. To napięcie między realnym ruchem a jego mimikrą stanowiło o sile tego działania, próbującego zmienić sposób postrzegania pracy DSNY – zarówno przez przechodniów, jak i samych pracowników.



92. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, 1979–1980, performans w czasie którego artystka powtarzała czynności wykonywane przez pracowników DSNY.

W przeciwieństwie do wcześniejszych działań, w których Ukeles osobiście podejmowała się pracy *maintenance* (jak mycie podłóg w muzeum czy szorowanie ulic), tym razem artystka świadomie przyjęła inną strategię. *Follow Your Footstep* nie polegało na pracy, lecz na jej reprezentacji. Z jednej strony, artystka po prostu nie została dopuszczona przez DSNY do realnego wykonania obowiązków osób pracujących na ulicach przy zbieraniu śmieci. Praca ta wymagała odpowiedniego szkolenia, a poza tym wiązała się z niebezpieczeństwem – pracownicy często ulegali zranieniu w trakcie wykonania obowiązków, na skutek kontaktu ze śmieciami⁶³⁰. Z drugiej strony, Ukeles nie zamierzała domagać się prawa do wykonywania tej pracy. Otóż samo działanie rozpoczęło się od zwykłej zabawy, kiedy artystka próbowała rozbawić pracowników⁶³¹. Następnie to **nieproduktywne powtórzenie** stało się swoistym studium pracy dla Ukeles, które wyabstrahowane z użyteczności budziło rozmaite odpowiedzi w przestrzeni publicznej. Warto podkreślić właśnie te reakcje. Otóż dla samych osób sprzątających miasto jej obecność mogła wydawać się absurdalna, a jej gesty nieadekwatne do

⁶³⁰ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

⁶³¹ Tamże.

rzeczywistego wysiłku. Przy czym kontekst tego działania nie był neutralny, ponieważ morale pracowników DSNY w tym okresie było wyjątkowo niskie⁶³². Zwolnienia, niskie płace i fatalne warunki pracy, będące skutkiem polityki *austerity*, sprawiły, że społeczna percepcja ich zawodu była głęboko zdegradowana. Ukeles nie wkraczała więc w neutralną przestrzeń, lecz w rzeczywistość pracy, która była napiętnowana społecznie i nasycona negatywnymi emocjami.



93. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, 1979–1980.

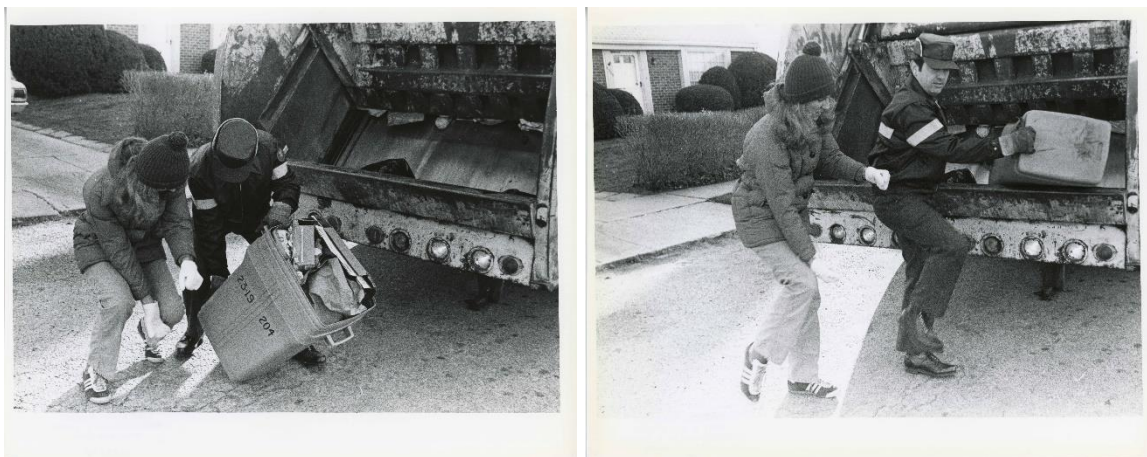
To właśnie poprzez ten kontrast artystka ujawniła mechanizmy konstruowania widzialności pracy. W trakcie performansu Ukeles nagrywała rozmowy z pracownikami analizując z nimi powtarzane ruchy, pytając się na czym polega sztuka podnoszenia i ładowania odpadów, a zapytani mężczyźni dzielili się z nią swoją profesjonalną wiedzą⁶³³. W wywiadach osoby sprząające ulice podkreślały, że dopiero samodzielne podniesienie śmietnika pozwala naprawdę zrozumieć, z jakim codziennym wysiłkiem wiąże się ich praca⁶³⁴. Tymczasem społeczeństwo na ogół nie rozumie, na czym polega *maintenance* w publicznej służbie miasta – między innymi dlatego, że niewiele osób jest skłonnych podjąć się tego rodzaju opiekuńczych obowiązków. Z rozmów Ukeles z pracownikami DSNY wyłania się obraz mężczyzn, dostrzegających w jej gestach puste odbicie własnych ruchów – pozbawione wysiłku i ciężaru, unaoczniało im dobitniej, jak ich praca jest postrzegana, a raczej ignorowana przez

⁶³² M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1978–1979, dokument omawiający cele projektu, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 007_TSP_1970_0724_1980_0626_DWGS_WRITING_05, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141779.

⁶³³ Video przygotowane z materiałów nakręconych w czasie *Touch Sanitation* zatytułowane *TSP-ARTPARADE-REH*, prezentowane na wystawie *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowanej w Queens Museum trwającej od 18.09.2016 do 19.02.2017, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk*, G DRIVE (QM) MLU at QM, videos and audio.

⁶³⁴ Video przygotowane z materiałów nakręconych w czasie *Touch Sanitation* zatytułowane *Sanman Speaks*, prezentowane na wystawie *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowanej w Queens Museum trwającej od 18.09.2016 do 19.02.2017, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk*, G DRIVE (QM) MLU at QM, videos and audio, mlu-video.

społeczeństwo. Z kolei przechodnie, widząc kobietę wykonującą „dziwne” gesty na ulicy, zwracali na nią uwagę, podczas gdy rutynowe czynności śmieciarzy zazwyczaj pozostawały poza ich percepcją⁶³⁵. Jednak to nie sama praca pozostawała niewidzialna – niewidzialne było jej znaczenie w przestrzeni społecznej. Dopiero performatywne zaburzenie normatywnego rytmu miasta sprawiało, że ludzie zaczęli dostrzegać, jak bardzo praca *maintenance* pozostaje na marginesie społecznej uwagi.



94. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, 1979–1980.

Fotografie z *Follow Your Footstep* uwydatniają to napięcie. Na jednym ze zdjęć Ukeles stoi za pracownikiem DSNY, patrząc na niego i podążając jego śladem. Mężczyzna podnosi kosz na śmieci, artystka robi to samo, jednak jej ciało nie dźwiga ciężaru. Na innym obrazie stoi ona blisko śmieciarki, unosząc ręce w geście odwzorowującym ruch pracownika wrzucającego odpady do pojazdu. Jednak jej ciało nie jest napięte, nie przechyla się pod ciężarem śmieci, nie podlega tym samym obciążeniom, co ciała pracowników DSNY. Właśnie ten gest, oderwany od fizycznego wysiłku, sprawia, że ruchy Ukeles wyglądają nienaturalnie, niemal absurdalnie. Wskazuje to na kluczową różnicę. Otóż jej powtórzenie nie jest czystą kopią, lecz różnicującym powtórzeniem, które ujawnia strukturalną hierarchię pracy.

⁶³⁵ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.



95. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, 1979–1980.

Tę strategię można odczytać przez choreograficzny pryzmat – pracy jako organizacji ruchu, ale także jako mechanizmu kontroli widzialności. Ukeles, poprzez swoje działanie, rozszczelniała strukturę niewidzialności pracy, wskazując, że to, co jest codziennie obecne w przestrzeni publicznej, może pozostać nieobecne w społecznej świadomości. To nie sama obecność ciał pracujących sprawia, że są one dostrzegane, ale społeczny kontekst, w jakim się poruszają. Ukeles naśladowała ruchy śmieciarzy, ale jej ciało nie należało do tego samego systemu pracy – nie podlegało tym samym warunkom fizycznym, ekonomicznym i społecznym. Jej gesty stały się publicznie widzialne właśnie dlatego, że nie miały realnej funkcji użytkowej.



96. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, fotografie wykonała Marcia Bricker, 1979–1980.

Idąc dalej, *Follow Your Footstep* ujawniało, że widzialność pracy nie jest prostą konsekwencją jej obecności w przestrzeni publicznej, ale wynikiem społecznych i ekonomicznych mechanizmów wartościowania wysiłku. Ukeles nie „czyniła widzialnym” czegoś, co było ukryte – przecież performowała niczym cień pracę osób, które swoje obowiązki wykonywały codziennie na ulicach miasta. Raczej poprzez swoje działanie artystka ukazywała,

że widzialność sama w sobie jest konstruowana. Jej artystyczne nieproduktywne powtórzenie nadawało jej obecności publicznej konkret, podczas gdy znajdujący się obok mężczyźni wciąż wykonywali swoje obowiązki, niedostrzegani przez przechodniów. Kontrast ten wykazywał, że praca DSNY pozostawała niewidzialna nie dlatego, że ludzie jej nie dostrzegali, ale dlatego, że nie postrzegali jej jako znaczącej. Właśnie dlatego jej naśladowanie ruchów na ulicy stało się widoczne, ponieważ było inne i zaburzało normatywne rozumienie tego, czym jest praca i kto ją wykonuje.

Warto podkreślić, że działanie Ukeles nie było jedynie konceptualnym eksperymentem, ale również gestem towarzyszenia pracy. Artystka znajdowała się obok pracowników DSNY, dostosowując swoje ciało do ich rytmów. José María Durán w tekście *Artistic Labour as a Form of Class Solidarity and Contributive Justice. Revisiting Mierle Laderman Ukeles's Work* argumentuje, że Ukeles nawiązuje klasową solidarność, ponieważ **robi**, a nie **reprezentuje** – jej sztuka nie polega na symbolicznym odniesieniu do pracy, ale na jej realnym wykonywaniu⁶³⁶. Jednak w *Follow Your Footstep* artystka świadomie operowała reprezentacją. Przypominam, że nie wykonywała fizycznej pracy, nie podnosiła śmieci, nie uczestniczyła w procesie utylizacji, tylko naśladowała gesty pracowników. To oczywiście nie oznaczało braku solidarności, ale inny jej rodzaj – oparty na uwidacznianiu strukturalnych różnic w dostępie do widzialności. Solidarności Ukeles nie lokowała zatem w dzieleniu doświadczenia fizycznego wysiłku, a w ujawnieniu tego, jak wartość pracy *maintenance* jest społecznie konstruowana. W tym sensie jej działanie było strategią odsłaniającą mechanizmy wymazywania pracy reprodukcyjnej z przestrzeni miejskiej.



97. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Follow Your Footstep*, 1979–1980.

⁶³⁶ J. M. Durán, *Artistic Labour as a Form of Class Solidarity and Contributive Justice. Revisiting Mierle Laderman Ukeles's Work*, "Parse", Issue 9—Spring 2019, <<https://parsejournal.com/article/artistic-labour-as-a-form-of-class-solidarity-and-contributive-justice-revisiting-mierle-laderman-ukeless-work/>> [dostęp: 12.09.2024].

Follow Your Footstep operowało zatem na dwóch poziomach – jako krytyczne zawłaszczenie gestu i jako performatywne wejście w rzeczywistość pracy *maintenance*. Ostatecznie to właśnie ta podwójność – między mimikrą a różnicą, między towarzyszeniem a krytyką, między ruchem a wysiłkiem – definiowała to działanie, czyniąc z niego kluczowy moment analizy pracy w *Touch Sanitation*.

- **Handshake Ritual**

W dręczonym kryzysem mieście poważnym problem był brak zaufania społecznego zarówno do ludzi (lata 70. to czas najwyższego wskaźnika morderstw w Nowym Jorku), instytucji publicznych, do społeczeństwa w ogóle, jak i do samego państwa (apokaliptyczne przeświadczenie, że prezydent Ford pozostawił miasto same sobie). Kiedy Ukeles zdecydowała się podejść do każdego z pracowników i uścisnąć ich dłoń, nie traktowała ich jako symbolicznych przedstawicieli niedocenianej najemnej pracy reprodukcyjnej, a jako konkretnych pracowników DSNY, których wizerunek i wartość były ukształtowane przez historyczne wydarzenia związane z transformacją miasta i samej klasy robotniczej.



98. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979, okładka broszury zapraszającej wszystkich pracowników DSNY do uczestnictwa w projekcie z Archiwum DSNY.

Kryzys fiskalny wyznacza istotny moment w historii Nowego Jorku – moment załamania pozycji klasy robotniczej i osłabienia roli związków zawodowych⁶³⁷. W polemice z

⁶³⁷Joshua B. Freeman w książce *Working-Class New York: Life and Labor Since World War II* przedstawia klasę robotniczą Nowego Jorku jako dynamiczną siłę, która miała znaczący wpływ na kształtowanie tożsamości miasta i jego struktury społecznej, szczególnie od czasów II wojny światowej do kryzysu fiskalnego w latach 70. Po II wojnie światowej Nowy Jork był miastem, gdzie klasa robotnicza odegrała kluczową rolę w budowie silnych związków zawodowych, co wpłynęło na lepsze warunki pracy i podniesienie standardu życia wielu

Mostafem Heddayą – który w swoim artykule zarzuca Ukeles, że rezydencja w DSNY przyczyniła się do wygaszania roli związków zawodowych – czytam jej gest, zgodnie z propozycją Mariá Durán, jako akt solidarności z klasą robotniczą⁶³⁸. Uważam, że akt ten był próbą wzmocnienia jej pozycji i odbudowania zaufania do związków zawodowych.



99. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, sierpień 1979, fotografię wykonała Marcia Bricker.

Gdy Ukeles rozpoczęła rezydencję w DSNY, nowojorska klasa robotnicza była już cieniem swojej dawnej pozycji⁶³⁹. Na nagraniach rozmów artystki z pracownikami, jeden z nich na pytanie, dlaczego status ich pracy jest tak niski w społeczeństwie, odpowiedział wprost, że wynika to z klasowego społeczeństwa⁶⁴⁰. Miasto lat 70. nie przypominało tego z czasów powojennego boomu przemysłowego, kiedy silne związki zawodowe negocjowały lepsze

robotników, zob. J. B. Freeman, *Working-Class New York: Life and Labor Since World War II*, The New Press, New York 2000.

⁶³⁸ M. Heddaya, *Labor Relations*, Art in America, Grudzień 2016, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/labor-relations-63232/>> [dostęp: 03.03.2022].

⁶³⁹ Rosnące prawa do negocjacji i strajków martwiły kolejne władze, które szukały sposobów na ograniczenie ich wpływów. W raporcie komisji Taylora z marca 1966 r. zaproponowano kontrowersyjne rozwiązania wraz z nowymi karami i procedurami dotyczącymi strajków. Związki miejskie zdecydowanie sprzeciwiały się nowym przepisom i zorganizowały w maju 1967 r. wiec w Madison Square Garden, aby je potępić. Sytuacji jednak nie udało się zmienić i prawo Taylora weszło w życie – poza rozszerzeniem praw do zbiorowych negocjacji w całym stanie Nowy Jork i zwiększeniem kar za strajki, wprowadzono potrącanie składek związkowych, ustalono procedury rozwiązywania impasów negocjacyjnych, umożliwiono certyfikację przez podpisanie kart członkowskich oraz zakazano dyskryminacji ze względu na rasę, wyznanie, kolor skóry czy religię. Prawo to odbierało jednak związkom jedno z najważniejszych narzędzi w rękach pracowników, umożliwiające im wywieranie nacisku na pracodawców i rząd w celu poprawy warunków pracy, wynagrodzeń i ochrony socjalnej. Swoje niezadowolenie związane ze zmianami wprowadzonymi prawem Taylora w 1968 r. wyrazili głośno pracownicy DSNY organizując kilkudniowy strajk, zob. W. A. Herber, *Public Workers*, w: *City Of Workers, City Of Struggle. How Labor Movements Changed New York*, ed. by J. B. Freeman, New York 2019, s. 152–5.

⁶⁴⁰ Video przygotowane z materiałów nakręconych w czasie *Touch Sanitation* zatytułowane *Sanman Speaks*, prezentowane na wystawie *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowanej w Queens Museum trwającej od 18.09.2016 do 19.02.2017, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk*, G DRIVE (QM) MLU at QM, videos and audio, mlu-video.

warunki pracy, a etos pracy fizycznej stanowił fundament społecznego krajobrazu⁶⁴¹. Kryzys fiskalny z 1975 roku nie tylko podważył stabilność zatrudnienia w sektorze publicznym, ale przede wszystkim zmienił sposób, w jaki postrzegano pracowników komunalnych. Strajki nauczycieli i pracowników DSNY spotkały się z ostrą reakcją społeczną – w przeciwieństwie do słynnego strajku osób sprzątających miasto w Memphis z 1968 roku, który stał się częścią walki o prawa obywatelskie, nowojorscy strajkujący byli raczej obiektem wrogości niż solidarności.



100. Strajk pracowników zakładów oczyszczania miasta w Memphis, 1968.

Podczas gdy w Memphis transparenty *I Am a Man* afirmowały podmiotowość marginalizowanych pracowników, w Nowym Jorku gniew mieszkańców koncentrował się na zalegających na ulicach śmieciach⁶⁴². W 1968 roku, gdy pracownicy DSNY podjęli dziewięciodniowy strajk, ulice miasta pokryły się tysiącami ton odpadów, a burmistrz Lindsay zagroził wezwaniem Gwardii Narodowej⁶⁴³. Pracownicy domagali się podwyżek i poprawy warunków pracy, ale zamiast społecznego poparcia spotkali się z powszechnym

⁶⁴¹ J. B. Freeman, *How Labor Shaped New York and New York Shaped Labor*, w: *City Of Workers, City Of Struggle*, s. 220–7.

⁶⁴² Transparenty *I Am a Man* towarzyszące strajkowi w Memphis, stały się symbolicznym wyrazem walki o prawa człowieka. Hasło to odwoływało się do fundamentalnej godności jednostki, podkreślając, że pracownicy, zwłaszcza czarnoskórzy, zasługują na pełne uznanie swoich praw obywatelskich i ekonomicznych. Kampania ta miała również ogromny wpływ na kulturę i sztukę, inspirując twórców do podejmowania tematów związanych z prawami człowieka, sprawiedliwością i równością, szczególnie w twórczości afroamerykańskiego artysty Glenna Ligona.

⁶⁴³ Strajk pracowników DSNY w 1968 r. był odpowiedzią na niskie płace, przeciążenie obowiązkami i brak zabezpieczeń socjalnych, mimo formalnych mechanizmów negocjacji zbiorowych wprowadzonych przez prawo Taylora. Protest rozpoczął się po odrzuceniu kompromisu wynegocjowanego przez lidera związku Johna J. DeLury'ego i został uznany przez burmistrza Lindsaya za nielegalny; DeLury trafił do więzienia, a Lindsay groził wezwaniem Gwardii Narodowej. Przez dziewięć dni trwania strajku ulice Nowego Jorku tonęły w śmieciach, co wywołało frustrację i falę społecznego oburzenia. Nasiliły się napięcia między pracownikami DSNY a mieszkańcami, którzy utożsamiali ich z zalegającymi odpadami. Konsekwencje strajku były zatem złożone – z jednej strony strajk stał się jedną z inspiracji dla pracowników sprzątających w Memphis, z drugiej, wpłynął na negatywny odbiór pracowników przez mieszkańców i jeszcze większą dewaluację społeczną ich pracy.

rozgoryczeniem⁶⁴⁴. Konflikt społeczny narósł do tego stopnia, że mieszkańcy domagali się rozwiązania DSNY i prywatyzacji usług publicznych. Ich praca tak fundamentalna dla funkcjonowania miasta, zarazem skazana była na strukturalną niewidzialność – dostrzegano ją dopiero, gdy z infrastruktury wybijało na powierzchnię to, co miało się pod nią skrywać.



101. Nowy Jork w czasie kryzysu, 1975.

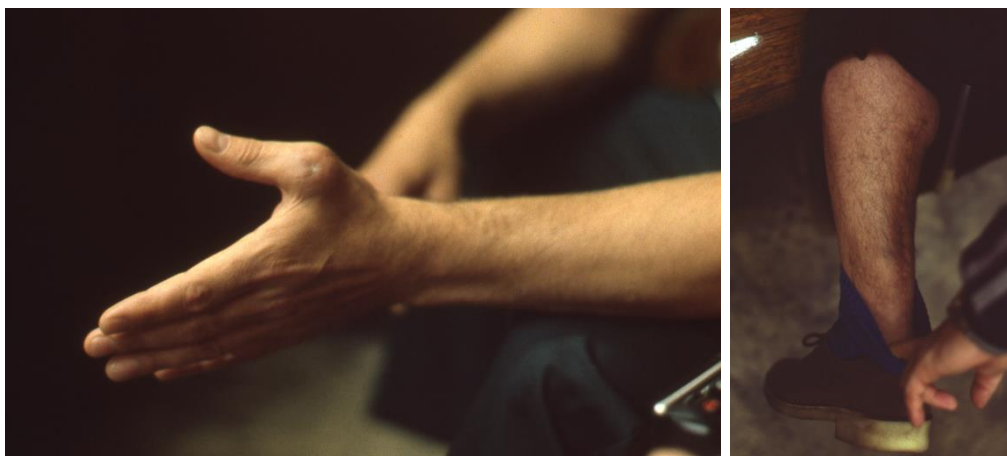
Choć Heddaya zarzuca Ukeles, że jej działania artystyczne sprowadziły walkę związków zawodowych o prawa pracownicze DSNY do sentymentalnego gestu, należy zwrócić uwagę, że nie miały one czego osłabiać – w momencie rozpoczęcia rezydencji artystki związki te były już w głębokim kryzysie. Praca osób zatrudnionych w DSNY była postrzegana przez pryzmat budżetowych cięć, a ich zbiorowa siła była sukcesywnie podważana przez politykę miasta. Nie było więc już przestrzeni na klasyczną walkę klas – ale była przestrzeń na odzyskanie uznania i solidarności.

W tym kontekście Ukeles podjęła działanie, które nie było ani gestem protestu, ani prostym symbolicznym wyrazem wdzięczności. Przypominam, że *Handshake Ritual* polegało na fizycznym spotkaniu – uścisku dłoni – z każdym z 8500 pracowników DSNY, któremu towarzyszyły słowa: *Dziękuję za utrzymywanie Nowego Jorku przy życiu*⁶⁴⁵. To nie był jednorazowy symboliczny gest, a mozolny, powtarzalny rytuał. Każda ręka, każdy uścisk był

⁶⁴⁴ Pracownicy DSNY brali udział w kolejnych masowych protestach i strajkach w 1975 r. kiedy burmistrz Abrahame Beame po raz pierwszy ogłosił planowane cięcia. W odpowiedzi pracownicy DSNY przestali pracować. Phillips-Fein pisze o kaskadach śmieci i tamach worków w dzielnicach miasta, które były podpalane przez mieszkańców – niczym flary, sygnalizowały władze o problemie do rozwiązania. Mieszkańcy swoją frustrację za ten stan przelewali na pracowników DSNY. Na inwestorach i bankach, które wykupiły długi miasta, protesty nie robiły większego wrażenia i władze nie reagowały – konflikt pomiędzy strajkującymi a mieszkańcami w zasadzie był w ich interesie, zob. K. Phillips-Phein, *Fear City*, s. 131–9.

⁶⁴⁵ W jednym z artykułów artystka przyznała, że zmuszona była pominąć 500 osób, ponieważ w trakcie trwania performansu część pracowników została przeniesiona na inne stanowiska lub była na urlopie. Artystka jednak za tych, których nie spotkała, dała dodatkowe uściski dłoni tym pracownikom, których spotkała w terenie, zob. K. Gross, *An Artist's Epilogue: 'Garbage Is Endless'*, "Newsday. The Long Island Newspaper", Friday June 27, 1980.

indywidualnym aktem uznania, ale jednocześnie fragmentem większej choreografii, rozpisanej na całe miasto.



102. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, pracownicy pokazujący swoje blizny, 1979–1980.

Istotną częścią *Touch Sanitation* była dokumentacja fotograficzna i filmowa, która – przypominam – pochłonęła znaczną część budżetu. Zatrudnieni fotografowie to: Robin Holland, Duncan Smith, Deborah Freedman, Anthony Pepitone, Marcia Bricker, Vinny Russo, Anderson, Jacques i Barbaratta, Kahn, Ralph Magnotti, James McBride, Emily Parker, White⁶⁴⁶. Zdjęcie wykonywała również sama Ukeles i jej mąż. Mnogość kadrów, różnorodność ujęć, czarno-białe i kolorowe fotografie oddają z jednej strony bogactwo infrastruktury *maintenance*, z drugiej strony uwypuklają złożoność samego performansu, jego trwanie. Ten wizualny aspekt był również istotny dla udokumentowania ówczesnych warunków pracy DSNY. Zdjęcia uwydatniają ponadto cielesny wymiar performansu. Zbliżenia na dłonie – spracowane, poranione, z widocznymi bliznami – ukazują materialność pracy DSNY. Te ręce codziennie podnosiły tony odpadów, przenosiły ciężary, utrzymywały rytm miasta. Ukeles, ściskając je, wchodziła w bezpośredni kontakt z pracownikami oraz uwidaczniała fizyczne konsekwencje ich pracy. W kontekście choreografii infrastruktury *maintenance Handshake Ritual* wpisywało się w nią i zarazem ją zakłócało. Dłoń wyciągnięta w geście podziękowania nie była gestem automatycznym, lecz momentem zatrzymania, mikro-przerwą w cyklu wydajności.

⁶⁴⁶ Nie udało mi się odczytać niektórych imion z dokumentów, na części z nich były podane wyłącznie nazwiska fotografów, zob. lista fotografów pracujących przy *Touch Sanitation* w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. *Zbiór Dysk*, D DRIVE (Art Work), TS_individualphotologs, TS_photolog_for_book_fromOG_slidebox_MASTERlog.



103. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980.

Fotografie nie pokazują wyłącznie samego aktu uścisku, ale także kontekst, w jakim się odbywał. Każdy z fotografów zachował indywidualną odrębność swoich prac – jedni skupiają się na portretowym ujęciu pracowników, inni na spotkaniu z Ukeles, a inni na podupadającej infrastrukturze. Szczególnie ciekawe są zdjęcia Marcii Bricker, która dokładnie ukazała warunki pracy osób sprzątających. Jedno ze zdjęć przedstawia Ukeles na wysypisku śmieci, w otoczeniu ciężarówek i piętrzących się wokół odpadów. Jej ciało, ubrane w kamizelkę roboczą, znajduje się na równi z ciałem pracownika DSNY – choć nadal zachowuje swoją odrębność jako ciało artystki. Inne obrazy pokazują jej interakcje w garażach, na ulicach, w zapleczu budynków DSNY – miejscach zwykle niedostępnych dla mieszkańców miasta.



104. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980.

Liczba powstałych obrazów (obejmujących kilka segregatorów wywołanych zdjęć i liczne negatywy) potwierdza zatem, że Ukeles nie ograniczała się w swoim działaniu wyłącznie do performatywnego gestu wdzięczności. Zlecając szeroko zakrojoną dokumentację fotograficzną, rozszczelniała niewidzialność pracy podtrzymującej miejską infrastrukturę. Uczyniła to, ukazując opłakany stan przestrzeni, w których praca *maintenance* była codziennie wykonywana na rzecz miasta. Rozpadające się prysznice i umywalki, wychłodzone wnętrza oraz poranione ciała pracowników obrazowały zdrowotne koszty tej pracy – ciała, które na ulicy były atakowane przez szczury, a przeładowane worki śmieci wysypywały na nie swoją

zawartość⁶⁴⁷. Pomimo tych warunków pracownikom nie zapewniono przestrzeni, w której mogliby się ogrzać lub umyć – mogli to zrobić dopiero w swoich domach, co zarówno symbolicznie, jak i materialnie przenosiło koszty tej pracy na nieodpłatną, reprodukcyjną pracę domową. Wizualne wydobywanie zrujnowanej infrastruktury DSNY na fotografiach pogłębia znaczenie dotyku, który Ukeles uczyniła centralnym elementem swojego performansu⁶⁴⁸.



105. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, sierpień 1979, Sweep 2, Brooklyn Sanitation District 31, Garbage Bathroom, fotografię wykonała Marcia Bricker.

Dłonie Ukeles i pracowników DSNY spotykały się w powtarzalnym, rytmicznym geście, który w amerykańskiej kulturze kojarzy się nie tylko z podziękowaniem, ale także z umową. Gest ten interpretuję zatem jako zawarcie swoistej umowy – nie z miastem, nie z władzami, a z samymi pracownikami, których pozycja została osłabiona zarówno ekonomicznie, jak i społecznie. W tym sensie *Handshake Ritual* to rodzaj społecznego kontraktu, który – choć nie miał realnej mocy sprawczej w kategoriach politycznych czy ekonomicznych – redefiniował pojęcie pracy w przestrzeni miejskiej. To znaczenie gestu podkreślają same słowa Ukeles, wypowiedziane dekady później: *Naprawdę wierzyłam, że mogłoby dojść do rewolucji łączącej feminizm z pracownikami sektora usług, przecinającą podziały płciowe i klasowe; to jednak się nie wydarzyło*⁶⁴⁹. W 1980 roku artystka wciąż była przekonana, że możliwa jest reorganizacja systemu.

⁶⁴⁷ Notka rozesłana przez Normana Steisela do pracowników DSNY po objęciu przez niego urzędu komisarza DSNY, Special Notice, October 3, 1978, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: 005_MAM_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_CONCEPT, Project: MAW MEETS DOS (MAINTENANCE ART WORKS MEETS THE DEPT. OF SANITATION), Project type/Color: Proposal/Unrealized Works (light blue), Concept, DATE: 1/1997 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

⁶⁴⁸ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

⁶⁴⁹ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, s. 307.



106. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, sierpień 1979, Sweep 2, Bronx Sanitation District 21, fotografię wykonała Marcia Bricker.

Handshake Ritual było także świadomie mediowane – Ukeles nie pozostawiła tego działania jedynie w sferze bezpośrednich relacji z pracownikami, o czym świadczy fakt, że dążyła do jego uwidocznienia w przestrzeni medialnej. Zaangażowani zostali fotoreporterzy, kamery, lokalna telewizja, co sprawiło, że performans przeniknął do miejskiej debaty, pojawił się w codziennej prasie. Reakcje były skrajne – od oskarżeń o marnowanie środków publicznych po uznanie tego gestu za kluczowe działanie na rzecz widzialności pracy *maintenance*⁶⁵⁰. Ukeles wiedziała jednak, że bez tej medialnej warstwy *Handshake Ritual* pozostałoby jedynie efemerycznym gestem, a nie interwencją w społeczną percepcję pracy DSNY.

Podobnie jak w *Follow Your Footstep*, kluczowe było to, kto patrzył i jak. Pracownicy początkowo reagowali z dystansem, czasem wręcz z irytacją – w ich rzeczywistości nikt wcześniej nie okazywał im takiej uwagi. Jednak z czasem, przez powtarzalność gestu, napięcie zaczęło ustępować, a relacja między artystką a pracownikami DSNY przekształciła się w rodzaj wzajemnego uznania⁶⁵¹. Ukeles konsekwentnie podążała za ich rytmem, wchodziła w ich

⁶⁵⁰ Carrie Rickey pisała w 1979 r. o środkach, jakie z różnych grantów udało się Ukeles zebrać na realizację projektu i opłacenie filmowców oraz fotografów. Dziennikarka wspomina, że mimo tak szerokiego wsparcia projekt spotkał się z medialną nagonką w stylu: *to groteskowe marnotrawstwo publicznych pieniędzy*. Wskazuje, że na czele tej fali krytyki stanął *National Enquirer*, publikując sensacyjny artykuł pod tytułem *Artystka dostaje tysiące dolarów z twoich podatków, żeby ścisnąć ręce śmieciarzom*, co dodatkowo podsyliły oburzone komentarze kongresmena Jima Collinsa: *Jakiś kierowca ciężarówki prawdopodobnie pracował po 12 godzin dziennie przez cały rok, żeby zapłacić 3000 dolarów podatku, które poszły na finansowanie tego szalonego pomysłu...* – a więc poprzez wartość pracy wyliczono brak wartości pracy artystycznej mówiącej o wartości pracy reprodukcyjnej, zob. C. Rickey, *Art in the Dumps*, „The Village Voice”, vol. XXIV, no. 47, November 19, 1979, s. 91–2.

⁶⁵¹ Pracownik DSNY Louis Mandalino powiedział: *Myślałem, że to głupie — na początku. Podawanie ręki. Brzmiało głupio, wiesz? A potem któregoś wieczoru jestem w pracy. Jest lodowato, rozumiesz. Moja ręka przykleja się do kosza na śmieci. Zgubiłem rękawiczkę. I nagle pojawia się ta śliczna dziewczyna. I ona nie tylko podaje mi rękę i biegnie z powrotem do samochodu. Zostaje z nami przez godzinę. W górę jednej ulicy i w dół drugiej. I słucha. Opowiadamy jej o zepsutych toaletach i zamrożniętych rurach w garażu. I ona słucha. Musisz*

przestrzeń – nie z pozycji zewnętrznej obserwarki, lecz jako ktoś, kto chce zrozumieć i współuczestniczyć.



107. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980.

Kontekst performansu wskazuje więc na coś zupełnie innego niż sugerował Haddaya. Nowojorskie związki zawodowe były w stanie głębokiego kryzysu w czasie trwania performansu. Działanie artystki nie było zatem substytutem strajków ani negocjacji płacowych, ale próbą wzmocnienia społecznej pozycji pracowników poprzez zmianę sposobu, w jaki są postrzegani przez mieszkańców domagających się prywatyzacji usług związanych z oczyszczaniem miasta.

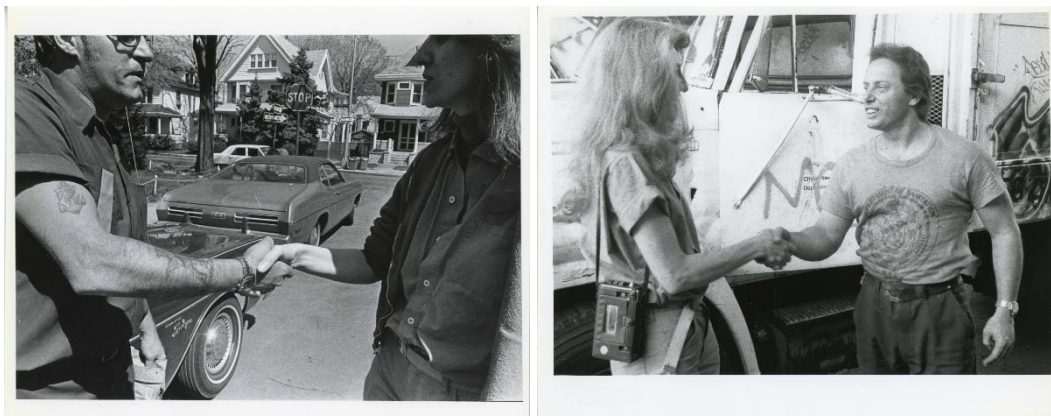
Warto przy tym podkreślić, że artystka współpracowała i konsultowała swoje działania na wielu szczeblach. Komisarz Vaccarello wprowadził artystkę w DSNY ale dopiero kolejny Komisarz Norman Steisel (1978–1986) zdał sobie sprawę z potencjału, jaki jej praca może wnieść do departamentu⁶⁵². W liście do Ukeles Steisel pisał, że jest ona *zainteresowana znaczącym poszerzeniem publicznego zrozumienia i docenienia złożoności oraz trudności naszej pracy oraz, że jej inne projekty wprowadzą do publicznej debaty złożone kwestie dotyczące morale pracowników, lokalnych udogodnień dla społeczności oraz miejskich potrzeb w zakresie ekologicznego zarządzania odpadami, umożliwiając szerszą kulturową refleksję i docenienie tych zagadnień*.⁶⁵³ Komisarz wyraził również, że *osobiście cieszę się, że Ty, jako*

kochać kogoś takiego, zob. K. Gross, *All Hands Hail Her Final Shake*, “Newsday. The Long Island Newspaper”, Friday June 27 1980, s. 7.

⁶⁵² Tom Finkelppearl w rozmowie z Normane Steiselem, w: *Mierle Laderman Ukeles*, ed. by P.C. Phillips, s. 196–7.

⁶⁵³ List Normana Steisela do Mierle Laderman Ukeles z 15.12.1978 r., w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: 004_MAW_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_CORR, Project: MAW MEETS DOS (MAINTENANCE ART WORKS MEETS THE DEPT. OF SANITATION), Project type/Color: Proposal/Unrealized Works (light blue), Correspondence, DATE: 1/1997 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

niezależna artystka z Twoją oryginalną koncepcją sztuki maintenance, robisz coś konkretnie innowacyjnego w tej kwestii⁶⁵⁴.



108. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, sierpień 1979, Sweep 2, Manhattan Sanitation District 2, fotografię wykonała Marcia Bricker.

Ukeles konsultowała również swoje działania ze związkiem zawodowym Uniformed Sanitationmen's Association (USA). Zachowała się jej korespondencja z Edwardem Ostrowskim, ówczesnym prezesem związku, który wyraźnie zaznaczał, że nie widzi żadnych przeciwwskazań wobec projektu i cieszy się z jego realizacji. Uważał, że działanie Ukeles promuje pracę osób zatrudnionych przy oczyszczaniu miasta, dając publice wgląd w jego warunki pracy, jak i życia⁶⁵⁵. Współpraca artystki z DSNY, a także z USA, wskazuje, że *Handshake Ritual* było przemyślaną strategią widzialności, uobecniania i uzmysławiania. Artystka celowo obrała rytualną strategię powtarzalności, ponieważ, jej zdaniem, tylko przez taką formę można było uchwycić naturę pracy *maintenance* oraz naturę pracy DSNY. Mąż artystki – na widok zmęczonej, zarówno fizycznie, jak i psychicznie żony (sama Ukeles nie spodziewała się, że wśród pracowników panuje tak głęboki wstyd, rozgoryczenie i poczucie bezsensu) – sugerował, żeby ograniczyła się do symbolicznego, pojedynczego gestu, do **próbki**, tak jak robią to w rządowych instytucjach, kiedy chcą zrozumieć jakieś zjawisko⁶⁵⁶. Jack nie rozumiał dlaczego konieczne jest dla niej wychodzenie na ulicę dzień za dniem, jednak artystka odpowiadała, że chodzi właśnie o wyjście poza próbki, o wyjście poza granicę

⁶⁵⁴ Tamże.

⁶⁵⁵ List Edwarda Ostrowskiego do Mierle Laderman Ukeles z 20.02.1979 r., w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: 004_MAW_MEETS_DSNY_1977_0100_1979_0100_CORR, Project: MAW MEETS DOS (MAINTENANCE ART WORKS MEETS THE DEPT. OF SANITATION), Project type/Color: Proposal/Unrealized Works (light blue), Correspondence, DATE: 1/1997 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

⁶⁵⁶ K. Gross, *All Hands Hail Her Final Shake*.

wytrzymałości⁶⁵⁷. Artystka rozumiała, że tylko z tego doświadczenia pracy, będzie mogła podjąć się próby stworzenia nowego mitu pracy *maintenance* i jej znaczenia dla miasta⁶⁵⁸.

To wszystko prowadzi do wniosku, że *Handshake Ritual* nie było gestem reprezentantki klasy średniej wobec klasy robotniczej, aktem wdzięczności bez konsekwencji, ale procesem ujawniania materialności infrastruktury miasta poprzez rytualną powtarzalność i relacyjność. Dlatego opisuję *Handshake Ritual* na końcu, po analizie mapowania, harmonogramu i choreografii *Follow Your Footstep*, ponieważ rytuał ten nie istniał w próżni – wyrastał z infrastrukturalnej, czasowej, choreograficznej i materialnej skali pracy *maintenance*, którą Ukeles wcześniej ujawniała. Zamiast pojedynczego i symbolicznego gestu, artystka zaproponowała jego publiczną, infrastrukturalną formę – rytuał, który dokonywał reartykulacji obecności osób sprzątających miasto w przestrzeni publicznej, odsłaniał realne warunki pracy i zarazem wpisywał ciało pracownika DSNY w nową widzialność. Był to rytuał, który przekształcał pracę *maintenance* z tła miejskiej codzienności w fundamentalny, publicznie dostrzegalny proces, który konstytuuje miasto.



109. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, sierpień 1979, Sweep 2, Bronx Sanitation District 21, fotografię wykonała Marcia Bricker.

Tym samym *Touch Sanitation* nie jest ani sentymentalnym hołdem dla pracy wykonywanej przez DSNY, ani jedynie konceptualnym gestem artystycznym. Jest procesem negocjacji – negocjacji widzialności, relacji społecznych i organizacji czasu. Przy czym warto wypunktować, że Ukeles nie zamiatała pod dywan niewygodnych kwestii. Przeciwnie,

⁶⁵⁷ Tamże.

⁶⁵⁸ M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1978–1979, s. 3, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_TSP_1979_0724_1980_0626_DWGS_WRITING, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141778.

odslaniała materialność infrastruktury miasta i jednocześnie wchodziła z nią w realny, powtarzalny kontakt. Nie próbowała wymazywać napięć ani rozwiązywać strukturalnych problemów politycznych, ale konsekwentnie ukazywała, że praca DSNY – podobnie jak każda praca reprodukcyjna – pozostaje fundamentalna dla podtrzymywania życia społecznego, mimo że systematycznie spycha się ją na margines zbiorowej wyobraźni.

- **Reprodukcja niewidzialności – kobiety w *Touch Sanitation***

Przegląd archiwalnych zdjęć z performansu pokazuje znaczące przeoczenie administracyjnej i kobiecej warstwy pracy DSNY w narracjach o *Touch Sanitation*. Choć Ukeles spotkała się z pracownikami i pracownikami biurowymi, w tym z wieloma kobietami, i uścisnęła ich dłonie w ramach *Handshake Ritual*, ten aspekt performansu niemal całkowicie zniknął z analiz i narracji o performansie, również samej artystki. W publikacji towarzyszącej wystawie *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum (2016–2017), znajduje się wyłącznie jedna fotografia Ukeles ściskającej rękę pracownika biurowego i jest to zdjęcie z mężczyzną⁶⁵⁹.



110. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980, fotografia z publikacji *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*.

Administracja DSNY stanowiła istotny element systemu *maintenance*, w końcu to w biurach podejmowano decyzje dotyczące harmonogramów, podziału obowiązków i logistyki utrzymania miasta. Mimo to, w reprezentacjach *Touch Sanitation* nacisk został położony na fizyczną pracę (*blue-collar*) mężczyzn na ulicach, marginalizując biurokratyczny aspekt troski. Z jednej strony akcent od początku miał być położony na pracę osób sprzątających, ich wysiłek i warunki ich pracy. We wszystkich dokumentach określających cel projektu, artystka wyraźnie

⁶⁵⁹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 118.

podkreślała, że jest nim przywrócenie wartości pracy DSNY, ukazanie, jak bardzo potrzebna jest miastu i z czym się wiąże. Przez rytuał *Touch Sanitation* chciała wytworzyć nową mitologię i etos pracy, unikała zatem rozmycia przekazu o klasowej przemianie i widzialnej obecności „brudnej” pracy. Jasne jest, że tak postawione zadanie nie eksponowało sfery administracyjnej związanej z białymi kołnierzykami (*white-collar*). W końcu chodziło o pokazanie, że istotą DSNY jako systemu *maintenance* jest właśnie praca tych, którzy codziennie wracają na ulice, żeby podnosić wygenerowane przez nowojorczyków śmieci. Wówczas kierowcami i operatorami śmieciarek, jak również osobami sprzątającymi, byli wyłącznie mężczyźni⁶⁶⁰.



111. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980, artystka dziękująca pracownikom administracyjnym, z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

O ile pominięcie administracyjnej pracy, wykonywanej m.in. przez kobiety, jako jednego z głównych aspektów było uzasadnione w trakcie trwania performansu, to z perspektywy czasu – kiedy przekaz historycznie oddziałał w przestrzeni miasta i stał się jasny – pominięcie to staje się osobliwe i symptomatyczne. Jest to o tyle ironiczne, że w swojej wcześniejszej praktyce *maintenance art* artystka symbolicznie przyjmowała figurę sekretarki.

Należy zaznaczyć, że Ukeles, przy użyciu administracyjnych atrybutów, dokonała w latach 70. istotnego rozpoznania dotyczącego warunków performatywności swojego *maintenance art*. W 1973 roku w ramach omawianej w rozdziale pierwszym wystawy *c.7,500* Ukeles stworzyła stempel z napisem *Maintenance Art Work*, którego używała do certyfikowania swoich dzieł⁶⁶¹. Stempel legitymizował działania artystki jako *maintenance art*, potwierdzał datę, pochodzenie oraz autentyczność pracy.

⁶⁶⁰ DSNY zmieniło politykę zatrudnienia dopiero w 1986 r., kiedy po raz pierwszy do testów na osoby sprząające zostały dopuszczone kobiety. Zatrudniono wówczas po raz pierwszy dwie pracowniczki – Carlen Sanderson i Glorię Pabon, zob. R. Nagle, *Picking Up. On the Streets and Behind the Trucks with the Sanitation Workers of New York City*, New York 2013, s. 81.

⁶⁶¹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 45.



112. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Stamp*, stempel używany przez artystkę w latach 70.

Ukeles często akt stemplowania włączała w sam performans, kiedy podczas *Washing/Tracks/Maintenance: Outside* i *Washing/Tracks/Maintenance: Inside* w Hartford stemplowała tetrowe szmaty (z których robiono również pieluchy dla dzieci) używane przez nią do mycia czy kiedy odciskała pieczęć na witrynie z dziełem sztuki podczas *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: with the Maintenance Man, The Maintenance Artist, and the Museum Conservator*. Artystka sygnowała również kwestionariusze z pytaniami o *maintenance*, które opracowywała dla gości wystawy, jak również dokumenty przygotowane w ramach rezydencji w DSNY. Co więcej pieczętowała też własne usta w czasie performansu w Franklin Furnace w Nowym Jorku w 1977 roku. Ten kompulsywny akt stemplowania czytam jako krytyczny komentarz odnośnie ontologicznego statusu dzieła sztuki w ramach kapitalizmu jako zinstytucjonalizowanego systemu społecznego i autonomii dzieła sztuki.



113. Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance –Outside* (od lewej): performans w ramach wystawy c. 7,500 w Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 22 lipca 1973, artystka stempluje pieczętką *Maintenance Art Stamp* tetrowe szmaty; fotografia podstemplowanej tetrowej szmaty z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Stworzony przez Ukeles stempel rozumiem jako atrybut systemu biurokracji i administracji, który miał legitymizować status *maintenance art*, a więc powoływać ją

ostatecznie do istnienia. Artystka za jego pomocą ustanawiała zatem bycie swoich dzieł sztuki, wskazując na ich niejednoznaczną ontologię. Otóż dzieła sztuki za pomocą stempla i administracyjnego gestu artystki-urzędniczki były ironicznie powołane do życia jako dokumenty. To stanowienie o dziele Ukeles analizuję w kontekście współczesnej teorii *dokumentalności* włoskiego filozofa Maurizio Ferrarisa.

Według Ferrarisa, świat społeczny jest tworzony przez dokumenty, czyli wszelkiego rodzaju zapisy, które konstytuują i utrwalają fakty społeczne. Dokumentalność odnosi się zatem do zdolności dokumentów (tekstów, zapisów, kontraktów, certyfikatów, itp.) do tworzenia i podtrzymywania rzeczywistości społecznej⁶⁶². Dokumentalność zakłada zatem, że to dokumenty mają performatywną zdolność tworzenia porządku społecznego⁶⁶³. Ferraris swoją zasadę performatywności dokumentów *Object=Inscribed Act* – a więc społeczne obiekty to jednocześnie społeczne akty – rozwija w dyskusji z ideą kolektywnej intencjonalności Johna Searle’a⁶⁶⁴. Zgodnie z myślą Searle’a w określonym kontekście zgadzamy się postrzegać pewne rzeczy jako obiekty społeczne, np. pieniądze. Społeczny fakt wynika zatem ze społecznej umowy. Dla Ferrarisa fakt ten jednak nie wynika z jakiejś ogólnej umowy i zgody społecznej (a więc ducha, który poprzedzałby indywidualne akty i umożliwiał społeczeństwo)⁶⁶⁵. Zgoda ta, jak i sam pieniądz, są wynikiem dekretów i ustaw, które konstruują rzeczywistość społeczną. Ferraris definiuje zatem dokumentalność jako mechanizm, który tworzy i stabilizuje fakty społeczne, co w kontekście kapitalizmu oznacza, że dokumenty i biurokracja stają się narzędziem, które konstytuuje i utrzymuje system kapitalistyczny. W kapitalizmie biurokratyczne procedury, umowy i inne formy dokumentacji są wykorzystywane do legitymizowania działań i procesów, które wspierają kapitalistyczną akumulację, nawet, jeśli prowadzą one do eksploatacji zasobów naturalnych i publicznych.

Chcę podkreślić, że Ferraris działa w innej tradycji filozoficznej (ontologia społeczna) niż przyjęta przez mnie główna rama analityczna feminizmu socjalistycznego i teoria reprodukcji społecznej. Ferraris nie jest filozofem ekonomii i nie koncentruje się na

⁶⁶² Rozwijając swoją koncepcję na bazie postmodernistycznej Derridiańskiej reguły *nie ma nic poza tekstem*, Ferraris proponuje słaby tekstualizm, wyrażający się w formule *nie ma nic społecznego poza tekstem*. Oznacza to, że zapis i tekst nie prowadzą, jak u Derridy, do nieskończonej cytowalności i niestabilności sensów, a stanowią przedmiot jak najbardziej materialny, katalogowalny i przy tym niezbędny do wytwarzania społeczeństwa. W miejsce gramatologii, Ferraris proponuje ichnologię, teorię śladów, która byłaby przejściem z krytyki logocentryzmu do fenomenologii tego, jak inskrypcje mogą konstruować rzeczywistość społeczną, zob. M. Ferraris, *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*, New York 2013, s. 159–160.

⁶⁶³ Ferraris posługuje się tutaj koncepcją J.L. Austina o performatywnej mocy języka, a więc wypowiedane słowa coś robią, działają w rzeczywistości, zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, w: *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tenże, Warszawa 1993, s. 553–5.

⁶⁶⁴ M. Ferraris, *Documentality*, s. 3–4.

⁶⁶⁵ Tamże, s. 5.

bezpośredniej krytyce kapitalizmu. Interesuje go ontologiczna kondycja porządku społecznego, która wytwarzana jest przez dokumenty a nie jego ocena. Przyjęta przez niego perspektywa dostarcza jednak narzędzi do zrozumienia, jak kapitalizm funkcjonuje na poziomie społecznym i instytucjonalnym, w szczególności poprzez biurokrację i administrację. Szczególnego znaczenia teoria dokumentalności nabiera w świetle analizy kanibalistycznej natury kapitalizmu, jaką proponuje Nancy Fraser. Koncepcja ta pozwala bowiem na specyficzną analizę administracyjnych i biurokratycznych struktur w aktywności Ukeles, które konstytuują i regulują pracę, szczególnie w kontekście takich działań artystki jak stemplowanie, opracowywanie kwestionariuszy czy tworzenie raportów.



114. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Stamp* (od lewej): odcisnięta pieczętka i sam stempel prezentowany na wystawie *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* w Queens Museum 09.18.16 – 02.19.17 oraz ten sam stempel przechowywany w Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Patricia C. Phillips gest stemplowania Ukeles rozumie inaczej niż ja i osadza go w autonomicznej woli artystki⁶⁶⁶. Choć zauważa, że np. stemplowane są paszporty na granicy, to nie osadza tych spostrzeżeń w estetyce administracyjnej. Badaczka podkreśla, że użycie stempla miało zaświadczać, że coś tak zwyczajnego jak podstemplowany papier czy ankieta może stać się dziełem sztuki, dzięki mocy decyzyjnej artystki. W końcu w manifestie Ukeles niczym Duchamp stwierdziła, że odtąd wszystko, co robi na co dzień jako prace domowe, będzie nazywać sztuką. Stempel z kolei wzmacnia ten Duchampowski gest czynienia z dowolnego codziennego obiektu dzieła sztuki⁶⁶⁷. Urzędnicze, powtarzalne i bezosobowe odbijanie pieczętki na obiektach można zatem rozumieć jako ironiczną próbę dekonstrukcji tradycyjnej roli artysty, którego w manifestie Ukeles osadziła w systemie rozwoju, co pozwala definiować go jako geniusza, autonomicznego twórcę unikalnych, estetycznych obiektów⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 45.

⁶⁶⁷ A. Liss, *Feminist Art and the Maternal*, s. 53.

⁶⁶⁸ N. Horisaki-Christians i in., *Maintenance Required*, s. 10.

Kiedy artystka certyfikowała prace powtarzalną formą pieczętki gest kreacji sprowadzała do bezosobowej, zbiurokratyzowanej formy.

Wykorzystanie logiki *ready-made* Duchampa przez Ukeles można jednak odczytywać inaczej. Po pierwsze zauważalna jest zasadnicza różnica pomiędzy gestem Duchampa a Ukeles, która polega na konieczności poszerzenia instytucjonalnej akceptacji performatywnego aktu artystki. O ile *ready-made* Duchampa potrzebowały kontekstu wystawienniczego instytucji artystycznej, żeby zyskać moc dzieła sztuki, tak *maintenance art* swoje bycie funduje w bardziej ogólnym języku biurokracji i administracji. *Fontanna*, czyli porcelanowy pisuar postawiony do góry nogami i podpisany R. Mutt, został zgłoszony przez Marcela Duchampa w 1917 roku na jedną z większych nowojorskich wystaw sztuki nowoczesnej *Society of Independent Artists*⁶⁶⁹. Wystawa była organizowana przez stowarzyszenie, którego Duchamp był współzałożycielem, a jej celem było umożliwienie każdemu artyście zaprezentowania swojej pracy, pod warunkiem opłacenia wpisowego⁶⁷⁰. Duchamp zgłosił *Fontannę* – pisuar podpisany pseudonimem R. Mutt – podkreślając koncepcję *ready-made*, czyli przedmiotu codziennego, który staje się sztuką poprzez wybór artysty. Chociaż zasady wystawy gwarantowały przyjęcie każdej pracy, *Fontanna* została odrzucona, co wywołało kontrowersje i spowodowało dyskusje na temat granic sztuki i roli artysty. Sytuacja zmotywowała grupę twórców do wszczęcia protestów i praca została przywrócona na wystawie, zyskując tym samym status dzieła sztuki. Można zatem uznać, że performatywnie pisuar stał się sztuką w rozumieniu Searle’a, a więc dzięki kolektywnej zgodzie na przejęcie *ready-made* jako dzieła sztuki. Dokumentalność Ferrarisa komplikuje jednak to rozumienie i gdzie indziej lokuje performatywną zdolność transformacji.

Otóż oryginalna *Fontanna* Duchampa zaginęła i aż do 1964 roku nie istniały warunki, w których mogłaby funkcjonować jako dzieło sztuki. Dopiero kiedy artysta w 1964 roku zlecił wykonanie jej kilku kopii, które następnie trafiły do kolekcji największych zbiorów sztuki nowoczesnej, *Fontanna* stała się dziełem sztuki. Zlecenie i umowa Duchampa z włoską galerią Arturo Schwarza, która wykonała reprodukcje, oraz zakup tychże przez muzea wiązały się z dokumentami, które włączały obiekt w instytucjonalne pole sztuki. Proces ten wiązał się również z rozwojem akademickiej teorii sztuki i legitymizacją *Fontanny* jako dzieła sztuki w jej obrębie (osoby z odpowiednim tytułem naukowym potwierdzają jej status dzieła sztuki w

⁶⁶⁹ A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, s. 45.

⁶⁷⁰ Markowska pisze o transparentnej zasadzie jednego dolara za udział w wystawie i pięciu dolarów za roczne członkostwo, zob. Tamże, s. 212.

publikacjach, które powstają w określonym obiegu akademicko-wydawniczym)⁶⁷¹. Kapitał kulturowy obiektu rósł, co przekładało się również na wzrost wartości rynkowej innych jego reprodukcji. W 1999 roku jedna z reprodukcji *Fontanny* wykonana przez Schwarza została sprzedana na licytacji w domu aukcyjnym Sotheby's w Nowym Jorku za 1,8 miliona dolarów⁶⁷².

Dokument sprzedaży określił zatem wartość rynkową codziennego obiektu *ready-made* jako obiektu wyjątkowego i unikatowego. Ontologiczny status dzieła sztuki zależy zatem od łańcucha dokumentów – zleceń, umów, wycen oraz przede wszystkim rejestracji w katalogu muzeum (przypisania unikalnego numeru inwentarzowego). Ta spekulacyjna bańka wartości (artystycznej i rynkowej) wzmacniała jednocześnie mit o autonomicznym geście artysty, który w akcie absolutnej wolności twórczej wybiera przedmioty z codzienności i zamienia je w dzieło sztuki/złoto. Performatywność, ufundowana na kolektywnej intencjonalności, ukrywa całą infrastrukturę, która zapewnia te warunki w sposób precyzyjny i nadzorowany. Ukeles wykorzystała podobną logikę właśnie po to, żeby odsłonić performatywne warunki możliwości dokonania podobnego gestu. Stemplując szmaty, którymi czyściła przestrzeń wystawienniczą muzeum, Ukeles testowała granice performatywności, jakie instytucje publiczne wyznaczały jej jako kobiecie.

Warto przypomnieć spekulacje wielu badaczy o tym, że autorką *Fontanny* była Elsa von Freytag-Loringhoven – niemiecka artystka awangardowa i poetka dadaistyczna, tworząca głównie w Nowym Jorku – a nie Duchamp⁶⁷³. To zatem zlecenie reprodukcji, narracje artystyczne oraz nabycie obiektów przez instytucje kultury legitymizowały autorstwo Duchampa. W tęsknocie za twórcą i oryginałem w patriarchalnym geście sprawczy gest kreacji został przypisany mężczyźnie. O ile więc w pierwotnym akcie wystawienia *Fontanny* nie realizował się w pełni jego performatywny potencjał, to późniejsza recepcja i narracja historyczno-artystyczna i rynkowe transakcje nadały męskiemu podmiotowi moc performatywną jako uniwersalną, wypływającą z samego podmiotu. Równocześnie tradycyjne, formalistyczne podejścia w historii sztuki oraz intencjonalne rozumienie performatywności wzmacniały logikę, w której to właśnie wypowiedzi męskiego podmiotu artystycznego miały moc sprawczą.

⁶⁷¹ Markowska zaznacza, że przez dłuższy czas Duchamp był artystą artystów a nie historyków sztuki, do których koncepcji nie pasował. Osadzenia *Fontanny* w ramach dzieła sztuki wymagało czasu, zob. Tamże, s. 343.

⁶⁷² Jedna z wersji została sprzedana za 1,8 miliona dolarów (1,2 mln funtów) podczas aukcji w Sotheby's w Nowym Jorku w 1999 r., zob. J. Malvern, *More Marcel Duchamp urinals discovered — and one has a £1.5 million price tag*, Monday March 29 2010, <<https://www.thetimes.com/travel/destinations/uk-travel/england/london-travel/more-marcel-duchamp-urinals-discovered-and-one-has-a-1-5-million-price-tag-0ndbvhh8v9s>> [dostęp: 12.12.2023].

⁶⁷³ A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*, s. 208.

Przykładem jest Joseph Kosuth, który w 1969 roku w *Art after Philosophy* zredukował sztukę do aktów językowych i definicji, wyrażając ideę, że sztuka jest tym, co zostaje nazwane jako sztuka⁶⁷⁴. Warto dodać, że w 1968 roku miała miejsce ważna wystawa *Dada, Surrealism and Their Heritage* w MoMA, która przyczyniła się do rozwoju zainteresowania Duchampem i jego *ready-mades*, w tym *Fontanna*⁶⁷⁵. Była to jedna z pierwszych wystaw, która zaczęła poważnie traktować Duchampa jako ojca współczesnej sztuki konceptualnej. Przypominam, że w przypadku Ukeles jej określona w manifestie z 1969 roku deklaracja, że to, co robi jest sztuką odbijała się przez dwa kolejne lata od kuratorów i muzeów bez zainteresowania. Lata 70. to zatem czas kiedy postawa Duchampa polegająca na tym, że artysta może wybierać z codzienności to, co jest sztuką była szeroko dyskutowana i teoretyzowana. Jednocześnie filozoficzne podejście Kosutha, oparte na Wittgensteinie i filozofii analitycznej, znalazło miejsce w dyskusjach akademickich o naturze sztuki i jej funkcji. Z kolei Ukeles odmawiano performatywnej mocy wynikającej z działań opartych na podobnej logice. Jak gdyby kobiecy podmiot reprodukcyjny nie posiadał performatywnej mocy przekształcania codzienności w sztukę⁶⁷⁶. Jakby za każdym razem jej deklaracja nie wystarczyła i artystka musiała sama wytwarzać sztucznie instytucjonalny kontekst poprzez stemplowanie swoich prac i nadawanie im rangi *Maintenance Art Work*, ponieważ ten istniejący nie nadawał jej działaniom performatywnej mocy.

Nie istnieje żaden szczególny moment, w którym pisuar staje się dziełem sztuki, a matka – artystką. W odpowiednim kontekście (określonym infrastrukturą i administracją) performatyw zadziała. Przy czym performatyw – pojęcie wprowadzone przez J.L. Austina – oznacza wypowiedź, która nie tyle opisuje rzeczywistość, co ją wytwarza, jak w przypadku aktu uznania czegoś za dzieło sztuki⁶⁷⁷. Oznacza to, że autonomia dzieła sztuki jest iluzją, ponieważ dzieła sztuki są zależne od zewnętrznych dokumentów i norm społecznych, które regulują ich status i wartość. Dokumentalność odsłania, że autonomia jest podporządkowana systemowi dokumentacji i uznania instytucjonalnego, co sprowadza artystyczny obieg dzieł sztuki do podtrzymywania rynku sztuki.

Myśl Ferrarisa spotyka się tutaj dość nieoczekiwanie z krytyką autonomii Vishmidt. Otóż o ile Ferraris skupia się na tym, jak administracyjna infrastruktura konstytuuje

⁶⁷⁴ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, pod. red. S. Morawskiego, tom II, Warszawa 1987, s. 243.

⁶⁷⁵ Katalog wystawy zob. W. S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York 1968.

⁶⁷⁶ Dyskryminujący charakter grup i działań artystycznych, patriarchalne uprzywilejowanie wśród politycznych artystów było w latach 60. i 70. obecne, jak np. rozłam w AWC, zob. J. Bryan-Wilson, *Art Workers*, s. 153–4.

⁶⁷⁷ O pojęciu performatywności, zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, s. 550–572.

rzeczywistość społeczną, to Vishmidt idzie o krok dalej badając, jak tę infrastrukturę można zmieniać, destabilizować i transformować. Obydwoje jednak autonomię rozumieją jako strukturalną zależność. Kiedy zatem Ukeles opracowuje stempel *maintenance art.*, uruchamia ciekawą grę – czy niepodstemplowany przedmiot lub dokument może być uznany za dzieło sztuki? Artystka wskazuje, że status dzieła zawsze zależy od zewnętrznych warunków oraz że te warunki są ściśle określone ze względu na klasę, płeć i rasę. Nie chodzi zatem wyłącznie o moc transformacyjną wobec przedmiotu czy działania, ale także wobec okoliczności, które taką przemianę umożliwiają. I tutaj w zestawieniu pracy Ukeles z *ready-made* Duchampa widać, jak społecznie kontekst ten może się różnić, jak inaczej uruchamia się względem innych aktorów – nie każdy stwierdzając *to jest sztuka*, będzie wypowiadał zdanie performatywne.

Ukeles, przy użyciu administracyjnych atrybutów, dokonała w latach 70. istotnego rozpoznania – w ustach kobiety zdanie *to jest sztuka* nie działało performatywnie, zwłaszcza jeśli kobieta określała się wyraźnie jako podmiot reprodukcyjny. Podmiot reprodukcyjny wykonuje pracę reprodukcyjną i jednocześnie sam jest produktem i częścią procesów, które reprodukują system jako całość. Poprzez swoją pracę, często niewidzialną i niedocenianą, reprodukuje struktury kapitalistyczne oraz normy społeczne i ekonomiczne.

W tym kontekście wyjątkowo wymowny – w określeniu pozycji Ukeles względem dokumentalnego charakteru kapitalizmu – jest portret artystki z odcisniętym stemplem *Maintenance Art Work* na ustach z 1977 roku, powstały w czasie wspomnianego wcześniej performansu Franklin Furnace w Nowym Jorku. W dokumentalnej logice kapitalizm może legitymizować swoją kanibalistyczną naturę poprzez kontrolowanie reprodukcji społecznej. Określone dokumenty lub ich brak przyczyniają się do marginalizacji pracy reprodukcyjnej. Praca opiekuńcza, praca domowa, utrzymanie życia i zasobów naturalnych to sfery, które kapitalizm eksploatuje, ale nie w pełni formalnie uznaje. Dokumentalność działa tu jako narzędzie wykluczania – brak dokumentów dotyczących pracy reprodukcyjnej sprawia, że jest ona niewidzialna w strukturach kapitalistycznych i administracyjnych. Jednocześnie, gdy ta praca zaczyna być formalizowana – np. poprzez prywatyzację opieki zdrowotnej – staje się ona częścią logiki kapitalistycznego zysku, co jeszcze bardziej pogłębia proces kanibalizacji zasobów i pracy. Ukeles w abstrakcyjną sferę dokumentów wprowadziła konkretne kobiece ciało, kiedy sama stemplowała swoje usta.



115. Mierle Laderman Ukeles, *Portret: usta ostemplowane pieczątką „Maintenance Art”* z performansu *Maintenance Art Tales* w Franklin Furnace, 11 stycznia 1977, czarno-biała fotografia wykonana przez Deborah Freedman, 25,4 × 20,3 cm.

Sygnowanie własnych ust przez Ukeles czytam jako próbę wprowadzenia kobiecego ciała w abstrakcyjność biurokracji i dokumentalności. Gest ten można odczytać jako feministyczny żart, a zarazem jako krytykę biurokracji, która abstrahuje od cielesności i konkretnego doświadczenia. Wprowadzenie ciała, zwłaszcza kobiecego, w system biurokracji podkreśla absurdalność biurokratycznej abstrakcyjności, która ma tendencję do oddzielania się od realnych, materialnych aspektów życia. W kontekście pracy opiekuńczej i reprodukcyjnej, które często są niewidzialne w systemach ekonomicznych i administracyjnych, ten gest Ukeles staje się krytyką takiego oderwania. Poprzez stemplowanie ust, które są częścią ciała artystki i narzędziem komunikacji, wprowadziła bardzo osobisty, materialny aspekt w przestrzeń, która zwykle ignoruje fizyczną i emocjonalną rzeczywistość pracy opiekuńczej i kobiecego ciała.

Artystka w przewrotny sposób sama stała się dokumentem i dziełem *maintenance art*. Jo Anna Isaak w *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* omawia śmiech i humor jako kluczowe elementy feministycznej sztuki, które mają potencjał wywrotowy⁶⁷⁸. Śmiech, według Isaak, nie jest jedynie formą rozrywki, ale stanowi potężne narzędzie oporu wobec opresyjnych struktur władzy, norm społecznych i patriarchalnych hierarchii. Podkreśla, że śmiech kobiet ma szczególną moc w podważaniu i dekonstrukcji tych dominujących systemów, ponieważ historycznie kobiety były marginalizowane i pozbawione głosu w kulturze. Ukeles w prześmiewczym geście stempluje wszystko, co wpada jej w ręce jako *maintenance artist* – łącznie z nią samą. Jednocześnie

⁶⁷⁸ J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, London–New York 1996, s. 14.

jednak stempel zdaje się kneblować jej usta, co problematyzuje potencjalną wywrotowość tego żartu.

Isaak swoją koncepcję humoru rozbudowuje o teorię karnawału Michaiła Bachtina, który opisał karnawałowość jako moment, w którym normy społeczne i hierarchie ulegają zawieszeniu, a ludzie zyskują możliwość wyrażania siebie w sposób nieskrępowany⁶⁷⁹. W tym kontekście śmiech nie ogranicza się do wyrazu radości, ale staje się przede wszystkim narzędziem subwersji – narzędziem, które pozwala na zakwestionowanie oficjalnych narracji i autorytetów. Ukeles pokazuje przewrotnie granice żartu w systemie kapitalistycznym, w którym porządek administracyjny dokonuje politycznej blokady ciała, zawiązując jego głos. W kontekście kanibalistycznego kapitalizmu Fraser, gest Ukeles można dodatkowo interpretować jako krytykę tego, jak system kapitalistyczny pochłania zarówno pracę produkcyjną, jak i pracę reprodukcyjną i cielesną. Symboliczne zapieczętowanie ust – narzędzi komunikacji, ale też pożerania – w administracyjnym geście, może wskazywać na próbę zatrzymania procesu eksploatacji.

Jeśli zatem Isaak widzi w śmiechu kobiet siłę, która destabilizuje porządek patriarchalny, podobnie jak w karnawale śmiech zdominowanych grup społecznych podważał autorytety kościoła i państwa, to Ukeles wskazuje na to, jak kapitalizm i jego biurokratyczne systemy próbują legitymizować wszystko, nawet ciało kobiece, co w praktyce prowadzi do wyzysku tej pracy, a nie jej uznania. Jednocześnie prześmiewcze odsłonięcie absurdalności biurokracji, która ten system utrzymuje i przechwycenie jej przez performujące kobiece ciało, wskazuje na potencjał emancypacyjny i transformacyjny.

Odbicie stempla na swojej twarzy wokół ust to zatem mocny feministyczny gest, który zarówno krytykuje, jak i radykalizuje biurokratyczny system, a jednocześnie ujawnia, jak niewidoczna praca i ciało zostają zapomniane w abstrakcyjnych strukturach kapitalizmu i administracji. Przyłożenie stempla do ust jest też gestem nadania sobie performatywnej mocy przez Ukeles. W końcu Austin definiuje performatywność jako rodzaj aktu mowy, który nie tylko przekazuje informację (tak jak wypowiedzi deskryptywne), ale również wykonuje działanie poprzez samo swoje wypowiedzenie⁶⁸⁰. Ukeles odsłoniła jednak, że samo wypowiedzenie nie wystarczy i że warunki performatywności są określone ściśle przez patriariat i kapitalizm. Przechwyciła zatem język administracji – konstytuujący warunki performatywności – i nadała sobie administracyjnie moc performatywnego gestu w ramach *maintenance art*. Stemplowanie ust można postrzegać jako próbę wpisania cielesności w

⁶⁷⁹ Tamże, s. 17.

⁶⁸⁰ J.L. Austin, *Jak działać słowami*, s. 555.

system społeczny oparty na dokumentach i biurokratycznych aktach. Tym samym Ukeles pokazuje, że biurokracja, aby uznać pracę, musi legitymizować a nawet produkować ciało⁶⁸¹. Ale jednocześnie stemplowanie ust to ironiczny akt demaskujący, jak ciało, mimo tych biurokratycznych formalności, nie mieści się w sztywnych kategoriach systemu dokumentalności i tutaj lokuje się transformacyjny potencjał odzyskanego dla systemu *maintenance* podmiotu reprodukcyjnego, tworzącego własną administrację.

Administracyjna estetyka w przypadku *maintenance art* nie ograniczała się wyłącznie do stempla. Ukeles poszła o krok dalej, nie ograniczając się tylko do spisywania wezwań, raportów czy ogólnego operowania estetyką pisma administracyjnego. Jak sama określała, próbowała wprowadzić trochę sztuki w biurokratyczne procedury, dlatego z czasem zaczęła angażować się we współpracę z instytucjami publicznymi i jej przedstawicielami, podkreślając ironicznie, że to właśnie wielogodzinne spotkania, poprzedzające każdy taki kooperacyjny projekt, są właściwym medium jej aktywności.⁶⁸² Jej działania odsłaniające instytucjonalną zależność od pracy troski oraz od struktur podtrzymujących miały przy tym jak najbardziej polityczny wydźwięk poprzez zaangażowanie m.in. w prawa kobiet i prawa pracownicze. Zgodnie z założeniem Ferrarisa, głoszącym, że to dokumenty produkują rzeczywistość społeczną, po napisaniu i opublikowaniu manifestu, artystka zaczęła rozbudowywać swój biurokratyczny model troski. Wykorzystując w kpiącym, prześmiewczym i kompulsywnym geście narzędzia biurokracji, Ukeles wprowadziła do swojej sztuki figurę sekretarki jako administratorki i performerki codziennego *maintenance*.

Wskazanie na rolę sekretarki w twórczości Ukeles nie jest przypadkowe i jak wskazuje Anna Lovatt jest charakterystyczne dla artystek konceptualnych lat 60.⁶⁸³. Analizując manifest artystki, Shannon Jackson zwróciła uwagę na podpunkt C sekcji I dokumentu, w której Mierle przywołała listę obowiązków i poleceń – wypowiedzianych przez artystkę lub sformułowanych jako nakaz w jej kierunku – związanych z obowiązkami opiekuńczymi. Według badaczki są one określone z konkretnych pozycji: gospodyni domowej/sprzątaczk: *umyj naczynia*; matki: *zmień pieluchę dziecku*, żony: *pozostań młoda*, artystki: *ta sztuka jest zakurzona* i wreszcie sekretarki: *skończ raport, popraw literówki*⁶⁸⁴. Artystka scalała te wszystkie role w jedną, to jest *maintenance artist*, jednak jej sprawczość ufundowana była na wykorzystaniu figury sekretarki,

⁶⁸¹ Na ten aspekt produkcji ciał w kapitalizmie zwracała uwagę Vishmidt, o czym wspominałam wcześniej. Chcę w tym miejscu podsumować, że ciało reprodukcyjne nie jest wytwarzane wyłącznie poprzez socjalizację, normy społeczne i warunki produkcji, ale również przez dokumentalność.

⁶⁸² Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

⁶⁸³ Zob. A. Lovatt, *Paperwork: Conceptual Art and the Pink-Collar Worker*, "Art Journal", vol. 81, Issue 2, 2022, s. 34–53.

⁶⁸⁴ S. Jackson, *Social Works*, s. 87.

która każdy akt twórczo-opiekuńczy musiała oficjalnie potwierdzić. Fakt ten nie wiąże się tylko z rozpoznaniem przez Ukeles mechanizmów dokumentalności, ale z odkryciem tego, jaki porządek jest na dokumentach ufundowany. Wpisaną wówczas w ustawy i przepisy liberalną racjonalizację, kierującą zachowaniem ludźmi, określała patriarchalna dominacja ekonomiczna, co wiąże się ze specyficzną sytuacją kobiet lat 60. i 70. Artystka nie bez powodu przywdziała różowy uniform, kiedy w 1978 roku rozpoczęła swoją nieoficjalną rezydencję w DSNY, której spora część – jak wskazuje Patricia C. Phillips – polegała na organizowaniu spotkań, prowadzeniu korespondencji i zarządzaniu planowanymi działaniami z biura⁶⁸⁵.

Otóż praca sekretarki w latach 50. i 60. stała się typowa dla zawodów, które Louise Kapp Howe w 1977 roku określiła mianem różowych kołnierzyków (*pink-collar*)⁶⁸⁶. W latach 50. i 60. kobiety wkroczyły do pracy biurowej jako sekretarki i pomoc administracyjna, zastępując na tych stanowiskach mężczyzn. Ich podstawowym zadaniem stała się troska o zaspokajanie potrzeb szefa i organizacja pracy, co miało być profesjonalnym przedłużeniem ich domowych obowiązków jako tych, które dostarczają opiekę i zarządzają domowym budżetem⁶⁸⁷. Nad tak określoną karierą szklany sufit zawieszony był dość nisko i droga zawodowa dla kobiet kończyła się najczęściej na pozycji sekretarki, którą wykonywano zazwyczaj do momentu wyjścia za mąż. W latach 60. i 70. rozwój ekonomii usługowej przyczynił się do profesjonalizacji kobiecych umiejętności domowych – na rynku pracy pojawiły się zawody takie jak kelnerka, kosmetyczka, niania, nauczycielka czy sprzątaczką⁶⁸⁸. Według Kapp Howe doszło zatem do feminizacji tych zawodów, które przez charakterystyczne dla nich różowe uniformy, określiła właśnie jako **różowe kołnierzyki**. Termin obejmował te profesje, które w porządku patriarchalnym, są postrzegane jako odpowiednie dla kobiet, ponieważ związane są z ich „naturalnymi” kompetencjami, reprodukującymi domowe relacje społeczno-ekonomiczne. Oznacza to, że w latach 60. kobiety były w ramach programów socjalnych przyuczane do tradycyjnych ról, z których jedyną „logicznie” wynikającą karierą – jeśli w ogóle – mogła być wyłącznie ta, budowana w zawodach typowo kobiecych.

Feministki w latach 70. walczyły nawet ze zjawiskiem zwanym *pink-collar ghetto* – polegającym na tym, że mimo coraz większej swobody i walki o prawa z płciową dyskryminacją na rynku pracy, kobiety w przeważającej większości pozostawały w tzw.

⁶⁸⁵ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 189.

⁶⁸⁶ Termin *pink-collar* wprowadziła w 1977 r. Louise Kapp Howe, zob. L. Kapp Howe, *Pink Collar. Workers: Inside the World of Women's Work*, New York 1977.

⁶⁸⁷ Y. Zaidi, W. R. Poster, *Pink Collar*, w: *Sociology of Work: An Encyclopedia*, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington 2013, s. 685.

⁶⁸⁸ Tamże.

kobiecych zawodach, co jest pośrednią konsekwencją liberalnej i patriarchalnej wizji państwa opiekuńczego lat 60. z jego, przyuczającymi do tradycyjnych ról domowych, programami socjalnymi⁶⁸⁹. Zdaniem Lovatt, zainteresowanie artystek estetyką administracyjną wynikało z procesu feminizacji pracy biurowej, w ramach którego ogólnie pojmowana praca urzędnicza zaczęła być utożsamiana z kobiecym zawodem sekretarki. I choć badaczka skupia się przede wszystkim na doświadczeniu artystek, będących przedstawicielkami mniejszości etnicznych – jak Rosemarie Castoro, Howarden Pindell czy Adrian Piper – które poprzez swoje osobiste doświadczenia niskopłatnej pracy biurowej dokonywały w swej sztuce rekonstruowania administracji pracy, to uważam, że trop ten można odnaleźć również w twórczości Ukeles.



116. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980, artystka dziękująca pracownikom administracyjnym, fotografie z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Kiedy artystka operowała w różowym uniformie w ramach DSNY mogła świadomie ewokować figurę sekretarki. Ta przyjęta figura zaprzeczała jednak podstawowej funkcji swej roli. Otóż nie opiekowała się i nie organizowała pracy szefa, ponieważ żadnego szefa nad sobą nie miała. Artystka wprowadziła więc figurę sekretarki, która troszczyła się o troskę i administrowała administrowaniem, przesuwając tym sposobem system *maintenance* do centrum – zamiast podporządkowywać go logice rozwoju. Artystka od początku dostrzegała niesprawiedliwą koegzystencję systemów *maintenance* i rozwoju, dlatego jej sekretarka to skorumpowana agentka obu, których ko-egzystencji nie da się znieść, ale można odwrócić ich relacje, podporządkowując rozwój opiece.

⁶⁸⁹ Tamże, s. 686.



117. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980, fotografia z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Ukeles rozbudowała zatem swoją figurę sekretarki, włączając w nią elementy tożsamości zawodowej charakterystycznej dla różowych kołnierzyków (*pink-collar workers*), co miało miejsce po rozpoczęciu jej nieoficjalnej rezydencji w DSNY. Przypominam, że w latach 70. na ulicach, jako osoby sprzątające śmieci, pracowali wyłącznie mężczyźni, podczas gdy kobiety, jeśli już otrzymały pracę w DSNY, to za biurkiem bądź wokół niego sprzątając (tak jakby sprzątająca kobieta nie mogła pojawić się otwarcie na ulicy i była to czynność raczej „prywatna”, skryta). Kiedy Ukeles przemierzała w swoim różowym uniformie ulice, wraz z czyszczącymi je nowojorskimi pracownikami sprzątającymi, budowała pomost pomiędzy płciowo segregowaną pracą. Z kolei, kiedy stemplowała obsesyjnie kolejne dokumenty czy pieluchy swoją pieczęcią *maintenance art* powoływała do życia własny urząd sekretarki. Jak podkreśla Ferraris to właśnie biurokracja umożliwia, fundamentalny dla istnienia porządku władzy, proces powołania urzędu, który pozwala na społeczne oddzielenie, odcieśnienie i rozróżnienie pomiędzy urzędem a sprawującą go, w ramach określonej roli, indywidualną osobą⁶⁹⁰.

Ukeles wykonała gest odwrotny – zarówno w manifeście, jak i w praktyce – mieszając dotąd rozdzielone funkcje społeczne, kulturowe i zawodowe. Urząd i oficjalna rola są przywleczone w konkretne ciało – tutaj ciało kobiety, wykonującej artystyczną pracę opiekuńczą – i nie reprezentują żadnej zewnętrznej instancji władzy. Artystka ukazała zatem pozorną obiektywność urzędu jako działającego z wyższej instancji w ramach autonomicznie istniejącej władzy, wydawałoby się bez związku z cielesnymi aktami, przez ten urząd ustanawianymi. U Ukeles dokumentalność opiera się zatem na politycznej negocjacji autonomii ciała. Ciała, które porusza się w wytwarzanej przez dokumenty przestrzeni miasta i ciała, które

⁶⁹⁰ M. Ferraris, *Documentality*, s. 170.

posiada płeć i pracuje. Ciała, które ustanawia swoją autonomię poprzez określenie niezależności od kapitalistycznych mechanizmów wyzysku władzy publicznej. Cieleśność artystki mogła nadać widzialność również administracyjnej warstwie pracy w DSNY.

Co jednak ciekawe administracyjne zaplecze DSNY utraciło swoją wizualną reprezentację w analizach i wystawach *Touch Sanitation*. Żaden przywołany przeze mnie badacz czy badaczka twórczości Ukeles nie wspomina słowem o tym, że ściskając w podzięcie za opiekę nad Nowym Jorkiem ręce wszystkich pracowników DSNY Ukeles, odwiedziła również pracowników administracyjnych. Poza osobami odpowiedzialnymi za sprzątanie ulic, artystka wraz z fotografami udała się do wszystkich biur wydziału, spotykając się z kobietami – i nie tylko – pracującymi za biurkiem i współtworzącymi całą publiczną machinę utrzymującą miasto przy życiu. Na fotografiach z tych spotkań widać Ukeles w różowym uniformie, ściskającą dłonie pracowników biurowych (*white-collars*) w ich codziennym otoczeniu. Uważam, że to pominięcie potwierdza kapitalistyczną separatystyczną strukturę społeczną. W ten sposób została utrwalona społeczna i ekonomiczna opozycja między kobietami a mężczyznami co uniemożliwiło wspólne rozpoznanie interesu klasowego i kolektywne tworzenie systemu *maintenance*.



118. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance: Handshake Ritual*, 1979–1980, artystka dziękująca pracownikom administracyjnym, fotografia z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Gest Ukeles, zrównujący pracę administracyjną i fizyczną, czytam jako próbę związania ich we wspólnym interesie i solidarności. Przypominam, że sama artystka miała nadzieję zainspirować ruch proletariacki, który łączyłby interesy mężczyzn i kobiet z perspektyw pracy troski, ale w toku swojej praktyki przekonała się, że jest to niemożliwe⁶⁹¹. Niewykluczone, że w samej strukturze DSNY istniał rozdźwięk między niebieskimi i białymi kołnierzykami (a

⁶⁹¹ Rozmowa z artystką we wrześniu 2021 r.

problem różowych kołnierzyków nie był w ogóle zauważony) tak, że niemożliwe było solidaryzowanie się tych grup pracowniczych.

Pominięcie tej warstwy w kolejnych prezentacjach *Touch Sanitation* ujawnia strukturalne genderowe zaślepienie, które oddziela pracę fizyczną (postrzeganą jako męską) od administracyjnej (często wykonywanej przez kobiety). *Maintenance* nie jest jednorodne – to złożony system, obejmujący zarówno tych, którzy pracują w przestrzeni publicznej, jak i tych, którzy zza biurka zarządzają ich działaniami. Ukeles, próbując budować mosty między tymi światami, ostatecznie sama powieliła istniejące podziały. Jest to tym bardziej intrygujące, że Ukeles doskonale zauważała kobietą ślepą plamkę, a nawet specyficzną wrogość pracowników DSNY do kobiet, która wynikała z tego, że ich pracę łączono bezpośrednią z pracą reprodukcyjną kobiet. W jednym z wywiadów artystka porównała sytuację pracowników sprzątających DSNY z losem kobiet, kiedy wspominali jej, że *ludzie myślą, że jesteśmy ich służącymi... jesteśmy gospodarzami domowymi tego miasta*, co artystka podsumowała: *to są kobiece słowa*⁶⁹². Z kolei w późniejszej korespondencji do Corneli Butler, kuratorki, artystka opisała swoją sytuację w DSNY o wiele dobitniej:

„Wiesz, dlaczego oni — [czyli] społeczeństwo — nas nienawidzą?”

To pytanie słyszałam wiele razy podczas moich półtorarocznych badań, jeszcze zanim rozpoczęłam rytualną podróż po Nowym Jorku, odwiedzając pracowników DSNY. W tamtym czasie wszyscy byli mężczyznami. W ciągu jedenastu miesięcy trwania performansu pytanie to powracało nieustannie.

„Dlaczego?”

„Bo myślą, że jesteśmy ich MATKAMI. Nie jestem w stanie sprzątać po 100 tysiącach ludzi! Nie dam rady!”

[Dla jasności: taki właśnie jest stosunek – 8,500 pracowników DSNY do 8,5 miliona mieszkańców Nowego Jorku.]

Albo:

„Wiesz, dlaczego nas nienawidzą?”

„Dlaczego?”

„Bo myślą, że jesteśmy ich służącymi. A ja nie jestem ich pokojówką!

Wyobraź sobie: 8,500 mężczyzn, wszyscy zgodnie twierdzący, że ludzie ich nienawidzą, bo są jak kobiety. Jakby bycie kobietą — gdyby faktycznie nimi byli — było wystarczającym powodem do nienawiści!

I komu oni to mówili??? Mnie – jednej kobiecie – stojącej samotnie naprzeciw całego męskiego świata. Za mną często rozciągał się rząd garaży z pornograficznymi plakatami nagich kobiet — od jednego końca do drugiego. Oni, ubrani tak jak ja — a może ja tak jak oni — wyrzucali z siebie frustrację, stojąc w świetle betonu,

⁶⁹² R. Kernochan, *Sanitation Department's Artist in Residence*, “Ms.”, November 1984, s. 26.

stali, smaru i śmieci, narzekając na ten miękki, „kobiety” poziom ich rzeczywistości, który ich więzi. O co chodziło? O kobiety, które obsługują. I ten podtekst: „to one zasługują na nienawiść”.

To właśnie dlatego zrobiłam TOUCH SANITATION.

Żeby przebić ten absurdalny balon wyobrażeń – najbardziej podstawowe powiązanie w kulturze Zachodu (i nie tylko), które trwało w najlepsze aż do tamtego dnia. Ten obraz był aż nazbyt czytelny. Chory i groteskowy. Jeden kobiecy moment – umieszczony dokładnie pomiędzy rysunkiem z kreskówki a rzeczywistością – i już cała żeńska warstwa pracownicza została w nim uwięziona.

Więc zrobiłam pierwszy krok i przebiłam go ręką. Na tym polega moja praca jako artystki.⁶⁹³



119. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980, widok artystki rozmawiającej z pracownikami w sąsiedztwie pornograficznych zdjęć kobiet, fotografia z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Wiadomość do Corneli Butler pozwala uchwycić nie tylko perspektywę artystki, ale także głęboko zakorzenioną ambiwalencję *Touch Sanitation*. Ukeles trafnie rozpoznała, że pogarda wobec pracowników DSNY opiera się na utożsamieniu ich z kobiecością – z matkami, służącymi, opiekunkami – a więc z rolami reprodukcyjnymi, tradycyjnie marginalizowanymi i deprecjonowanymi w kapitalistycznym porządku społecznym. To właśnie ta feminizacja pracy była źródłem upokorzenia, które odczuwali mężczyźni, i które Ukeles chciała przepracować – jako kobieta i artystka. Jednak ironia polega na tym, że mimo rozpoznania tej dynamiki, artystka sama nie włączyła w strukturę performansu tych kobiet, których praca administracyjna była równie niewidzialna i równie opiekuńcza. W tym sensie *Touch Sanitation* zarówno odsłaniało, jak i replikowało struktury genderowej dokumentalności – wymazując kobiecą obecność tam, gdzie nie mieści się ona w redefiniowanym obrazie troski.

⁶⁹³ List a story wysłany przez Mierle Laderman Ukeles do Corneli Butler 17 marca 2004 r., w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files*, FILE: 012_WACK!_2007_0300_2009_0100_COM_01, Project: WACK! ART AND THE FEMINIST REVOLUTION, Correspondence (communications), Project type/Color: Group Exhibition (yellow/gold), DATE: 3/2007 – 1/2009, GRM Barcode: I00141205.

Z perspektywy teorii dokumentalności Ferrarisa, możemy powiedzieć, że kobiety pracujące w DSNY – mimo że rzeczywiście istniały, mimo że zostały odwiedzone, sfotografowane i ujęte w planie działania artystki – nie zostały udokumentowane w sposób, który stabilizuje ich społeczne istnienie. Nie trafiły do kanonu reprezentacji, do obiegu obrazów, analiz i wystaw. Co więcej, w tamtym czasie dokumenty formalne – przepisy, regulaminy, procedury zatrudnienia – nie dopuszczały kobiet do pracy w terenie. Ich obecność została zatem ograniczona instytucjonalnie do zaplecza administracyjnego, mimo że również wykonywały pracę troski. Feministyczna krytyka dokumentalności pozwala więc zobaczyć, że nie chodzi jedynie o istnienie dokumentu, ale o to, czyje ciało, czyja praca i czyja troska są dokumentowane jako znaczące. Ukeles, choć próbowała odwrócić relacje dominacji i uznać niewidzialną pracę, sama uległa logice dokumentalnego wymazywania – logice, która wpisana jest w szowinistyczny i kapitalistyczny porządek reprodukcji społecznej. O ile wcześniejsze prace Ukeles – poprzez stemplowanie i figurę sekretarki – krytycznie ujawniały niewidzialną infrastrukturę administracyjnej troski, o tyle *Touch Sanitation*, mimo kontynuacji tej pracy w ramach jej rezydencji, przesunęło akcent wyłącznie na męską, fizyczną obecność w przestrzeni publicznej.

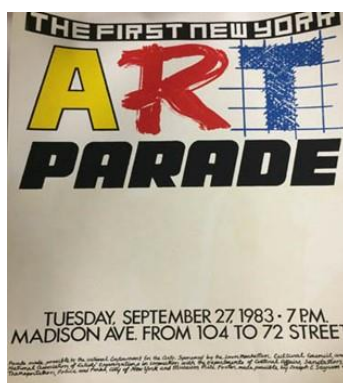
Pominięcie kobiet pracujących w administracji DSNY w ramach *Touch Sanitation* ujawnia napięcie, które stanie się kluczowe dla całej praktyki *maintenance art* – wchodząc na szerszy poziom infrastrukturalnego wykluczenia i symbolicznego uznania pracy troski, Ukeles nie powiązała płynnie tych zagadnień z kwestią płci, przez co osłabiona została możliwość budowania solidarności między wymiarem pracowniczym a feministycznym.

2.4.2. Odwrócony spektakl – *Sanitation Celebration*

W 1983 roku, gdy Nowy Jork zaczął odbudowywać się po kryzysie fiskalnym lat 70., organizacja Creative Time – założona przez Anitę Contini – wraz z Franklin Furnace Archive i nowojorskimi instytucjami sztuki, postanowiła zorganizować Pierwszą Nowojorską Paradę Artystyczną, w której wzięło udział ponad sto organizacji związanych ze sztuką⁶⁹⁴. Parady od zawsze były istotnym elementem miejskiego rytuału, momentem, w którym miasto prezentuje siebie w sposób ściśle kontrolowany i spektakularny a zarazem podkreślający hierarchię społeczną i role, jakie odgrywają jego mieszkańcy. Ukeles, zaproszona przez organizatorów do stworzenia finału parady, odwróciła logikę tego widowiska, wprowadzając w jego centrum

⁶⁹⁴ K. Conte, *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, s. 20.

pracę *maintenance*, zwykle usuniętą z pola widzenia, ukrytą w porządku dnia codziennego. Zamiast artystów, polityków i celebrytów, postawiła w sercu wydarzenia śmieciarki i pracowników DSNY, a zamiast triumfalnego zakończenia, wspólne sprzątanie.



120. Ulotka promująca Pierwszą Nowojorską Paradę Artystyczną z Archiwum Mierle Laderman Ukeles, 27 września 1983.

Wówczas Ukeles już przez lata obserwowała pracowników DSNY sprzątających ulice podczas miejskich parad⁶⁹⁵. W St. Patrick's Day Parade dostrzegła, jak w pochyłonych pozycjach zamiatali końskie odchody, które pojawiały się po odświeżonym przejeździe policji konnej. W dokumentach archiwalnych, Ukeles zapisała wypowiedź jednego z pracowników: *Jesteśmy na samym dnie. Moja żona wstydzi się powiedzieć, co robię. Jesteśmy policją od końskiego gówna*⁶⁹⁶. Choć pracownicy DSNY byli fizycznie obecni, to pozostawali całkowicie ignorowani przez publiczność. Jak ujęła to artystka – ich praca nie była częścią ekscytacji i spektaklu parady, była **po** zakończeniu⁶⁹⁷. Ten obraz pracy, wtopionej fundamentalnie w widowisko, ale kompletnie niewidocznej, stał się dla niej kluczowy w organizacji wielkiego finału. Chciała sprawdzić, czy możliwe jest odwrócenie tej relacji, czy zamiast usuwać ich obecność, można uczynić ją centralnym punktem wydarzenia⁶⁹⁸.

Na finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, artystka zaplanowała *Sanitation Celebration*, składające się z trzech performatywnych i choreograficznych interwencji: *The Social Mirror* (śmieciarka pokryta lustrami, która poruszała się ulicami miasta), *Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers* (balet z udziałem sześciu zamiatarek ulicznych) oraz

⁶⁹⁵ Tamże, s. 19–20.

⁶⁹⁶ M. Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1978–1979, dokument omawiający cele projektu, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 007_TSP_1970_0724_1980_0626_DWGS_WRITING_05, Project: TOUCH SANITATION PERFORMANCE (ROLL CALL, HANDSHAKE AND THANKING RITUAL, FOLLOW IN YOUR FOOTSTEP), Drawings/Writings, Project type/Color: Completed Works (red.), DATE: 7/24/1979 – 6/26/1980, GRM Barcode: I00141779.

⁶⁹⁷ K. Conte, *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, s. 20.

⁶⁹⁸ Tamże.

Ceremonial Sweep (końcowy akt parady, w którym administracja DSNY, przedstawiciele związków zawodowych, eksperci sztuki i Ukeles wspólnie zamiatali trasę pochodu).



121. Fotografie z Archiwum Mierle Laderman Ukeles wykonane przez artystkę w trakcie badań do performansu, ukazujące pracowników DSNY sprzątających w czasie St. Patrick's Day Parade, marzec 1978.

W publikacji *Seven Work Ballets* pod redakcją Kari Conte, Ukeles opublikowała opis choreografii i komentarz do całego wydarzenia⁶⁹⁹. Najpierw na ulice wyjechała *Social Mirror* – śmieciarka pokryta hartowanym po bokach szkłem i lustrami akrylowymi, odbijająca w swojej powierzchni przechodniów i samo miasto⁷⁰⁰. Kabiny kierowcy nie pokryto odbijającym materiałem, a to, co zazwyczaj było ukryte – kontener na odpady – stało się miejscem odbicia rzeczywistości miejskiej. Pojazd prowadzili pracownicy DSNY Richard Carr i Michael Cararra, a wykonana archiwalna dokumentacja filmowa pokazuje reakcje widzów, którzy machali do siebie, sprawdzali swoje odbicie, zatrzymywali się, aby zobaczyć, jak ich obraz przemieszcza się wraz z pojazdem⁷⁰¹.



122. Przygotowanie *The Social Mirror*, 1983, archiwalna fotografia z Archiwum Mierle Laderman Ukeles pokazująca instalowanie luster na śmieciarce DSNY.

⁶⁹⁹ M. Laderman Ukeles, *Sanitation Celebrations. The Grand Finale of the First New York Art Parade. New York City, USA, 1983* w: Mierle Laderman Ukeles. *Seven Work Ballets*, s. 19–26.

⁷⁰⁰ Lustra zostały dostarczone przez Colonial Mirror & Glass Corp. (Brooklyn), zainstalowane przez Brooklyn Glass & Mirror Corp.

⁷⁰¹ Tamże, s. 48.

Przejazd lustrzanej śmieciarki był mocnym akcentem choreografii, co wzmacniał fakt, że nie towarzyszył jej żaden inny pojazd czy osoby, które odwracałyby uwagę od sunącego kamuflażu. Pokryta lustrami ciężarówka przyciągała uwagę odbiciem a jednocześnie nie pozwalała sama się w pełni zobaczyć, chowając za obrazem mieszkańców Nowego Jorku. Tym sposobem Ukeles odwróciła standardową logikę miejskich parad – śmieciarki, zazwyczaj niewidoczne i obecne jedynie po zakończeniu wydarzeń, stały się tutaj centralnym punktem (niemożliwego) widowiska. Ta widoczność była przecież paradoksalna. Otóż lustra sprawiały, że sama śmieciarka znikała optycznie, a w jej miejscu pojawiali się widzowie. To napięcie między widzialnością a niewidzialnością nie było jedynie gestem inkluzywności (produkujący odpady stali się dla siebie widoczną częścią systemu), jak argumentują Conte czy Feldman, ale odsłaniało również mechanizm kapitalistycznej infrastruktury, a więc systemu, w którym widzialność oznacza spektakl, a niewidzialność jest warunkiem efektywności pracy⁷⁰².



123. Mierle Laderman Ukeles, *Sanitation Celebration: The Social Mirror*, 27 września 1983, detal pokazujący odbicia mieszkańców miasta na szklanej tafli przejeżdżającego pojazdu podczas wielkiego finału Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, kadr z nagrania archiwalnego z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Wyjątkowo interesujące są dla mnie nagrania archiwalne ukazujące przygotowania do parady i pracowników DSNY, którzy dbali o lustrzaną powierzchnię pojazdu, polerując ją, aby odbicie było jak najczystsze⁷⁰³. Ten gest wzmacniał kontrast między czystością powierzchni a brudem, który zwykle śmieciarka przewozi. Osiągnięcie nieskazitelnie czystej powierzchni, w której dumnie mogą odbić się nowojorczyści stała się celem wspólnej pracy Ukeles i DSNY. Na kadrze z filmu widać mężczyznę, który przegląda się w śmieciarce, poprawiając swój wygląd, podczas gdy pracownik DSNY wyciera szmatką lustro. Przykuwający oko i umożliwiający zobaczenie siebie efekt lustra osiąga tutaj ciekawy rezultat. Własne odbicie

⁷⁰² K. Conte, s. 15; M. B. Feldman, *Inside the Sanitation System*, s. 52.

⁷⁰³ Wideo przygotowane z materiałów nakręconych w czasie *Touch Sanitation* zatytułowane *TSP-ARTPARADE-REH*, prezentowane na wystawie *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowanej w Queens Museum trwającej od 18.09.2016 do 19.02.2017, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles. *Zbiór Dysk, G DRIVE (QM) MLU at QM, videos and audio*.

rozprasza uwagę tak, że praca czyszczenia gładkiej, lustrzanej powierzchni zdaje się być ostatnim, co mężczyznę interesuje. Lustrzana konstrukcja zatem wprost sugerowała, że obraz miasta ufundowany jest na niewidzialności fizycznej i materialnej pracy *maintenance*. Pożądana przez mieszkańców czystość (ufundowana w odsuwaniu problemu odpadów od centrum urbanistycznego planowania i organizowania społeczeństwa w ogóle) jest więc paradoksalnym warunkiem niewidzialności pracy DSNY, której społeczna ocena zależy właśnie od idei **czystego miasta**. Wprawiona w ruch lustrzana śmieciarka performowała jednak tę niewidzialność, rozszczelaniając zasłonę nieprzejrzystości infrastruktury.



124. Mierle Laderman Ukeles, *Sanitation Celebration: The Social Mirror*, 1983, pracownik DSNY polerujący pojazd, fotografia z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Zamiast rytmicznego przejazdu i zatrzymywania się w punktach odbioru odpadów, śmieciarka poruszała się powoli w czasie parady, tym razem jako obiekt widowiskowy, przyciągający spojrzenia obserwujących. Jej ruch przez miasto podkreślał horyzontalne relacje przestrzenne. Otóż śmieciarka przestała spełniać swoją funkcję narzędzia zarządzania odpadami, stając się mediatorem między przestrzenią ulicy a jej użytkownikami. To właśnie przemieszczanie się w horyzontalnym wektorze miasta, związane z ulicą poprzez pierwotną funkcję śmieciarki, jak i spektakl parady, ujawniało przed mieszkańcami ich uwikłanie w infrastrukturę zarządzania odpadami.

O ile lustra śmieciarki początkowo przyciągały wzrok i skłaniały mieszkańców do skupienia się na własnym odbiciu (co widać w ich reakcjach, takich jak machanie czy wskazywanie palcami na swoje refleksy), to dopiero jej ruch odsłaniał inną perspektywę – tył maszyny ujawniał komorę zasypową, czyli otwór, przez który do pojazdu wrzucane są śmieci. Niczym Freudowska kloaka kontrastował on z gładką powierzchnią lustra, w której mieszkańcy jeszcze chwilę temu z zadowoleniem się oglądali. Wyparta infrastruktura – ukryta poza granicami społecznej widoczności w celu podtrzymania iluzji stabilności systemu – nagle

odślaniała przed nimi ich własną przynależność do niej. Tym sposobem *Social Mirror* wpisywało się w praktykę *maintenance art* jako metodę walk granicznych znoszących separatyzmy, na których ufundowany jest kapitalizm jako zinstytucjonalizowany system społeczny. Granica między czystością a brudem (rozumianymi jako konstrukty społeczne) została tutaj zniesiona poprzez choreografię i lustrzaną strukturę samej śmieciarki, wskazując na szeroki proces zarządzania odpadami, który wszyscy współtworzą i który dotyczy każdego.



125. Mierle Laderman Ukeles, *The Social Mirror*, czarno-biała fotografia dokumentująca przejazd pojazdu podczas parady z okazji Dnia Kolumba, 10 października 1983, 20,3 × 25,4 cm.

Ukeles nie tylko niewidzialność śmieciarki uczyniła widzialnym mechanizmem, ale również stworzyła napięcie między tym, co ujawnione, a tym, co nadal pozostaje ukryte. Choć pojazd stał się centralnym punktem parady, to sama praca osób DSNY wciąż pozostawała niewidzialna. Pracownicy, którzy normalnie obsługiwali te maszyny, zostali przesunięci na drugi plan a ich miejsce zajęły odbicia mieszkańców. Praca Ukeles generowała zatem pytania – czy widzialność pracy w ramach spektaklu parady nie jest jedynie pozorna? Czy poprzez chwilowe odwrócenie porządku nie wzmacnia się paradoksalnie tej samej niewidzialności, która na co dzień strukturalnie zaciemnia pracę reprodukcyjną? Te wątpliwości pogłębiała dalsza część choreografii *Sanitation Celebration*.



126. Mierle Laderman Ukeles, *Sanitation Celebration: Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers* z cyklu *Sanitation Celebrations Part II* wielki finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, 27 września 1983, fotografia barwna, 27,9 × 35,6 cm, choreografia stworzona przez pracowników DSNY.

Po *Social Mirror* ulicami Madison Avenue przejechały mechaniczne zmiatarki, realizując *Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers*. W przygotowaniu tej choreografii istotna była metoda pracy Ukeles⁷⁰⁴. Artystka całkowicie oddała kontrolę operatorom maszyn, co oznacza, że nie narzuciła im gotowego układu, tylko zaprosiła ich do samodzielnego zaprojektowania ruchów i sekwencji. Inspirując się rosyjskim konstruktywizmem i *Ballet Mécanique* Fernanda Légera, dążyła do tego, żeby sprawczość przeszła na pracowników i narzędzia ich pracy⁷⁰⁵. Nie oznaczało to rezygnacji z autorstwa, ale przesunięcie akcentu. Otóż w dokumentacji choreografii zawsze podawała nazwiska kierowców i współpracowników, podkreślając ich udział w procesie twórczym⁷⁰⁶.

Ukeles zależało na tym, żeby operatorzy zmiatarek spojrzeli na swoją pracę inaczej, jako **wykwalfikowani specjaliści** (*skilled workers*), których wiedza techniczna i umiejętności stają się elementem performansu. To ich decyzyjność i doświadczenie miały być podstawą spektaklu, który celebrował wkład DSNY w życie Nowego Jorku podczas pierwszej artystycznej parady. Operatorzy Ron Duonola, John Fleming i Nick Habafnick stworzyli choreografię złożoną z pięciu sekwencji: *Serpentine*, *Crisscross*, *Spider*, *Face the Audience* and *Flex Your Muscles* oraz *Circles and Figure*. Każdy z tych układów operował innym napięciem – od płynnej, organicznej sinusoidy *Serpentine*, przez precyzyjny wzór *Crisscross*, po

⁷⁰⁴ Których potem artystka w swojej praktyce *maintenance art* zorganizuje siedem w różnych częściach świata.

⁷⁰⁵ M. Laderman Ukeles, *Sanitation Celebrations*, w: Mierle Laderman Ukeles. *Seven Work Ballets*, s. 21.

⁷⁰⁶ Lista z nazwiskami kierowców pojawiła się w programie *Sanitation Celebration* wyprodukowanym 27 sierpnia 1983 r. przez Creative Time w ramach promocji parady, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: FILE: 002_SC_SOCIAL_MIRROR-1983-0927-DOC-03, Project: SC: SOCIAL MIRROR, Project type/Color: Completed Works (red), Documentation, DATE: 9/27/1983, GRM Barcode: 100141781. Informacje te podawane były również na wystawach, na których pojawiała się dokumentacja z *Sanitation Celebration*, m.in. mongograficzna wystawa *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art* zorganizowana w Queens Museum (18.09.2016 do 19.02.2017), jak również w publikacji K. Conte, *Mierle Laderman Ukeles. Seven Works Ballets*.

monumentalną grę siły w *Spider*. Kari Conte interpretuje to działanie jako zniesienie granicy między pracą manualną a intelektualną, ale jej analiza zatrzymuje się na samej konstytucji tego przełamania, nie badając jego konsekwencji⁷⁰⁷. Jeśli – jak twierdzi Lepecki – choreografia może pełnić funkcję **aparatu pochwylenia**, to *Ballet Mécanique* nie jest wyłącznie celebracją pracy, lecz także włączeniem jej w nowy porządek widzialności i obecności w przestrzeni publicznej.

Ukeles nie stawiała pracy fizycznej na równi z artystyczną w klasycznym ujęciu, lecz kwestionowała samą zasadność tego podziału. Zarówno praca fizyczna, jak i intelektualna wymagają wiedzy i sprawczości. Istotne było nie tyle samo włączenie pracowników DSNY w performans, ile fakt, że Ukeles oddała im pełną kontrolę nad ruchem maszyn. Artystka nie traktowała operatorów jako wykonawców swojej koncepcji, tylko umożliwiła im samodzielne opracowanie choreografii, co stanowi wyraźne odejście od tradycyjnego modelu współpracy artystów z pracownikami fizycznymi, w którym twórca pozostaje nadrzędnym organizatorem ich działań. Choreografia *Ballet Mécanique* wykraczała zatem poza mechanicznie powtarzalną logikę pracy. Otóż każdy ruch był wynikiem doświadczenia operatorów i ich relacji z maszyną. Celem nie było bowiem przekształcenie pracy w sztukę, a pokazanie, że zawsze już miała ona wymiar choreograficzny i koncepcyjny – wymagała precyzji, rytmu, technicznej wiedzy i intuicji przestrzennej.



127. Mierle Laderman Ukeles, *Sanitation Celebration: Ballet Mécanique for Six Mechanical Sweepers* z cyklu *Sanitation Celebrations Part II* wielki finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, 27 września 1983, fotografia barwna, 27,9 × 35,6 cm, choreografia stworzona przez pracowników DSNY.

Ukeles nie dążyła zatem do **uwidocznienia** pracy DSNY w tradycyjnym sensie, lecz do oderwania jej od podporządkowania kapitalistycznej logice produktywności. Artystka wielokrotnie podkreślała, że *maintenance* nigdy się nie kończy (*maintenance is never done*), co oznacza, że również infrastrukturalna praca reprodukcyjna nie ma zakończenia, ponieważ nie polega na wytwarzaniu towarów, a na podtrzymywaniu życia. *Ballet Mécanique* ujawniało

⁷⁰⁷ Tamże, s. 15.

zatem, że relacja pracowników DSNY z miastem i narzędziami ich pracy wykracza poza kategorię ekonomicznej użyteczności. Operator zmiatarki przestał być anonimowym trybem w systemie usług miejskich. Artystka wykorzystała miejski spektakl parady, żeby wpisać pracę operatora w nową choreografię sprawczości i technicznej wirtuozerii.

W tym kontekście przydatne okazują się analizy Kathi Weeks, która proponuje myślenie o pracy poza kapitalistyczną logiką produktywności i wartości wymiennej⁷⁰⁸. Spostrzeżenia badaczki oferują alternatywne ujęcia natury pracy poza jej kanibalistycznym wymiarem w kapitalizmie. Jej ujęcie pozwala dostrzec, że jednym ze sposobów oporu wobec tej logiki może być przekształcenie pracy w aktywność, która wymyka się efektywnej kapitalizacji. W tym sensie *Ballet Mécanique* nie przedstawia zmiataczy ulic jako bardziej wydajnych, lepiej wykwalifikowanych czy godniejszych podwyżki. Wręcz przeciwnie, odrywa ich od kapitalistycznych kategorii produktywności i wpisuje w przestrzeń kreatywności, improwizacji i rytmicznej gry z miastem. Ta zmiana redefiniuje pojęcie wykwalifikowanego pracownika. W kapitalistycznym ujęciu wykwalifikowany pracownik to ten, którego umiejętności zwiększają efektywność i pozwalają lepiej kontrolować czas. W wizji Ukeles wykwalifikowany pracownik to ten, kto posiada pełną sprawczość w relacji z narzędziem, kto przekształca rutynowe działanie w coś wykraczającego poza ekonomiczną użyteczność. Zamiast anonimowego, pochylonego nad miotłą pracownika DSNY, pojawił się choreograf, który w pełni panuje nad swoją maszyną. Nadal zmiatał ulice, ale nie podlegał już rytmom produktywności, jego ruch był wypracowany, wynikający z doświadczenia i świadomego wyboru.

Ballet Mécanique wykracza poza dowartościowanie pracy komunalnej i kreśli jej alternatywną trajektorię, wolną od podporządkowania logice kapitału. Jeśli Weeks argumentuje, że walka o lepsze warunki pracy to nie tylko kwestia wyższych płac, ale zmiany sposobu jej organizacji, to Ukeles idzie krok dalej – pokazała, że praca reprodukcyjna może zostać wyrwana z ekonomicznej podległości i stać się przestrzenią niezależnej, materialnej sprawczości⁷⁰⁹. W jej ujęciu wykwalifikowany pracownik przestawał być jednostką wpisaną w system produktywności, ale stawał się podmiotem, który odzyskał kontrolę nad własnym ciałem, ruchem i narzędziem pracy, i właśnie to czyniło go bezużytecznym dla kapitalizmu.

⁷⁰⁸ K. Weeks, *The Problem with Work*, s. 12.

⁷⁰⁹ Tamże.



128. *The Social Mirror* (od lewej): w czasie Mermaid Parade i w czasie The Armory Show, 2007. Fotografie z Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

Znaczące w tym kontekście jest także dalsze życie *Social Mirror*. Po parady pojazd nie wrócił już do pracy jako śmieciarka – stał się elementem reprezentacyjnym DSNY, przechowywanym w CRS (Central Repair Shop) DSNY w Queens i wykorzystywanym w oficjalnych paradach, takich jak Columbus Day, a także wypożyczanym na wystawy Ukeles⁷¹⁰. Jego funkcja została całkowicie zmieniona – zamiast pracować w niewidzialnym systemie miejskiej gospodarki odpadami, stał się jego estetycznym symbolem, narzędziem przewrotnego odczyniania funkcji podporządkowania utrzymywaniu systemu kapitalistycznego w działaniu.



129. Mierle Laderman Ukeles, *Ceremonial Sweep* z cyklu *Sanitation Celebrations Part III* wielki finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, 27 września 1983, fotografia barwna, 27,9 × 35,6 cm. Przedstawiciele związków zawodowych i kierownictwa DSNY, a także przedstawiciele władz miejskich, środowisk artystycznych i kulturalnych wspólnie z artystką i jej rodziną sprzątają całą trasę parady.

Zwieńczeniem parady był *Ceremonial Sweep*, czyli rytuał odwrócenia hierarchii pracy, w którym najwyżsi rangą urzędnicy DSNY, politycy i przedstawiciele instytucji kultury

⁷¹⁰ *Social Mirror* jest własnością DSNY, zostało ofiarowane jako dar od artystki, opłacony w ramach anonimowej darowizny. DSNY uznaje prawo artystki (w ramach Artists' Moral Rights) do prezentowania dzieła na wystawach, zob. list Mierle Laderman Ukeles do Normana Steisela, November 15, 1983, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE: FILE: 001_SC_SOCIAL_MIRROR-1983-0927-UPDATE-01, Project: SC: SOCIAL MIRROR, Project type/Color: Completed Works (red), Updates, DATE: 9/27/1983, GRM Barcode: I00141781.

zamiatali ulice. Wśród nich znaleźli się komisarz DSNY Norman Steisel, Edward Ostrowski, Joseph Di Masso, Vincent Whitfield, członkowie nowojorskiej rady miasta oraz reporterzy. Ukeles nawiązała tutaj do chińskiego zwyczaju, zgodnie z którym władze raz do roku symbolicznie chwyciły za miotły, aby oddać szacunek pracy sprzątaczy⁷¹¹. Należy jednak zauważyć, że gest ten, choć inspirowany rytuałem symbolicznego uznania pracy fizycznej w systemie komunistycznym, nie został przez Ukeles problematyzowany. Przywołanie chińskiego zwyczaju funkcjonuje tu raczej jako egzotyzująca ciekawostka niż świadoma refleksja nad odmiennym systemem organizacji pracy. Co więcej, analogiczne gesty przeniknęły później także do kultury korporacyjnej Zachodu, gdzie menedżerowie symbolicznie „wchodzili” w role pracowników niższego szczebla, jednak nie w celu realnego poznania warunków pracy, lecz dla zwiększenia efektywności i utrwalenia hierarchii. W tym świetle inspiracja ta staje się ambiwalentna, ponieważ może być odczytana jako próba docenienia pracy *maintenance*, ale również jako reprodukcja mechanizmu, który – pod pozorem równości – wzmacnia dystans między zarządzającymi a wykonującymi.

Otóż w *Ceremonial Sweep* urzędnicy zarówno uczestniczyli w rytuale zamykania i jednocześnie zachowali wizualne oznaki swojej pozycji. Na archiwalnych zdjęciach widać, że wszyscy ubrani są w garnitury – uniformy administracyjnej sprawczości, które kontrastują ze strojem pracowników DSNY, czyli roboczymi kombinezonami, rękawicami ochronnymi i ciężkimi butami. Zatem gest, który miał chwilowo odwrócić hierarchię, w rzeczywistości ją podtrzymał. Ten kontrast niesie wielowarstwową symbolikę. Po pierwsze, ujawnia różnicę między rzeczywistą pracą a jej performatywną inscenizacją. W garniturze zamykanie staje się czystą reprezentacją – nie wymaga fizycznego wysiłku, nie brudzi ciała, nie pociąga za sobą materialnych konsekwencji. To nie realne doświadczenie pracy, lecz jej **symboliczne odgrywanie**.

⁷¹¹ M. Laderman Ukeles, *Sanitation Celebrations*, w: Miele Laderman Ukeles. *Seven Work Ballets*, s. 22.



130. Mierle Laderman Ukeles, *Ceremonial Sweep* z cyklu *Sanitation Celebrations Part III* wielki finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, 27 września 1983, fotografia barwna, 27,9 × 35,6 cm. Przedstawiciele związków zawodowych i kierownictwa DSNY, a także przedstawiciele władz miejskich, środowisk artystycznych i kulturalnych wspólnie z artystką i jej rodziną sprzątają całą trasę parady.

Po drugie, jak pokazują nagrania, urzędnicy wykonują swoją czynność nieporadnie i nieskutecznie. Poruszają miotłami mechanicznie, bez wyraźnej techniki, a confetti, które mieli uprzątnąć, nadal zalega na ulicy. Ten brak koordynacji podkreśla, że zamykanie ulic – postrzegane zwykle jako prosta, niewymagająca kwalifikacji czynność – w rzeczywistości wymaga doświadczenia i umiejętności. Nagle okazuje się, że pracownik DSNY wykonuje pracę, której nie można tak łatwo zastąpić, ponieważ jego ruchy są rytmiczne, efektywne i dostosowane do specyfiki terenu oraz rodzaju zanieczyszczeń.

W tym kontekście *Ceremonial Sweep* mimowolnie ujawnia klasową hierarchię wpisaną w relacje pracy w kapitalizmie. Administracja miejska, która na co dzień zarządza infrastrukturą miasta, mogła symbolicznie „przejąć” narzędzia fizycznej pracy, ale nie była w stanie jej faktycznie wykonać. Co więcej, ich obecność w garniturach wyraźnie odróżniała ich od pracowników DSNY oraz sugerowała, że ten gest był jedynie krótkotrwałą przerwą w ich rzeczywistości – po kilku minutach wrócą do biur, podczas gdy rzeczywisci robotnicy będą musieli dokończyć zadanie. Jak podsumował jeden z pracowników DSNY, który wraz z kolegami przyglądał się performansowi: *Patrzyliśmy, jak zamykają. To było interesujące. Ale koniec końców, my i tak musimy zrobić to dobrze*⁷¹².

Ukeles nie narzuciła urzędnikom konkretnej choreografii ani nie określiła, jak mają wyglądać⁷¹³. Ich samodzielny wybór pozostania w garniturach mówi jednak wiele o mechanizmach podtrzymywania hierarchii społecznej. Podczas gdy w *Ballet Mécanique* operatorzy zamytarek przejęli rolę choreografów i kreatywnych strategów własnych ruchów,

⁷¹² Archiwalna wypowiedź, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk.*

⁷¹² G. Kester, *Conversation Pieces*,

⁷¹³ M. Laderman Ukeles, *Sanitation Celebrations*, w: *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, s. 22.

w *Ceremonial Sweep* hierarchia powróciła. Tym razem nie jako decyzja artystki, ale jako strukturalny mechanizm społeczny, który odtwarza się samoczynnie.



131. Mierle Laderman Ukeles, *Ceremonial Sweep* z cyklu *Sanitation Celebrations Part III* wielki finał Pierwszej Nowojorskiej Parady Artystycznej, 27 września 1983, fotografia barwna, 27,9 × 35,6 cm. Przedstawiciele związków zawodowych i kierownictwa DSNY, a także przedstawiciele władz miejskich, środowisk artystycznych i kulturalnych wspólnie z artystką i jej rodziną sprzątają całą trasę parady.

W duchu analizy Weeks można interpretować tę sytuację jako ujawnienie napięcia między pracą a jej spektakularną reprezentacją⁷¹⁴. Jeśli w kapitalizmie praca ma wartość jedynie jako element produktywności, to jej rytualizacja w ramach parady staje się powierzchownym gestem, niezmienną rzeczywistej organizacji podziału pracy. Jednak to właśnie ten dysonans – między symbolicznym uznaniem a realnym podziałem obowiązków – czyni *Ceremonial Sweep* niezwykle znaczącym epizodem w *Sanitation Celebration*. Pokazuje on, że hierarchia pracy nie zostaje obalona przez chwilowe odwrócenie ról. Dzieje się odwrotnie i hierarchia zostaje wręcz podkreślona przez sposób jej inscenizacji. To, czego Ukeles tak obawiała się w *Touch Sanitation Performance* – a więc jednorazowej próbki, symbolicznego gestu uznania – tutaj ujawniło z całą siłą, że takie jednorazowe docenienie tylko cementuje podział.

Ostatecznie, choć Ukeles chciała zaangażować administrację miasta, aby na własnej skórze doświadczyli pracy *maintenance*, wynik tej interwencji odsłonił głębszy problem. Otóż władza nie potrafiła w pełni wejść w rolę pracownika fizycznego, ponieważ nie chciała porzucić własnych oznak statusu. W odróżnieniu od *Follow Your Footstep*, gdzie gest Ukeles – choć nieproduktywny – był zakorzeniony w czasie i rytmie realnie wykonywanej pracy DSNY, *Ceremonial Sweep* przyjął formę autonomicznego spektaklu, oddzielonego od materialnych warunków pracy. Tam gest był formą współtowarzyszenia, rytuału i mimikry, tutaj – performatywnym inscenizowaniem władzy, która nie porzuciła swoich oznak statusu i nie angażowała się w realny wysiłek. Spektakl, zamiast dokonać realnej redystrybucji sprawczości,

⁷¹⁴ K. Weeks, *The Problem with Work*, s. 211.

ujawnił mechanizmy odtwarzania klasowych podziałów. W efekcie to nie urzędnicy w garniturach, lecz rzeczywisci pracownicy DSNY pozostali tymi, którzy wiedzą, jak utrzymać miasto przy życiu, jednak ich sprawczość przysłonił spektakl uznania.

2.4.3. *Touch Sanitation Show* i problem czystego miasta

Touch Sanitation Show było podsumowaniem dotychczasowej rezydencji Ukeles w DSNY. Wystawa odbyła się w 1984 roku i trwała od 9 września do 8 października. Artystka odniosła się do doświadczeń związanych z *Touch Sanitation Performance* (1979–1980), rozwijając jednocześnie kluczowe wątki swojego projektu *maintenance art*. Ukeles zbudowała wystawę wokół dwóch przestrzeni – stacji przeładunkowej odpadów przy West 59th Street (West Fifty-Ninth Street Marine Transfer Station) i galerii sztuki (Ronald Feldman Gallery w SoHo) – aby z jednej strony podkreślić monumentalność infrastruktury miejskiej, a z drugiej, zanalizować materialność i czasowość pracy. Ukeles stworzyła zatem instalację na styku infrastruktury miejskiej i jej społecznego zaplecza.



132. Stacja przeładunkowa odpadów przy West 59th Street, Nowy Jork, fotografia z *Archiwum DSNY*.

Ukeles tym samym konsekwentnie operowała w ramach walki granicznej, sytuując swoją sztukę na przecięciu produkcji i reprodukcji społecznej. Stacja przeładunkowa stawała się przestrzenią, w której sztuka niemal ulegała wchłonięciu przez infrastrukturę. Otóż instalacja przyjęła formę maszyn i narzędzi pracy, a układ przestrzenny akcentował rytm systemu oczyszczania miasta. Z kolei galeria funkcjonowała jako materialne archiwum pracy DSNY, eksponując jej temporalność oraz ekonomię zużycia. Ukeles nie przeciwstawiała tu sztuki i infrastruktury, tylko ukazywała ich wzajemne splątanie.



133. Ronald Feldman Gallery, SoHo, Nowy Jork.

Na wystawę tym razem Ukeles otrzymała 10 000 USD od National Endowment for the Arts w 1983 roku w ramach programu Interdisciplinary Arts Projects, który finansował projekty łączące dwie lub więcej dziedzin sztuki, w tym współpracy w formach interdyscyplinarnych⁷¹⁵. Istotne jest jednak, że to wsparcie pojawiło się dopiero w momencie, gdy projekt artystki zyskał wymiar wystawienniczy, a więc materialną i przestrzennie zorganizowaną formę. O ile performans *Touch Sanitation* opierał się na relacyjnym geście obecności i rozmowy, nieprodukującym obiektów-dzieł sztuki, o tyle *Touch Sanitation Show* oferowało instytucjom kultury czytelny format ekspozycyjny. Można więc uznać, że pole sztuki – wraz z jego autonomiczną logiką wystawy – odegrało kluczową rolę w nadaniu wartości tej współpracy. Narzędzia i maszyny DSNY zostały „unieruchomione” w przestrzeni stacji przeładunkowej jako dzieła sztuki, jako elementy ekspozycji, stając się częścią instalacji, którą można było zaklasyfikować jako interdyscyplinarną formę sztuki. W tym sensie materializacja projektu i jego wpisanie w wystawową ramę okazało się warunkiem uzyskania instytucjonalnego uznania i wsparcia finansowego. Tym samym, choć Ukeles od początku współpracowała z DSNY i realizowała działania o charakterze społecznego zaangażowania, to dopiero ich transformacja w trwałą formę ekspozycyjną została uznana za godną szerszego finansowania przez federalną agencję artystyczną.

⁷¹⁵ National Endowment for the Arts, *Annual Report of the National Endowment for the Arts and the National Council on the Arts for the Fiscal Year ended September 30, 1983*, Washington 1984, s. 95.

- ***Touch Sanitation Show: Part 1***

Ukeles przekształciła stację przeładunkową w totalną instalację typu *site-specific*. 65 000 stóp kwadratowych przestrzeni zostało zorganizowane w sposób, który można określić jako rzeźbę-infrastrukturę. W przestrzeni znalazły się ciężarówki komunalne ustawione w symetryczne szeregi, zawieszane kratki wypełnione zużytymi rękawicami roboczymi, klatki na odpady, narzędzia wykorzystywane przez pracowników DSNY i kopiec soli przy wejściu. Całość tworzyła złożoną kompozycję, w której materialność sprzętu jawiła się jednocześnie jako monumentalna i zużyta, przepracowana.



134. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984, wejście do stacji przeładunkowej przy West 59th Street przed organizacją wystawy i w czasie jej trwania.

Patricia C. Phillips precyzyjnie opisała sposób, w jaki Ukeles konstruowała przestrzeń wystawy poprzez infrastrukturę pracy⁷¹⁶. Szczotki, pługi, zmiatarki w jej aranżacji przestały być wyłącznie narzędziami, stając się świadkami miejskich procesów, które na co dzień pozostawały niewidzialne⁷¹⁷. Można tu dostrzec świadomą grę z językiem minimalizmu i postminimalizmu, jednak poddaną krytycznej reinterpretacji. Ukeles nie estetyzowała infrastruktury. Działając odwrotnie, akcentowała jej użytkowy charakter, ślady eksploatacji i relację z pracą ludzką.

⁷¹⁶ P. C. Phillips, Mierle Laderman Ukeles, s. 123–135.

⁷¹⁷ Tamże, s. 123.



135. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984, wnętrze stacji przeładunkowej przy West 59th Street z wystawionym sprzętem DSNY.

W tym kontekście warto powrócić do analiz Julii Bryan-Wilson, która opisała, jak w latach 70. nowojorskie środowisko artystyczne – z kręgu Art Workers' Coalition, wokół takich postaci jak Lucy Lippard, Robert Morris czy Mierle Laderman Ukeles – redefiniowało figurę artysty jako pracownika⁷¹⁸. Bryan-Wilson pokazuje, że Morris w swoich tekstach i działaniach rozwijał wizję artysty zbliżonego do robotnika fizycznego, podkreślając znaczenie cielesnego wysiłku i relacji z materiałem⁷¹⁹. Ukeles, choć osadzona w tym samym kontekście historycznym, przyjmuje odmienną postawę. Jej strategia polegała na przejęciu języka pracy infrastrukturalnej i osadzeniu go w polityce podporządkowania. Instalacja w stacji przeładunkowej nie była abstrakcyjną eksploracją masy, skali czy grawitacji, lecz dekonstruowała *maintenance* jako pracę systemowo uzależnioną od kapitalistycznych mechanizmów eksploatacji. Tym samym Ukeles wpisuje się w nurt artystycznej krytyki pracy, jednak jej pozycja przesuwaa akcent z afirmacji wysiłku, materiału i skali na analizę strukturalnej niewidzialności i polityki reprodukcji.



136. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984, wnętrze stacji przeładunkowej przy West 59th Street podczas otwarcia wystawy.

⁷¹⁸ Zob. J. Bryan-Wilson, *Art Workers*.

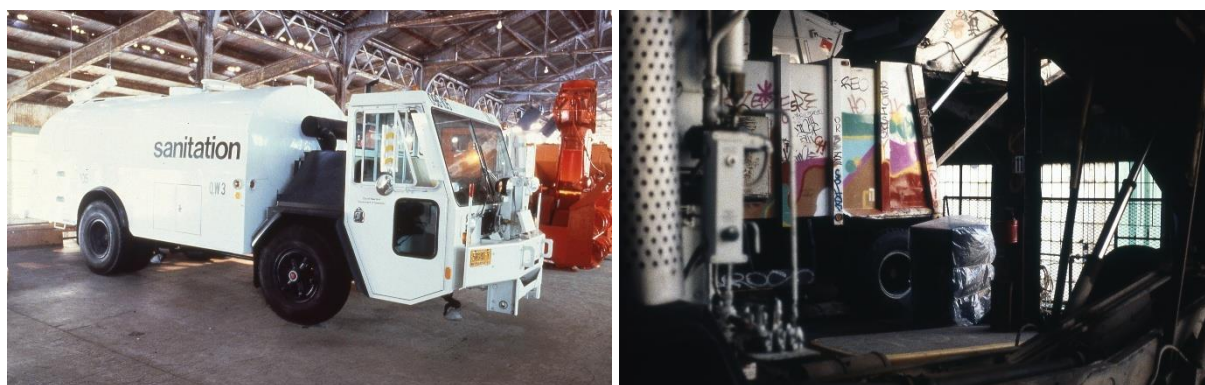
⁷¹⁹ Tamże, s. 85.

Szczególnie znaczącym elementem tej interwencji były rękawice robocze, które Ukeles zbierała od pracowników DSNY i zawieszała w kratowej, metalowej konstrukcji, tworząc istotny akcent całej instalacji. Były one swoistym negatywem *Handshake Ritual* – zamiast bezpośredniego kontaktu z ciałem pracownika widz pozostawał z materialnym śladem pracy, odciskiem zmęczenia i eksploatacji. Tysiące rękawic rozciągniętych na podłużnej konstrukcji układało się w rodzaj archiwalnej „rzeki pracy”.



137. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984, wnętrze stacji przeładunkowej przy West 59th Street ukazujące rękawice robotnicze.

Rękawica jako przedmiot jest uniwersalnym mediatorem pracy troski – noszona zarówno przez kobiety wykonujące prace domowe, jak i przez mężczyzn zatrudnionych w systemie oczyszczania miasta, pośredniczy w relacji między ciałem a materialnością pracy. Ukeles rozszerzyła tę ideę na skalę totalną, ponieważ rękawice w jej instalacji nie były pojedynczym obiektem, lecz masą pracy zbiorowej, powtarzalnej i zwykle niewidzialnej, jednak niemożliwej do zignorowania. Pracowanie ze skalą miało oddawać skalę samego *maintenance*.



138. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984, wnętrze stacji przeładunkowej przy West 59th Street z wystawionym sprzętem DSNY.

Poza namacalną skalą, Ukeles operowała również dźwiękiem *maintenance*. Artystka we współpracy ze Stephenem Eriksonem stworzyła wielościeżkową kompozycję dźwiękową *Trax for Trucks and Barges*, opartą na nagraniach rozmów pracowników DSNY, rytmach maszyn

oraz metalicznych dźwiękach stacji przeładunkowej. Trzy kluczowe komponenty tej instalacji – *Mitch*, czyli pełen gniewu monolog jednego z pracowników, *Philosophy Facilities*, zbiór refleksji sanmenów na temat ich pracy i miejskiego systemu oczyszczania, oraz *Sounds of the System*, nagrania mechanicznych rytmów infrastruktury – układały się w akustyczny pejzaż miasta, którego funkcjonowanie zależy od niewidzialnej, codziennej pracy infrastrukturalnej⁷²⁰.

Jednak Ukeles nie poprzestała na samej rejestracji dźwięków, tylko przekształciła je w przestrzeń odbioru, w której dźwięk stawał się infrastrukturą samą w sobie. W przeciwieństwie do modernistycznych eksperymentów z pejzażem dźwiękowym miasta, nie chodziło tu o hałas traktowany jako abstrakcję, lecz o rytm podporządkowanej pracy⁷²¹. Maszyny zarówno emitowały dźwięki, jak również po prostu **działały**, a ich brzmienie było nierozdzielnie związane z wykonywaną czynnością. Tak jakby dźwięk i samo miejsce przypominały o niemożliwości zapadnięcia się w czystą autonomię dzieła, generujące te odgłosy obiekty to narzędzia związane przez pracę *maintenance* z porządkiem społecznym.

Podobną funkcję pełniły światła ostrzegawcze wymontowane przez Ukeles z 44 wycofanych z użytku śmieciarek. Były jednocześnie materialnym fragmentem infrastruktury i elementem wizualnej kompozycji, rytmicznie pulsując w przestrzeni wystawy. Ich migotliwy, nieustanny cykl przypominał system sygnalizacyjny zarządzający ruchem – informował o procesach, które nie mogą zostać zatrzymane.



139. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 1*, 1984. wnętrze stacji przeładunkowej przy West 59th Street z zawieszonymi światłami ostrzegawczymi i wystawionym sprzętem DSNY.

Dźwięk i światło – słuchane i widziane, ale także odbierane na poziomie cielesnym – rekonfigurowały percepcję publicznej pracy reprodukcyjnej. Ukeles kształtowała warunki jej odbioru, zmuszając widza do doświadczenia tejże pracy w jej przestrzeniach. Praca

⁷²⁰ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 126.

⁷²¹ Taka abstrakcyjna praca z hałasem była charakterystyczna m.in. dla futurysty Luigi Russolo. Z kolei Arseny Avraamov w 1922 r. dyrygował całym Baku w czasie *Symfonii Syren*. Specjalne znaki (kolorowe flagi) uruchamiały fabryki, lokomotywy, statki i maszyny, które stały się miejską orkiestrą.

infrastrukturalna, zwykle rozproszona, anonimowa i „niesłyszalna”, zostawała przekształcona w zmysłową strukturę, w której jej materialność, skala i nieustanność stawały się niemożliwe do zignorowania.

- ***Touch Sanitation Show: Part 2***

Druga odsłona w Ronald Feldman Gallery składała się z dwóch części – w głównej sali artystka stworzyła instalację *Maintenance City* a pozostałe pomieszczenia przeznaczono na instalację *Sanmen's Place*. *Maintenance City* koncentrowało się wokół trzech elementów: monumentalnej, przezroczystej mapy Nowego Jorku zawieszanej na suficie, ścian pokrytych setkami sitodruków zegarów oraz ekranów wyświetlających *Waste Flow Video* i drukujących się non-stop komunikatów telexu z tekstami, jakie artystka rozsyłała pracownikom DSNY w trakcie *Touch Sanitation Performance*. Instalacja nie ograniczała się wyłącznie do przedstawienia pracy *maintenance*, ale materializowała również czas pracy, zmuszając widza do wejścia w rytm podporządkowany zmianom i logistycznym podziałom organizującym miasto.



140. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Maintenance City*, 1984, instalacja w Ronald Feldman Gallery, sitodrukowe zegary pracownicze zestawione z szeregiem rzeczywistych zegarów, transparentna mapa Nowego Jorku o powierzchni 140 m² zawieszona pod sufitem, instalacja wideo na trzydziestu czterech monitorach, maszyna do przesylania wiadomości (telex), kamizelka Ukeles z performansu *Touch Sanitation*.

Ściany galerii pokrywało 1169 sitodruków zegarów, z których każdy wskazywał konkretną godzinę odpowiadającą zmianie pracowniczej w DSNY. Ta systematyczna organizacja czasu unaoczniała mechanizm *chrononormatywności* – normatywną strukturę czasu podporządkowującą ciała i życie rytmom pracy oraz produktywności. Ukeles wizualizowała, jak kapitalizm segmentuje czas i podporządkowuje ciało cyklom pracy, organizując codzienność w powtarzalne, precyzyjnie określone jednostki. Jak pisał E.P. Thompson, przejście od czasu naturalnego do zegarowego było kluczowym elementem rozwoju kapitalizmu – Ukeles ujawniała ten podział nie jako zamknięty proces historyczny,

lecz jako stale działający mechanizm regulujący życie i pracę⁷²². Totalność czasu, podkreślana ukazującymi różną godzinę zegarami, była przytłaczająca. Przy czym zegary nie pełniły tu jedynie funkcji archiwum poszczególnych zmian – stawały się symbolem struktury wyzysku, w której czas podlega nieustannej segmentacji i zarazem nigdy nie istnieje jako całość.



141. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Maintenance City*, 1984, instalacja w Ronald Feldman Gallery, sitodrukowe zegary pracownicze zestawione z szeregiem rzeczywistych zegarów i instalacja wideo na trzydziestu czterech monitorach.

Mapa Nowego Jorku zawieszona na suficie dopełniała tę analizę, ukazując podział przestrzeni według systemu zarządzania odpadami. Jej przezroczystość i podwieszenie sprawiały, że widz doświadczał jej w odmienny sposób – miasto znajdowało się nad nim, a on sam pozostawał poniżej siatki logistycznej. To, co miało pozostać przezroczyste jako tło dla niepoahamowanego rozwoju, tutaj dosłownie zawisło nad głowami odbiorców, sugerując jednocześnie jego granice i zamknięcie jako systemu *maintenance*. Ukeles wykorzystała mapę i czas pracy jako ograniczenia przestrzenne, które raczej stabilizują miasto, a nie pozwalają mu się nieustannie rozrastać w logice rozwoju.

Podział na sektory wywozu odpadów determinował funkcjonowanie poszczególnych części miasta, a sposób jego wizualizacji w pracy Ukeles rezonuje z analizą Lefebvre’a dotyczącą **rytmanalizy** – metody badawczej ujawniającej, jak czas organizuje przestrzeń społeczną poprzez powtarzające się rytmy codziennych praktyk⁷²³. Według badacza, rytm to swoiście „zorganizowany czas”, który zawiera zarówno aspekty ilościowe (miarę, częstotliwość), jak i jakościowe (intensywność, struktura, relacja). Rytmu, w jego rozumieniu, nie określa czysta mechanika (jak ruch zegara). Rytm jest zawsze zakorzeniony w żywym ciele – jest swoistą „miarą w ruchu” i zawsze zawiera element różnicy. Z kolei rytmanaliza to dziedzina wiedzy, której zadaniem jest analiza rytmów w ich całej różnorodności – biologicznych, społecznych, miejskich, medialnych. Rytmanalizę Lefebvre postrzega jako

⁷²² E.P. Thompson, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, „Past & Present”, No. 38, December 1967, s. 63.

⁷²³ H. Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, London–New York 2004, s. 19–26.

podejście filozoficzne, analityczne i praktyczne, gdzie punktem wyjścia i narzędziem analizy jest ciało – metronom, który odbiera i reaguje na rytmy świata zewnętrznego⁷²⁴.

Instalacja Ukeles odsłania, że miasto to nie statyczny układ, ale polirytmiczne pole napięć, w którym współlistnieją rytmy narzucone przez infrastrukturę, rytmy życia codziennego mieszkańców, rytmy medialne, rytmy pracy. Cieleśność jest im tak podporządkowana, że pojawia się wyłącznie w postaci ciał pracowników DSNY przemawiających z ekranów telewizorów, co wzmacnia doświadczenie zatopienia w czasoprzestrzeni infrastruktury. Ukeles dopełnia tym samym zmysłowego rozpoznania konieczności w praktyce *maintenance art*. Z jednej strony, praca reprodukcyjna kobiet, która była ucieleśniana, z drugiej strony, konieczność rozegrana strukturalnie poprzez rytmy pracy DSNY. Te poziomy konieczności jednak nie łączą się w *Touch Sanitation Show*, sprowadzając się do wyłącznie strukturalnego doświadczenia *maintenance*. Można powiedzieć, że u Ukeles mapa staje się wręcz ciałem rytmu miasta. Otóż zawieszenie jej w przestrzeni, przezroczystość, siatka sektorów, są sposobami nasycenia materialnością tego, co wydawało się niematerialne. Podczas gdy dla Lefebvre’a rytm jest zawsze cielesny, a więc przyswajany i odczuwany przez ciało, u Ukeles cieleśność została przeniesiona na skalę miasta. Dopiero odbiorcy swoimi ciałami wypełniali przestrzeń instalacji, co wprost sugerowało, że jakiegokolwiek bycie-w-mieście ciał możliwe jest właśnie dzięki tej infrastrukturze.



142. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Maintenance City*, 1984, instalacja w Ronald Feldman Gallery, transparentna mapa Nowego Jorku o powierzchni 140 m² zawieszona pod sufitem, instalacja wideo na trzydziestu czterech monitorach, maszyna do przesyłania wiadomości (telex), kamizelka Ukeles z performansu *Touch Sanitation*.

W rozdziale *Dressage* Lefebvre analizuje, jak ciało jest tresowane, dyscyplinowane oraz rytmicznie formatowane do określonych zadań przez regularność, powtarzalność, eliminację przerw oraz maksymalną przewidywalność⁷²⁵. Podkreśla przy tym, że tresura nie działa brutalnie tylko poprzez rytm – to jego regularność staje się środkiem ujarzmnienia. Rytm

⁷²⁴ Tamże, s. 19.

⁷²⁵ Tamże, s. 38–45.

produkcji przekształca się w strukturę cielesną. W instalacji Ukeles rytm pracy wykonywanej przez DSNY sytuuje się dokładnie na przecięciu tego, co Lefebvre określa jako tresurę ciała, i tego, co można by uznać za rytm troski.⁷²⁶ Należy zaznaczyć, że troska nie jest tu jednak czułą alternatywą – jest rytmicznym przymusem, odpowiedzialnością zrytualizowaną, ujętą w harmonogramy i grafiki, gdzie każda nieobecność zakłóca cały system. Ciało pracownika staje się zarazem nośnikiem miejskiej regeneracji, jak również jej ofiarą (przypominam o ranach odniesionych w trakcie wykonywania pracy, które zostały udokumentowane w czasie *Touch Sanitation Performance*).

Instalacja Ukeles okazywała się przestrzenią rytmicznej interpelacji, kiedy jej wewnątrz wypełniały ciała widzów, zaproszone do rytmicznego współodczuwania. Lefebvre pisał, że rytm nie istnieje w abstrakcji – istnieje wtedy, gdy jest przeżywany, słyszany i doświadczany przez ciało. W tym sensie to właśnie ciała odbiorców – ich obecność, poruszanie się, spojrzenie, moment zatrzymania – wypełniały czasoprzestrzeń DSNY żywym rytmem. I to tu właśnie ujawnia się potencjał emancypacyjny *Touch Sanitation Show*, jednak nie jako wyzwolenie z systemu, a jako celebrowanie rytmu, który zwykle pozostawał ukryty. Ukeles nie proponowała ucieczki, nie tworzyła fikcji alternatywy dla konieczności utrzymania miasta. W zamian zmuszała do przeżycia tego, co nieuniknione. A jednak to doświadczenie zostało przekształcone poprzez rytualizację, powtórzenie, przeżycie wspólne.

Ten rytm, choć wywodził się z logiki kapitalistycznej pracy, został chwilowo zawieszony w przestrzeni quasi-święta. Choć sama odbiorczyni nie wykonywała pracy, to stawała się świadkiem jej struktury, uczestniczką rytmu, który organizuje życie miasta. I choć nie mogła go zatrzymać, mogła go usłyszeć, doświadczyć. Tę chwilę można czytać jako moment rytmicznej celebrowania czasu cyklicznego – nie w sensie nostalgii, ale jako akt odzyskiwania rytmu wspólnego, rytmu ciała i miasta, rytmu troski. W ten sposób Ukeles kreowała sytuację, w której powracające interwały pracy – z reguły niewidoczne – zostały wystawione jako **czas kolektywny**, który można przeżyć jako wspólny. Nie chodziło zatem o fetyszyczację pracy *maintenance* ani o jej estetyzację, lecz o przeformułowanie relacji do czasu. Czas nie jako nieustanny progres, lecz jako powrót, rytuał, obecność. To nie zbawienie, ale moment mikroemancypacji, w którym – jak pisał Lefebvre – rytm przestaje być tylko przymusem, a staje się możliwością zmysłowego odniesienia do świata⁷²⁷.

⁷²⁶ Tamże, s. 40.

⁷²⁷ Tamże, s. 66.



143. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Sanmen's Place*, 1984, nowe i używane instalacje hydrauliczne, meblowanie i inne przedmioty pochodzące z placówek DSNY.

Poza główną salą *Touch Sanitation Show*, w Ronald Feldman Gallery, Ukeles zaaranżowała osobną przestrzeń zatytułowaną *Sanmen's Place*, będącą rekonstrukcją zaplecza socjalnego pracowników DSNY. Instalacja została podzielona na dwie wyraźnie kontrastujące części. Z jednej strony – stara, wspólna przestrzeń pracownicza, pierwotnie używana przez osoby sprząające miasto, nadwyrężona, wyraźnie uczęszczana, pełna śladów codziennej obecności. Jej wnętrze dekorowane było przez samych pracowników tym, co znajdowali w mieście, a więc przedmiotami porzuconymi i improwizowanymi elementami estetyzującymi przestrzeń. Dodatkowym wnętrzem była zepsuta, odrażająca łazienka z jednym pisuarem, stanowiąca brutalne świadectwo materialnych warunków pracy⁷²⁸.

Obok niej znajdowała się druga część *Sanmen's Place*. Było to nowe, zadbane zaplecze dla pracowników, wyremontowane, schludne, lecz przy tym wyraźnie bezosobowe, na co zwróciła uwagę Phillips⁷²⁹. Choć formalnie lepsze, przestrzeń ta zdawała się pozbawiona śladów życia i obecności – zneutralizowana estetycznie i emocjonalnie. Ukeles nie analizowała tych kontrastów wprost, ale ich zestawienie działało na zasadzie napięcia – między troską improwizowaną oddolnie a modernizacją pozbawioną afektywnej treści; między degradacją i wspólnotą a sterylnością, czystością i alienacją. Phillips zauważyła tę dychotomię, lecz nie poddała jej głębszej interpretacji. Tutaj warto przyjrzeć się, jak ten podział rezonuje z dalszą częścią instalacji, a zwłaszcza z obecnością pisuaru jako przedmiotu przejętego z rzeczywistości i wystawionego jako infrastrukturalne świadectwo, a nie przedmiot artystyczny.

⁷²⁸ Ukeles zwróciła się bezpośrednio do pracowników DSNY pytając się: *gdzie znajdują się najgorsze warunki pracy?* Poprosiła o przesłanie przedmiotów i elementów wyposażenia, które uznawali za najbardziej zużyte, niefunkcjonalne i zniszczone. Otrzymała fragmenty mebli, sprzęty, elementy infrastruktury sanitarnej – jednak nie jako zwykłą dokumentację, lecz jako materialne świadectwo warunków, w jakich funkcjonowali pracownicy DSNY. Ukeles złożyła przy tym istotną deklarację, że te obiekty nigdy nie wrócą do użytku – nie zostaną naprawione, odnowione ani ponownie włączone do systemu.

⁷²⁹ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 135.



144. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Sanmen's Place*, 1984, używany pisuar z wybranej placówki DSNY i jego nowy zamiennik.

Wprowadzenie przestrzeni *Sanmen's Place* do galerii sztuki miało charakter ambiwalentny, ponieważ z jednej strony rozsadzało pole autonomicznej sztuki, ujawniając jego zależność od materialnej infrastruktury życia, z drugiej – nie pozwalało infrastrukturze DSNY w pełni zaistnieć jako funkcjonalna przestrzeń pracy. Ten podwójny brak przynależności – brak zakorzenienia zarówno w logice ekspozycji artystycznej, jak i w pragmatyce użytkowania – wyznaczał swoisty stan zawieszenia. A jednak tylko w takim właśnie formacie możliwe stawało się doświadczenie materialnych warunków pracy pracowników DSNY. Fotografia nie oddałaby ani atmosfery tej przestrzeni, ani rytmu, ani afektywnego napięcia pomiędzy troską oddolną a zaniedbaniem systemowym. Ukeles zależało na tym, aby odbiorczynie i odbiorcy rzeczywiście weszli do tej przestrzeni, konfrontując się nie tyle z jej wizualną reprezentacją, co z napięciem pomiędzy miejscem sztuki a infrastrukturą miejskiego utrzymania.

Kontrast pomiędzy dwiema częściami instalacji – starą, zdegradowaną, ale zadomowioną łazienką oraz nową, zmodernizowaną, lecz bezosobową – miał charakter afektywny i przestrzenny. W pierwszej z nich, mimo fizycznej dezintegracji, wyczuwało się ślady kultury pracy. Widoczne były dekoracje wykonane z miejskich znalezisk, ślady obecności, formy troski o wspólne miejsce. Jednocześnie rozbite kafelki, pojedynczy, zepsuty pisuar, rozpadające się urządzenia sanitarne – wszystko to zaświadczało o długotrwałym zaniedbaniu systemowym. Z kolei nowa część *Sanmen's Place*, choć technicznie sprawna i estetycznie „czysta”, pozbawiona była tych relacyjnych osadów – stanowiła przykład modernizacji przeprowadzonej bez udziału pracowników, bez uwzględnienia ich rytmów, potrzeb i pamięci instytucjonalnej.



145. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Sanmen's Place*, 1984, stara i nowa łazienka.

W tym właśnie napięciu pojawia się pytanie o status obecnych tam pisuarów – zarówno starego, zepsutego, jak i tych nowych, estetycznie neutralnych. Żaden z nich nie został wyróżniony jako obiekt artystyczny; żaden też nie pełnił użytkowej funkcji. Ich obecność osadzona była w pełnym kontekście łazienki – Ukeles nie pokazała ich na białej ścianie, tylko zrekonstruowała szczegółowo pracownicze pomieszczenia tak, że widz czuł się jak w prawdziwej, działającej łazience. A zatem Ukeles nie wyodrębniła pisuarów w duchu Duchampa – nie nadaje im autonomii, nie separuje z tła, nie zawiesza ich funkcji po to, żeby ogłosić je dziełem. Przeciwnie, wpisuje je w sieć znaczeń, która uniemożliwia ich odczytanie jako samoistnych przedmiotów estetycznych.

W tym kontekście Duchampowska *Fontanna* powraca jako odległy, ale wciąż brzemienisty punkt odniesienia – nie po to jednak, żeby zostać powtórzona, ale po to, by jej warunki możliwości zostały prześwietlone⁷³⁰. W kontekście wcześniejszych analiz Ukeles – szczególnie jej rozważań na temat troski i pracy domowej w kontekście prywatnego *maintenance* – pojawia się tu znaczący kontrast. W tamtym przypadku przedstawienie kobiety myjącej pieluszkę w toalecie podkreślało pierwotną funkcję tej przestrzeni – miejsce usuwania odpadów okazywało się jednocześnie miejscem troski i reprodukcji społecznej. Jeśli Duchamp poprzez gest przeniesienia obiektu do galerii prowokował pytania o definicję dzieła sztuki i o władzę instytucjonalną, to Ukeles przesuwając ten spór na inny poziom – z pola artystycznej gry w autonomię, na teren pracy, troski i infrastruktury. Wystawione pisuary – jeden stary, odpychający, będący niemym świadkiem degradacji, i inne, nowe, czyste, ale pozbawione relacyjnego ciężaru – nie negocjują swojego statusu w ramach systemu sztuki, lecz przypominają, że na poziomie infrastruktury społecznej pytanie o wartość sprowadza się do

⁷³⁰ Piszząc o *Sanmen's Place* również Phillips wspomina o Fontannie Duchampa, jednak poza przywołaniem tego skojarzenia, nie poddaje go analizie, zob. Tamże.

zupełnie innych kategorii. Do tego, co zasługuje na utrzymanie, co jest warte naprawy, co może zostać odnowione i kto podejmuje te decyzje.

Ukeles nie pozwala zapomnieć, że obok wszystkich teoretycznych sporów o to, czym jest dzieło sztuki, kto nadaje wartość i jakie gesty ją konstytuują, istnieje warstwa znacznie bardziej podstawowa, której nie sposób zignorować. To, że te pytania mogą w ogóle zostać zadane – że można się nad nimi pochylić w galerii sztuki – wynika z czyjejś pracy. Ktoś musiał tę przestrzeń utrzymać, posprzątać, naprawić, udostępnić – i to nie tylko w sensie metaforycznym. Ktoś musi dbać o miasto, w którym odbywają się wystawy, konferencje i dyskusje o statusie *ready-made* i wartości artystycznej *Fontanny*. Wystawione łazienki *Sanmen's Place* nie funkcjonują tu jako symbole, lecz jako dosłowne przypomnienie, że dostęp do czystego, działającego pisuaru decyduje o tym, czy doświadczenie wspólnej przestrzeni będzie godne, czy uwłaczające. Nie chodzi już o pytanie, czy pisuar może być dziełem sztuki, ale o to, czy będzie działać, kiedy ktoś będzie go naprawdę potrzebować. I czy będzie jeden, brudny i zepsuty – czy może wiele, czystych i dostępnych. Przyziemność tej potrzeby nie podlega sublimacji – to właśnie ona wyznacza granice naszej wspólnoty, możliwości uczestnictwa oraz podstawowy poziom troski. Ukeles nie estetyzuje tej zależności – wystawia ją w całej jej dosłowności i nieuchronności. I to ona ostatecznie przesuwą pytanie o wartość z poziomu dzieła na poziom infrastruktury.

Cała instalacja w Ronald Feldman Gallery rozgrywała się w napięciu między rytmem, materią a wartością. O ile w głównej sali odbiorczyni doświadczała totalności miejskiej infrastruktury i kolektywnego rytmu pracy *maintenance*, o tyle w przestrzeni łazienek ten rytm zostawał przerywany powracając do rytmu naturalnego poprzez to, co materialne, cielesne, nieuniknione. To właśnie tam kontrast pomiędzy troską oddolną a odgórną, pomiędzy obecnością pracowników a ich systemowym wykluczeniem, wybrzmiewał najmocniej. I to tam najpełniej ujawniała się cena uznania tej pracy – sprowadzona do dostępu do toalety. Ten kontrast z infrastrukturalną skalą pracy DSNY a następnie z materialnymi warunkami pracy DSNY był dojmujący. Coś tak podstawowego nie powinno być wyznacznikiem wartości tak złożonego wysiłku. Ostatecznie negocjacja autonomii, która w przypadku *Fontanny* Duchampa dotyczyła statusu dzieła i jego wartości, tutaj przekształca się w znacznie bardziej brutalną formę – w negocjację wartości samej pracy człowieka w ramach kapitalistycznego porządku. Autonomia nie dotyczy już obiektu, lecz ciała – jego obecności, dostępu, możliwości regeneracji. Dokładnie tak jakby spekulacyjna forma negocjowania wartości autonomicznego dzieła sztuki, wiązała się z kanibalistyczną degradacją wartości i pozbawieniem autonomii pracy *maintenance*.

- **Wymazywanie**

Performans inaugurujący wystawę w Ronald Feldman Gallery *Cleansing the Bad Names* odbył się w czasie ekonomicznej transformacji Nowego Jorku – przejścia od kryzysu fiskalnego lat 70. do nowej normalności lat 80., w której neoliberalizm i gentryfikacja na stałe wpisały się w miejski krajobraz. O ile lata 70. charakteryzowały się finansowym upadkiem miasta, jego zadłużeniem i drastycznymi cięciami budżetowymi, o tyle lata 80. przyniosły zmianę modelu zarządzania – skoncentrowanego na przyciąganiu prywatnego kapitału, restrukturyzacji przestrzeni miejskiej i eliminacji tych elementów, które uznano za przeszkody w procesie przekształcania miasta w spekulacyjne pole inwestycyjne. W tym kontekście **czystość** stała się narzędziem władzy, a performans Ukeles – choć zainicjowany jako symboliczne wymazanie przemocy – w sposób niezamierzony wpisał się w mechanizmy tej polityki.



146. Mierle Laderman Ukeles, *Cleansing the Bad Names*, 1984, performans w ramach *Touch Sanitation Show: Part 2* przed Ronald Feldman Gallery z udziałem 190 uczestników.

Artystka poprosiła pracowników DSNY o przesłanie najgorszych przezwisk, jakimi byli określani podczas pracy na ulicach Nowego Jorku. *Garbageman*, *dirtbag*, *lowlife* – te słowa zostały naniesione na okna galerii Ronald Feldman, tworząc gęstą, wielobarwną warstwę tekstu, wizualnie przypominającą graffiti⁷³¹. Ukeles eksponowała w ten sposób językową degradację pracowników *maintenance*, ale także ich ambiwalentną obecność w miejskiej świadomości – jako tych, których praca jest fundamentalna, lecz których ciała i tożsamości pozostają obiektem społecznej pogardy. Kluczowym momentem performansu było jednak jego

⁷³¹ Ukeles wspomina historię młodego pracownika nowojorskiego Sanitation Department, którego żona nie pozwalała mu wieszać służbowego uniformu na sznurku do prania (*clothesline*), obawiając się reakcji sąsiadów. To świadectwo społecznego wstydu związanego z pracą utrzymaniową zestawia się intrygująco z publiczną widocznością kobiecego prania jako formy codziennej troski — choć pełniejsze rozwinięcie tej paraleli wykracza poza ramy niniejszej analizy. O historii, zob. R. Gastil, *Give a Hand to the Garbageman*, "The Seattle Sun", Vol. 8, no. 33, August 12, 1981.

symboliczne oczyszczenie. Otóż na zakończenie wydarzenia widzowie wspięli się na rusztowania i rozpoczęli zmywanie napisów, stopniowo przywracając fasadzie galerii jej nieskazitelny wygląd.



147. Mierle Laderman Ukeles, *Cleansing the Bad Names*, 1984, widok na okna Ronald Feldman Gallery, na których wypisano obraźliwe określenia, jakie w czasie pracy słyszeli pod swoim adresem pracownicy DSNY.

Gest wymazywania, choć mógł być odczytany jako akt solidarności – usuwanie przemocy językowej wobec pracowników DSNY – miał również bardziej niejednoznaczne konotacje. Wizualnie i proceduralnie nawiązywał do praktyki usuwania graffiti, która od końca lat 70. stała się priorytetem administracji Nowego Jorku. Lata 80. to moment, w którym walka z graffiti została włączona do miejskiej polityki czystości, a burmistrz Ed Koch, obecny na otwarciu wystawy, był jej głównym orędownikiem. Już wcześniej angażował się w wydarzenia artystyczne, m.in. omawianą wcześniej pierwszą Paradę Artystyczną w 1983 roku, i rozumiał potencjał sztuki jako narzędzia budowania wizerunku miasta. Szczególnie zainteresowały go działania artystyczne zajmujące się czystością – zarówno w sensie materialnym, jak i symbolicznym. Na otwarciu *Touch Sanitation Show: Part 1* wygłosił nawet przemowę.



148. Ed Koch na otwarciu wystawy *Touch Sanitation Show*, 1984.

To właśnie Koch, a nie Giuliani, był pierwszym nowojorskim burmistrzem, który wprowadzał w życie założenia **teorii wybitych okien** (*broken windows theory*) jako narzędzia

zarządzania przestrzenią miejską⁷³². Po przeczytaniu w *The Atlantic Monthly* artykułu Jamesa Q. Wilsona i George’a L. Kellinga z 1982 roku, w którym twierdzili, że tolerowanie najmniejszych oznak chaosu – takich jak wybite okno, brudny budynek czy graffiti – prowadzi do eskalacji przestępczości i społecznego rozkładu, natychmiast uznał tę teorię za fundament swojej polityki⁷³³. W konsekwencji Nowy Jork rozpoczął walkę z miejskim nieporządkiem, szczególnie z graffiti, postrzeganym jako symbol anarchii i zaniedbania.



149. Nowojorskie metro w latach 70.

Film dokumentalny *Style Wars* z 1983 roku dobrze ukazuje ten moment – widać w nim Kocha deklarującego wojnę z writerami i przedstawiającego graffiti jako atak na miejski porządek. Za jego rządów wdrożono program zakładający agresywną politykę czyszczenia wagonów metra oraz fizyczne uniemożliwienie writerom dostępu do stacji i zajezdni. W tym kontekście gest wymazywania w performansie Ukeles nabiera nowych znaczeń, stając się mimowolnym echem polityki Kocha, wpisującym się w spektakl **oczyszczania miasta** z niepożądanych znaków, symboli i śladów obecności tych, których władza pragnęła usunąć z widoku.

⁷³² W książce Jonathana Soffera Koch opisany jest jako postać o złożonym charakterze. Jego rola w procesach gentryfikacji była kluczowa, gdyż Koch postrzegał ten proces jako sposób na odbudowę ekonomiczną miasta. Polityka gentryfikacji za jego kadencji, mająca na celu przyciągnięcie inwestycji i podniesienie wartości nieruchomości, doprowadziła jednak do wypierania uboższych mieszkańców, zwłaszcza z czarnoskórych i latynoskich społeczności. Koch był zwolennikiem neoliberalizmu, co oznaczało wspieranie rozwoju prywatnych przedsiębiorstw kosztem programów socjalnych. Główna teza Soffera dotycząca Kocha to jego rola jako twórcy miejskiej wersji neoliberalizmu w Partii Demokratycznej, w której wspierał rozwój prywatnych inwestycji, ale był niechętny do tworzenia nowych programów redystrybucyjnych. Koch głośno mówił o problemach takich jak przestępczość i bezdomność, ale jednocześnie wdrażał polityki, które często pogłębiały te problemy, np. przez cięcia budżetowe. Zob. J. Soffer, *Ed Koch and the Rebuilding of New York City*, New York 2010.

⁷³³ T. Chronopoulos, *Broken Windows Policing and the Orderly City: New York since the Late Twentieth Century*, The Gotham Center for New York City History, October 19, 2017 <<https://www.gothamcenter.org/blog/broken-windows-policing-and-the-orderly-city-new-york-since-the-late-twentieth-century>> [dostęp: 23.04.2025].



150. Mierle Laderman Ukeles, *Cleansing the Bad Names*, 1984, uczestnicy zmywający obraźliwe hasła z okien Ronald Feldman Gallery.

Wymazywanie było jednak nie tylko aktem porządkowym – było strategią spekulacyjną. Koch postrzegał gentryfikację jako narzędzie odbudowy ekonomicznej miasta, wierząc, że czysty Nowy Jork przyciągnie kapitał, podniesie wartość nieruchomości i przyspieszy transformację zaniedbanych dzielnic w przestrzenie przeznaczone dla klasy średniej i inwestorów⁷³⁴. Czyste miasto było miastem gotowym na inwestycje, a eliminacja nieporządku oznaczała także usunięcie wszystkiego, co mogło zakłócić narrację wzrostu i modernizacji.

Paradoksalnie, galeria Ronald Feldman, w której odbywał się performans, była częścią tej samej transformacji, którą *Cleansing the Bad Names* zdawało się podważać. SoHo, niegdyś dzielnica przemysłowa i przestrzeń dla artystów, stało się w latach 80. symbolem gentryfikacji Nowego Jorku – ironicznie, właśnie dzięki twórczemu fermentowi i obecności artystów, którzy nadali temu miejscu aurę nowoczesności i eksperymentu⁷³⁵. To galerie sztuki, które początkowo zajmowały pofabryczne przestrzenie i przyciągały intelektualistów oraz kolekcjonerów, ostatecznie stały się jednym z czynników napędzających wzrost wartości nieruchomości, otwierając drogę dla ekskluzywnych butików i luksusowych apartamentów. Proces ten doprowadził do stopniowego wypierania artystów i instytucji kulturalnych z dzielnicy, którą wcześniej sami współtworzyli.

Kontekst czystego miasta lat 80. nie ograniczał się jednak do przestrzeni miejskiej. Równocześnie Nowy Jork pogrążał się w epidemii AIDS, która w brutalny sposób ujawniała

⁷³⁴ J. Soffer, *Ed Koch*, s. 255–276.

⁷³⁵ O procesie gentryfikacji dzielnicy zob. A. Shkuda, *The Lofts of SoHo. Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980*, Chicago–London 2016.

wybiórczość polityki Kocha⁷³⁶. Obsesja na punkcie czystości urbanistycznej nie szła w parze z troską o życie jego mieszkańców. Choć Koch deklarował, że AIDS jest problemem zdrowia publicznego, jego administracja była wielokrotnie krytykowana za opieszałość i brak adekwatnych działań. W tym sensie jego polityka czystości była polityką wykluczenia – eliminującą to, co niewygodne dla wizerunku miasta, lecz jednocześnie ignorującą realne kryzysy dotyczące jego społeczność.



151. Mierle Laderman Ukeles, *Cleansing the Bad Names*, 1984.

Wszystkie te konteksty sprawiają, że *Cleansing the Bad Names* staje się niezwykle ambiwalentnym performansem. Ukeles chciała unaocznnić symboliczną przemoc, lecz jej gest został przechwycony – włączony w mechanizmy władzy miejskiej, w których czystość oznaczała nie troskę, a spekulację i kontrolę. W tym sensie *Cleansing the Bad Names* jest studium niejednoznaczności krytyki infrastrukturalnej – która zawsze działa w obrębie systemu i dlatego pozostaje narażona na jego zawłaszczenie. Nowy Jork Kocha był przestrzenią zarządzaną przez neoliberalne mechanizmy dyscyplinowania i podporządkowania, w których estetyka czystości stawała się narzędziem legitymizującym strukturalną przemoc.

Co więcej, sam proces przygotowania performansu został poddany cenzurze, co jeszcze bardziej komplikuje jego wymowę. Wszystkie przezwiska, które miały zostać naniesione na okna galerii, musiały najpierw przejść weryfikację władz DSNY. Patricia C. Phillips zauważa, że usunięto określenia mogące naruszać uczucia religijne, natomiast Mostafa Heddaya zwraca

⁷³⁶ Epidemia AIDS rozpoczęła się w Nowym Jorku już na początku lat 80., a do stycznia 1984 r. miasto – będące jednym z epicentrów epidemii – odnotowało ponad 800 zgonów. Mimo dramatycznej sytuacji burmistrz Ed Koch pozostawał przez wiele lat bierny. Unikał spotkań z przedstawicielami społeczności LGBTQ, nie przeznaczył znaczących środków publicznych na przeciwdziałanie kryzysowi (do 1984 r. wydano zaledwie 24 500 USD), a podejmowane przez niego działania administracyjne pozbawione były realnego wpływu, zob. D. France, *Ed Koch and the AIDS Crisis: His Greatest Failure*, „Intelligencer”, 2013 <<https://nymag.com/intelligencer/2013/02/koch-and-the-aids-crisis-his-greatest-failure.html>> [dostęp 1.02.2025].

uwagę, że wykreślono także rasistowskie epitety, obawiając się ich publicznej ekspozycji⁷³⁷. Tym samym nawet w przestrzeni symbolicznego oczyszczania niektóre formy przemocy zostały wyparte, wymazane jeszcze zanim w ogóle miały szansę się ujawnić.

To podważa krytyczny potencjał gestu Ukeles. Wpisywał się on zarówno w estetykę miejskich kampanii czystego miasta promowanych przez Kocha, jak i powielał mechanizmy instytucjonalnej kontroli widzialności. Ostatecznie to nie pracownicy DSNY decydowali, co zostanie ujawnione, lecz administracja miejska, która regulowała granice dopuszczalnej ekspozycji. To ona określała, które słowa można zmyć i symbolicznie wymazać, a które nawet nie miały prawa zaistnieć.



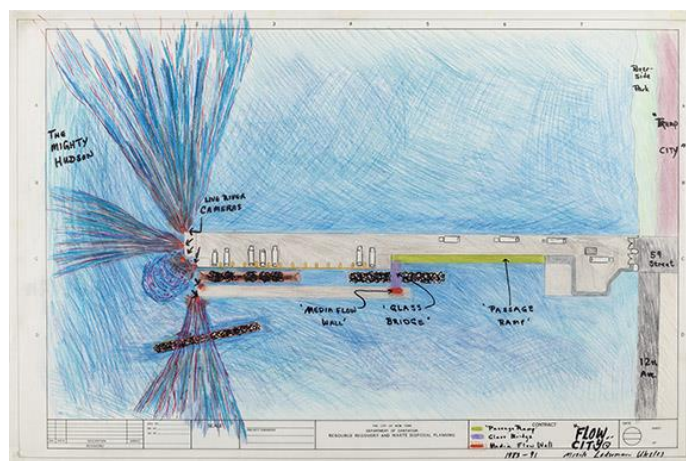
152. Mierle Laderman Ukeles, *Cleansing the Bad Names*, 1984, Ronald Feldman zmywający obraźliwe przezwiska z szyb własnej galerii.

W tym sensie *Cleansing the Bad Names* zostało przechwycone przez istniejące struktury władzy i jednocześnie uczestniczyło w ich umacnianiu. Performans nie naruszył dominującej logiki – przeciwnie, pomagał ją legitymizować, inscenizując oczyszczoną, kontrolowaną wersję przemocy językowej, pozbawioną najbardziej konfrontacyjnych treści. Jeśli we wcześniejszych pracach Ukeles *maintenance* było strategią oporu wobec niewidzialności pracy reprodukcyjnej, to tutaj zostało użyte jako narzędzie dyscyplinowania tego, co może zostać nazwane i wystawione na widok publiczny. Czystość, zamiast metafory troski, stała się mechanizmem eliminacji – nie tylko materialnej, ale także symbolicznej, językowej i historycznej.

⁷³⁷ P. C. Phillips, Mierle Laderman Ukeles, s. 135; M. Heddaya, *Labor Relations*.

2.4.4. Miasto i jego infrastrukturalny przepływ

Pod koniec lat 80. Ukeles rozpoczęła prace nad *Flow City* – projektem, który miał przenieść jej krytykę infrastrukturalną z obszaru analizy pracy publicznej w stronę materialnej interwencji i który kontynuowała do 2001 roku. W przeciwieństwie do wcześniejszych prac, które ujawniały mechanizmy infrastruktury poprzez performans, *Flow City* miało umożliwić fizyczne wejście w przestrzeń gospodarki odpadami – stworzyć miejsce, a nie tylko moment widzialności czy chwilę współbycia. Instalacja planowana była przy budowie nowej Marine Transfer Station na West Fifty-Ninth Street⁷³⁸. W dużym uproszczeniu praca Ukeles miała być platformą, w której publiczność mogłaby doświadczyć tego, co zazwyczaj pozostawało niewidzialne, a więc nieprzerwanego przepływu odpadów przez miasto.



153. Mierle Laderman Ukeles, *Media Flow Wall*, 1983–2001, projekt sztuki publicznej zintegrowany z miejskim punktem przeładunku odpadów przy West 59th Street nad rzeką Hudson w Nowym Jorku, kredki kolorowe, grafit, marker na szablonie inżynierskim DSNY przedstawiającym zmodernizowaną stację przeładunkową przy 59th Street; papier: 61 × 91,4 cm, rama: 65,4 × 95,9 cm.

Kluczowym elementem była *The Passage Ramp*, której prototyp Ukeles pokazała w 1987 roku w PS1 jako instalację *Re-Entry*. Miała to być struktura wykonana z przetworzonych odpadów – fizyczny próg (*threshold*), który łączył codzienną przestrzeń miejską z infrastrukturą zarządzania odpadami⁷³⁹. W przeciwieństwie do bardziej jednostkowych i widowiskowych działań jak *Social Mirror*, tutaj Ukeles chciała umożliwić realne doświadczenie tej infrastruktury poprzez **publiczny dostęp**. Przestrzeń miała być otwarta dla przechodniów – przejście z ulicy na rampę miało być płynne, eliminując dystans między miastem a jego zapleczem związanym z odpadami⁷⁴⁰. Był to radykalny ruch w kierunku infrastrukturalnego

⁷³⁸ P. C. Phillips, *Maintenance Activity*, s. 185.

⁷³⁹ Taż, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 146.

⁷⁴⁰ Taż, *Maintenance Activity*, s. 187.

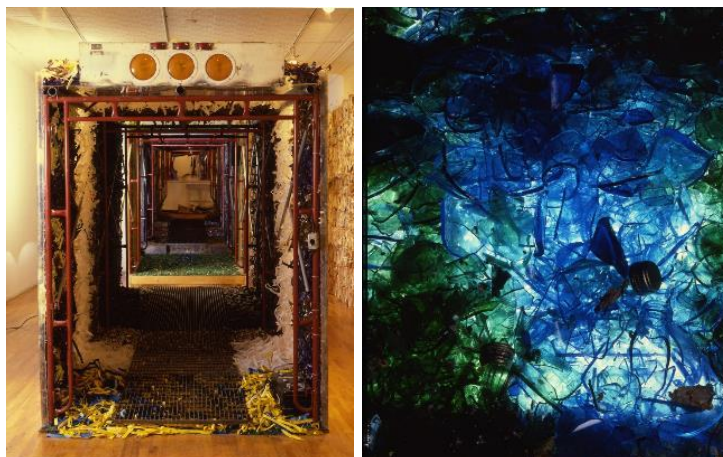
zaangażowania, gdzie praca związana z przetwarzaniem śmieci nie była wyłącznie analizowana i włączana w wartość, ale sama stawała się przestrzenią spotkania.



154. Mierle Laderman Ukeles, *Flow City*, 1983–2001 (od lewej): miejsce wybrane pod lokalizację i projekt; *The Glass Bridge: Window on the City as Form*, diagram, marker, grafit, kolaż; papier: 90,8 × 152,4 cm, oprawa – 116,8 × 175,3 cm.

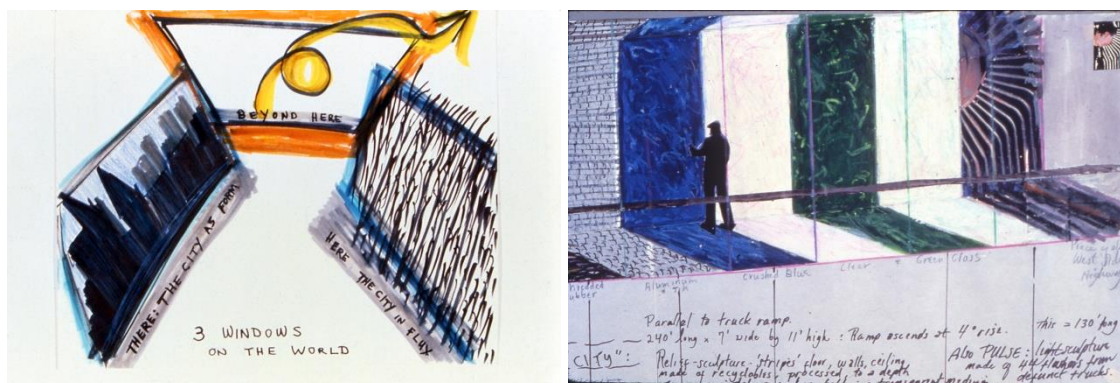
Wystawa w PS1 oddawała totalność doświadczenia – widz nie tylko oglądał odpady, lecz znajdował się w ich wnętrzu, jakby zanurzał się w podziemny świat, w którym materia pracuje. Przestrzeń ekspozycji organizowała ruch ciała, wciągając odbiorcę w strukturę przypominającą tunel, gdzie odpady stanowiły zarówno otoczenie, jak i przeszkodę⁷⁴¹. Metalowa konstrukcja potęgowała wrażenie zamknięcia, jednocześnie sugerując przepływ i horyzontalność przemieszczania się. Ten układ budował doświadczenie rytuału przejścia. Otóż widz nie był biernym obserwatorem, ponieważ musiał poruszać się w przestrzeni, odczuwając cielesną bliskość materiału, jego teksturę oraz narzucony przez niego porządek. Wymowne jest umieszczone w tytule instalacji *re* – powtórzenie, ponowne wejście w recyklingowy materiał, a zarazem sugestia, że droga została już kiedyś pokonana i musi zostać odbyta ponownie – tym razem jednak inaczej. Ukeles, świadoma, że sama widzialność nie gwarantuje ani uznania, ani zmiany, wprawia odbiorcę w ruch, zmuszając go do fizycznego odczucia przytłaczającej obecności odpadów. Jednocześnie przestrzenny porządek – segregacja i podział materiałów – wskazuje na możliwość kontroli tego przepływu. W tej segregacji i porządkowaniu materiału zdawała się lokować Ukeles śmieciową utopię. Warto zaznaczyć, że w latach 80. recykling wiązał się z większą nadzieją niż dziś. Był on częścią futurystycznej wizji zarządzania zasobami, w której odpady mogły stać się elementem nowego obiegu, zamiast ostatecznym produktem systemu.

⁷⁴¹ Taż, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 146.



155. Mierle Laderman Ukeles, *Re-Entry*, 1987, instalacja zrealizowana w Institute for Art and Urban Resources (obecnie MoMA P.S.1) w Queens, Nowy Jork. Artystka stworzyła przejście z około dwudziestu ton materiałów pochodzących z recyklingu — m.in. plastiku, szkła, drewna, gumy, aluminium, elementów komputerowych, układów scalonych i stali — osadzonych na konstrukcji rusztowania. Całość uzupełniał tygodniowy zbiór gazet przeznaczonych do ponownego przetworzenia. Częścią instalacji była również praca dźwiękowa stworzona we współpracy ze Stephenem Ericksonem. Projekt powstał przy wsparciu DSNY.

W projekcie samego *Flow City* na końcu planowanej rampy znajdować się miał *Glass Bridge*. Był to specjalny most, który pozwalałby obserwować pracę obsługi śmieci w czasie rzeczywistym⁷⁴². Ukeles planowała bowiem skonstruować *Flow City* tak, żeby widzialność nie była chwilowym efektem performatywnym, ale trwałym polem konfrontacji dzięki planowanemu stworzeniu publicznie dostępnej placówki na stałe włączonej w infrastrukturę miasta. Widzowie mogliby zobaczyć, jak śmieciarki rozładują odpady. Infrastruktura miasta stawałaby się dostępna i widzialna, możliwa do poznania. Phillips pisała, że w tym projekcie skala miała stać się czymś, z czym widzowie mieli się nieustannie mierzyć – odbiorcy byliby konfrontowani z materialnością, ogromem i rytmicznością pracy związanej z zarządzaniem odpadami przez nich generowanymi⁷⁴³.



156. Mierle Laderman Ukeles, *Flow City*, 1983–2001, projekt.

⁷⁴² Taż, *Maintenance Activity*, s. 187.

⁷⁴³ Tamże.

Integralnym elementem projektu miała być ponadto *Media Flow Wall*. Chodziło o multimedialną ścianę wyświetlającą dane, obrazy, filmy i statystyki związane z zarządzaniem odpadami. Miała to być swoista platforma wiedzy – miejsce, w którym artyści, ekolodzy i naukowcy mogli prezentować swoje projekty. Tym projektem Ukeles coraz wyraźniej rezygnowała z pozycji autonomicznej artystki, zapraszając do współpracy i współtworzenia coraz większe grupy ludzi z różnych dziedzin. *Flow City* miało być otwartą, dynamiczną strukturą, w której *maintenance* stawałoby się przede wszystkim **dostępne** jako pole badań i eksperymentu.



157. Budowa stacji przeładunkowej przy 59th Street.

Niestety, *Flow City* nie doczekało się pełnej realizacji. Zamknięcie głównego miejskiego wysypiska śmieci Fresh Kills wpłynęło na reorganizację miejskich systemów odpadów, co z kolei sprawiło, że projekt nie mógł funkcjonować w planowanej skali⁷⁴⁴. Jednak jego idea przeszła w inny wymiar. Widać wyraźną zmianę strategii *maintenance art* – z krytyki infrastrukturalnej do projektowania infrastruktury dostępnej, w której praca *maintenance* staje się elementem publicznej przestrzeni, a nie tylko technicznym zapleczem miasta.

Tym samym *Flow City* zamyka pewien etap refleksji nad *maintenance* – nie chodziło już wyłącznie o ujawnianie mechanizmów tej pracy, ale o ciągłe i materialne włączanie jej w życie miasta. Warto przypomnieć, że niewidzialność pracy *maintenance* jest efektem *choreopolityki* miasta – określonego zarządzania dostępem i ruchem. Jeśli w *Social Mirror* i *Sanitation Celebrations* Ukeles przechwytywała spektakl, żeby na moment uczynić *maintenance* widocznym, to w *Flow City* dążyła do tego, żeby widoczność stała się trwałą cechą infrastruktury. *Flow City* miało ponadto realnie zmieniać sposób, w jaki obywatele miasta mogą doświadczać infrastruktury. Oznacza to, że projekt otwierał nowy etap refleksji nad *maintenance* – nie jako systemem, który należy tylko ujawniać, ale jako formą

⁷⁴⁴ Taż, Mierle Laderman Ukeles, s. 146.

infrastrukturalnego zaangażowania, które może być publiczne, dostępne i zakorzenione w doświadczeniu miasta.

Rozdział 3. Ziemskie *maintenance* – natura w dobie kapitałocenu

C. Część trzecia – Opiekowanie się Ziemią:

Do muzeum codziennie dostarczane będą kontenery z odpadami następujących rodzajów: – zawartość jednego kontenera odpadów sanitarnych; – kontener zanieczyszczonego powietrza; – kontener zanieczyszczonej wody z rzeki Hudson; – kontener wyjąłowanej ziemi.

Kiedy już kontenery znajdą się na wystawie, każdy będzie obsługiwany: czyszczony, oczyszczany, poddany rehabilitacji, recyklingowi i konserwowany za pomocą różnych technicznych (i/lub pseudotechnicznych) procedur albo przeze mnie, albo przez naukowców. Te procedury serwisowania będą powtarzane przez cały czas trwania wystawy.⁷⁴⁵

W *maintenance art* artystka angażuje się obecnie w działania związane z troską o środowisko i miejską infrastrukturę, krytycznie odnosząc się do sposobu, w jaki Nowy Jork zarządza swoimi zasobami. Jej główny projekt – polegający na współpracy przy przekształcaniu wysypiska śmieci Fresh Kills w park publiczny – pokazuje, jak sztuka może odpowiadać na kapitalistyczny kryzys ekologiczny w dobie kapitałocenu. Z jednej strony jej działania są osadzone w antropocentrycznej perspektywie, z drugiej – próbuje ona wnieść do niej praktykę troski i współbycia z innymi niż ludzkie formami życia. Jest to kolejne istotne dla *maintenance art* działanie, pokazujące możliwość wykorzystania kapitalistycznej systemowej sprzeczności oraz systemowego przejęcia odpowiedzialności za troskę o naturę. Nie chodzi przy tym o powrót do przeszłości, a nowe splątanie ludzi i nie-ludzi, technologii i odpadów.



158. Od lewej: widok z góry na teren zajmowany przez wysypisko śmieci Fresh Kills na Staten Island w Nowym Jorku. Strona z wkładem Ukeles do publikacji *New York City Fresh Kills Park: Lifescape Draft Master Plan*, marzec 2006; fotografia z lat 70. ukazująca śmieciarkę wyładowującą zawartość na tereny wysypiska, które z racji odpadów przyciągały tysiące mew.

Diagnostując charakteryzowany w rozprawie kryzys troski w kapitalizmie, Nancy Fraser zwraca uwagę na kluczową, choć systematycznie dezawuowaną, rolę natury jako jednego z

⁷⁴⁵ M. Laderman-Ukeles, *Manifest sztuki opieki*.

trzech warunków środowiskowych umożliwiających funkcjonowanie zinstytucjonalizowanego porządku społecznego⁷⁴⁶. Natura, traktowana przez kapitalizm jako **pozaekonomiczna**, staje się darmowym źródłem zasobów – surowców, ziemi, przestrzeni na odpady – które następnie są dowolnie eksploatowane przez klasę kapitalistów i elity gospodarcze. Fraser krytykuje to strukturalne oddzielenie natury od sfery ekonomicznej, wskazując, że kapitalizm choć zależy od zasobów naturalnych, to systematycznie je degraduje, podtrzymując cykl wyzysku i destrukcji⁷⁴⁷. Ten kanibalistyczny model eksploatacji natury znajduje swoje odzwierciedlenie w sztuce Ukeles, która łączy wątki ekologiczne z problematyką pracy reprodukcyjnej oraz najemnej pracy publicznej, ukazując ich szeroką, infrastrukturalną zależność.

Należy podkreślić, że Fraser wyraźnie zaznacza, że eksploatacja natury miała i ma miejsce w różnych systemach gospodarczych, które w historii wykorzystywały i niszczyły naturę⁷⁴⁸. Filozofka jednocześnie zauważa, że kapitalizm czyni to w sposób wyjątkowy ze względu na swoją strukturę opartą na nieustannej akumulacji. Rosnąca presja na maksymalizację zysków prowadzi do intensyfikacji degradacji środowiska na niespotykaną wcześniej skalę, ujawniającą się w cyklicznych kryzysach ekologicznych. System nie tylko eksploatuje naturę, ale wręcz uzależnia swoje istnienie od tej eksploatacji, co sprawia, że jest on wyjątkowo destrukcyjny, ponieważ nie posiada wbudowanych mechanizmów ochrony i regeneracji przyrody⁷⁴⁹.

Zdiagnozowany powyżej wpływ kapitalizmu na dewastację natury prowadzi wprost do **kapitałocenu**. Przypominam, że Jason W. Moore wprowadził to pojęcie w opozycji do kategorii **antropocenu**⁷⁵⁰. Propozycja Moore’a jest zresztą jedną z wielu prób doprecyzowania i poszerzenia pewnych ograniczenia idei antropocenu. Phillip John Usher wskazuje, że już sam przedrostek *anthropos* w antropocenie sugeruje dystansującą, naukową perspektywę, w której człowiek staje się abstrakcyjnym obiektem badań, a nie podmiotem uwikłanym w procesy, które opisuje⁷⁵¹. Pojęcie to, mimo że kładzie nacisk na ludzką sprawczość w zmianach geologicznych, pozostaje zakorzenione w dyskursie naukowym, operującym językiem obiektywizującym i separującym badacza od badanego zjawiska. Usher krytykuje proces

⁷⁴⁶ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 81.

⁷⁴⁷ Na polskim gruncie to pojęciowe zamieszanie i poszukiwania nowej epistemologii opisała Małgorzata Sugiera, zob. *Hakowanie antropocenu. Nowe koncepcje wspólnot więcej-niż-ludzkich w ekologicznych fabulacjach spekulatywnych*, red. M. Sugiera, Kraków 2023.

⁷⁴⁸ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 80.

⁷⁴⁹ Tamże, s. 83.

⁷⁵⁰ J. Moore, *Wstęp: antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu* w: *Antropocen czy kapitałocen?*, s. 15.

⁷⁵¹ P. J. Usher, *Untranslating the Anthropocene*, „diacritics” 2016, 44 (3), s. 58.

poszukiwania sztywnych i czystych definicji faworyzujących ludzkie poznanie⁷⁵². W efekcie antropocen nie kwestionuje tradycyjnych metodologii naukowych, a wręcz – według Ushera – je wzmacnia, czyniąc człowieka naturalnym obiektem badania, zamiast podmiotem odpowiedzialnym za transformację swojej relacji ze światem.

W odpowiedzi na te ograniczenia pojawiły się alternatywne koncepcje, takie jak kapitałocen, chthulucen czy nekrocen, które próbują ujawnić różne, pomijane dotąd aspekty – od roli kapitalistycznej akumulacji, przez relacje międzygatunkowe, po procesy masowego wymierania⁷⁵³. Badacze krytycznie odnoszący się do *antropocenu* sugerują, że myślenie o nowej epoce wymaga wyjścia poza dominującą epistemologię naukową – nie chodzi o zwykłe **badanie** antropocenu, ale o jego hakowanie, czyli przeformułowanie podstawowych założeń i stworzenie nowego sposobu opowiadania o ludzkiej (i nie-ludzkiej) sprawczości⁷⁵⁴. Stąd w dzisiejszych badaniach coraz większy nacisk na spekulatywne fabulacje oraz feministyczne i antykolonialne perspektywy, które zarówno opisują świat, jak również aktywnie go współtworzą, nie oddzielając poznania od zaangażowania.

Na gruncie feministycznym, myśl tę rozwija Donna Haraway. Badaczka zamiast mówić o destrukcji natury przez kapitalizm w kategoriach linearnej katastrofy, proponuje figurę chthulucenu, czyli epoki, która nadchodzi po antropocenie⁷⁵⁵. Jest to epoka współzamieszkiwania, w której kluczowe staje się rozpoznanie relacji wyzysku i jednocześnie praktykowanie nowych form odpowiedzialności (*response-ability*)⁷⁵⁶. W jej ujęciu ekologia to nie abstrakcyjny byt do ochrony, ale spleciona sieć relacji – między ludźmi i nie-ludźmi – współtworzących świat poprzez wzajemne zależności, generujących niejednokrotnie to, co Anna Tsing nazwała **tarciami**, czyli napięciami i nieoczekiwanymi spotkaniami, które zarówno zakłócają globalne przepływy kapitału, jak i stają się źródłem nowych konfiguracji tego, co Haraway określa **naturokulturą** i relacji władzy⁷⁵⁷.

⁷⁵² Tamże, s. 57.

⁷⁵³ Proliferacja terminów opisujących współczesną epokę obejmuje zarówno ujęcia krytyczne, takie jak *kapitałocen* (Moore), *chthulucen* (Haraway) czy *nekrocen* (McBrien), jak i bardziej spekulatywne, np. *nowocen* Lovelocka, który przewiduje, że era dominacji człowieka dobiega końca i zastąpi ją epoka superinteligencji oraz ironiczne propozycje, jak *neologizmocen* Mentza, wskazujące na nadprodukcję pojęć w debacie o *antropocenie*. Zob. J. McBrien, *Akumulacja wymierania. Planetarny katastrofizm w epoce nekrocenu*, w: *Antropocen czy kapitałocen?*, s. 137-161.; J. Lovelock, *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*, Cambridge, Massachusetts 2019.

⁷⁵⁴ Propozycja hakowania antropocenu została przedstawiona w publikacji *Feminist, Queer, Anticolonial Propositions for Hacking the Anthropocene: Archive*, ed. by J.M. Hamilton, S. Reid, P. van Gelder, A. Neimanis, London 2021. Zainspirowała ona również polskich badaczy do podjęcia tej metody w publikacji M. Sugiera, *Hakowanie antropocenu*.

⁷⁵⁵ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 51–7.

⁷⁵⁶ Tamże, s. 11–6.

⁷⁵⁷ O pojęciu tarcia (ang. *friction*) zob. A. Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton–Oxford 2005, s.5. Z kolei termin naturokultura (ang. *natureculture*), ukuty przez Donnę Haraway, odnosi się do

Silvia Federici rozwija tę krytykę, pokazując, jak kapitalizm historycznie podporządkował kobiety i ziemię, przekształcając pracę reprodukcyjną w niewidzialną i darmową – analogicznie do tego, jak traktuje zasoby naturalne⁷⁵⁸. Z kolei Kathryn Yusoff wprowadza do tej dyskusji perspektywę geologiczną, dowodząc, że ziemia, zamiast być neutralnym tłem dla ludzkiej historii, jest jej aktywnym uczestnikiem i archiwum przemocy⁷⁵⁹. Jej koncepcja **niehumanitarnej geografii** podkreśla, że kapitalizm i kolonializm jednocześnie eksploatują przyrodę oraz wpisują w nią hierarchie rasowe i polityczne. W feministycznym ujęciu kapitałocenu te relacje wyzysku są kluczowe do zrozumienia zarówno kryzysów ekologicznych, jak i społecznych.

Opisane przez Ukeles w sekcji C manifestu procedury serwisowania kontenerów odpadowych w przestrzeni muzealnej doskonale obrazują te teoretyczne założenia. Jej działania antycypują krytykę Fraser i Moore'a, ujawniając ukrytą eksploatację natury, podważając separację ekologii i ekonomii oraz proponując model troski, który nie ogranicza się wyłącznie do konserwacji zasobów, lecz zmierza do przekształcania kapitalistycznych relacji. Ziemskie *maintenance art* w ujęciu Ukeles nie polega na konserwacji czystej natury ani na utopijnym powrocie do stanu sprzed kryzysu ekologicznego. Jest to raczej praca z destrukcją, splątaniem i napięciami, które kapitalizm pozostawia po sobie.

Planując w 1969 roku wprowadzenie odpadów, zanieczyszczonego powietrza i wyjąłowanej ziemi do muzeum, Ukeles dążyła do ujawnienia wypartych procesów degradacji, obnażając mechanizm usuwania i ukrywania materialnych skutków kapitalistycznej akumulacji. Zaproponowane performatywne działania serwisowania – czyszczenie, oczyszczanie, recykling – stanowiły ironiczną próbę odpowiedzi na systemowy impas, w którym natura funkcjonuje zarówno jako zasób do eksploatacji, jak i problem wymagający zarządzania (ewokowany przez sformułowanie *procedury serwisowania*). Troska, jaką proponowała w manifestie artystka wykracza zatem poza sentymentalny gest, wprowadzając zamiast tego mozolny, niekończący się proces utrzymywania, naprawiania i negocjowania warunków przetrwania.

Jednocześnie w tych działaniach wciąż obecna jest idea ludzkiej sprawczości i ingerencji, w której to człowiek pozostaje głównym podmiotem organizującym świat. Choć

splątania porządków natury i kultury, podkreślając, że ich tradycyjna binarność jest konstruktem myślowym, a nie rzeczywistym podziałem. Haraway wskazuje, że to, co uznajemy za naturalne, zawsze podlega kulturowemu przetworzeniu, a jednocześnie kultura nigdy nie jest wolna od materialnych, biologicznych i ekologicznych uwarunkowań. Zob. D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.

⁷⁵⁸ Zob. S. Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Kairos 2018.

⁷⁵⁹ Zob. K. Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2018.

należy zaznaczyć, że nie jako jego pan, to nadal jako ten, który go podtrzymuje, naprawia i nadaje mu sens. W manifeście wciąż kluczowa jest figura naukowca, który z dystansem bada wpływ człowieka na środowisko. *Maintenance art* przekształca się więc w strategię pracy wewnątrz kapitalistycznych i ekologicznych splątń – zamiast dystansować się od systemu, Ukeles ujawnia jego sprzeczności, testując możliwości ich przesunięcia w sieci współpracy z naukowcami. Już w manifeście jej sztuka, skupiona wokół ziemi i natury, nie dążyła do jednoznacznych konkluzji, tylko otwierała przestrzeń do działania w świecie, w którym troska i regeneracja są równie realne jak destrukcja. Manifest ukazywał zatem napięcie między jeszcze-antropocentrycznym myśleniem a prawie-współbyciem, działając na granicy między kontrolą a relacją, między zarządzaniem a podążaniem za procesami świata niehumanistycznego.

3.1. Fresh Kills – laboratorium spekulatywnej przyszłości

Zaangażowanie Ukeles w działania ekologiczne w ramach *maintenance art* jest trudne do uchwycenia w narracji historyczno-artystycznej, tak jak dla samej artystki trudna do uchwycenia była i jest skala jej obsesji – Fresh Kills na Staten Island⁷⁶⁰. Chodzi o jedno z największych wysypisk śmieci na świecie, które działało w Nowym Jorku od 1946 do 2001 roku⁷⁶¹. Ukeles przez lata badała ten teren, postrzegając składowiska odpadów jako swoistą **rzeźbę społeczną**, ukształtowaną przez konsumpcyjne i kapitalistyczne społeczeństwo⁷⁶². Phillips przywołuje porównanie Fresh Kills – dokonane przez badacza architektury Nialla Kirkwooda – do drapacza chmur zbudowanego z odpadów pokoleń i milionów ludzi, który wprowadza nowy, niepokojący rodzaj topografii, składając się na **postindustrialny krajobraz**⁷⁶³. To tutaj trafiały zarówno prywatne, jak i publiczne odpady. Marginalna i niewidzialna praca utrzymania – zarówno w domu, jak i na ulicach Nowego Jorku – wiązała się nieuchronnie z Fresh Kills, które w 1991 roku było jedynym wysypiskiem w mieście, przyjmującym odpady ze wszystkich pięciu dzielnic.

⁷⁶⁰ M. Laderman Ukeles, *Fresh Kills: Imagining the Landfill Scalling the City*, w: *City Speculations*, ed. by P. C. Phillips, s. 88.

⁷⁶¹ O historii i transformacji Fresh Kills zob. M. V. Melosi, *Fresh Kills. A History of Consuming and Discarding in New York City*, Columbia University Press, New York 2020.

⁷⁶² P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 171.

⁷⁶³ Tamże, s. 177.



159. Wypisko śmieci Fresh Kills na Staten Island w latach 1979–1980. Ukeles w tym czasie odwiedziła to miejsce w ramach performansu *Touch Sanitation*.

Katastrofalny stan tego miejsca – jego wpływ na środowisko był tak znaczący, że niektórzy badacze rozważali jego podstawę jako globalny punkt odniesienia (GSSP) dla rozpoczęcia epoki antropocenu – wymusił jego zamknięcie i wdrożenie programu naprawczego⁷⁶⁴. Tym samym Fresh Kills stało się jednym z największych i najbardziej złożonych projektów ekologicznych w historii Nowego Jorku. Istota tego miejsca nie ogranicza się jedynie do bycia byłym wysypiskiem odzyskiwanym jako park publiczny. Jest to żywa infrastruktura miasta – przestrzeń tarcia i napięć między degradacją a regeneracją, archiwum nadmiaru i świadectwem przemian społecznych, ekologicznych oraz ekonomicznych, które kształtowały Nowy Jork.

Uważam, że ta faza działalności Ukeles wymaga odpowiedniej zmiany w chronologicznym dotychczas porządku mojej rozprawy na ujęcie bardziej diachroniczne. Praktyka artystki w Fresh Kills, rozciągnięta na dekady, składa się z niezliczonych gestów: prezentowanie swoich działań w zmiennych postaciach, wykorzystywanie nagrań dźwięków ptaków, dokumentacji geologicznych przekrojów, wywiadów z inżynierami, ekologami, urzędnikami i aktywistami, wykładów oraz koncepcji przekształceń, które – choć jak dotąd nie zostały w pełni zrealizowane – wrastały w sposób postrzegania tego miejsca, kształtując jego przyszłość i dyskurs wokół niego. Często nie były one wyłącznym dziełem artystki, lecz efektem splątania z systemami administracyjnymi, środowiskowymi i społecznymi. Nie sposób wskazać jednej reprezentacji czy pojedynczego obrazu, który w pełni oddałby współpracę artystki z tą żywą infrastrukturą *maintenance* – Fresh Kills jako istotą-światem który nieustannie się zmienia. A przynajmniej przeobraża się nadal, w trakcie powstawania niniejszej

⁷⁶⁴ C. N Waters, J. Zalasiewicz, C. Summerhayes, I.J. Fairchild, N.L. Rose, N.J. Loader, W. Shotyk, C. Alejandro. M.J. Head, J.P.M. Syvitski, M. Williams, M. Wagerich, A.D. Barnosky, Z. An, R. Leinfelder, *Global Boundary Stratotype Section and Point (GSSP) for the Anthropocene Series: Where and how to look for potential candidates*, Earth-Science Reviews, March 2018, 178, s. 379–429.

rozprawy. Czym ostatecznie stanie się to miejsce – czy zostanie wpisane w ramy antropocentrycznej narracji, czy może otworzy się jako przestrzeń *chtulucenu* – pozostaje wciąż kwestią otwartą.

Otóż sama transformacja Fresh Kills w park miejski to proces rozciągnięty na dekady – pełne otwarcie planowane jest dopiero na lata 2035–2037⁷⁶⁵. Miasto Nowy Jork realizuje koncepcję we współpracy z licznymi agencjami rządowymi, organizacjami non-profit oraz firmami inżynieryjnymi⁷⁶⁶. Główne instytucje zaangażowane w projekt to Departament Parków i Rekreacji oraz DSNY, wspierane przez Departament Ochrony Środowiska, Planowania Miejskiego i inne jednostki miejskie oraz stanowe⁷⁶⁷. Proces ten obejmuje zarówno aspekty ekologiczne, takie jak kontrola emisji i rekultywacja terenu, jak i urbanistyczne – rozwój infrastruktury transportowej, przestrzeni rekreacyjnych i programów edukacyjnych⁷⁶⁸. W dokumentach i na stronie parku najczęściej określa się ten proces jako rewitalizację ekologiczną lub przekształcenie wysypiska w park, a kluczową rolę odgrywa w nim partnerstwo publiczno-prywatne⁷⁶⁹. Choć część obszarów, takich jak North Park (otwarty w 2023 roku) czy Schmul Park (otwarty w 2012 roku), jest już dostępna, większość terenu pozostaje zamknięta, a jego przekształcanie odbywa się etapami.

W 2021 roku miałam okazję zobaczyć kolejny etap tej transformacji podczas zwiedzania Fresh Kills z Sanitation Foundation⁷⁷⁰. To miejsce, w którym technologia, infrastruktura, bakterie, ludzie, zwierzęta i roślinność współistnieją w procesie stopniowego udostępniania terenu różnorodnym formom życia. System pozyskiwania metanu, oczyszczania wody oraz porośnięte roślinnością wzgórze, pod którymi spoczywają warstwy odpadów, tworzą wielowarstwowy i skomplikowany widok. Dodatkowo świadomość, że wszystko to spoczywa na warstwach nowojorskich odpadów – w tym pozostałości po zamachach 11 września 2001 roku – na gigantycznym wysypisku, którego istnienie przez dekady było możliwe mimo sprzeciwu ekologów i lokalnej społeczności, budzi mieszane uczucia. To przestrzeń paradoksalna – jednocześnie izolowana i włączana w nową tkankę miasta, skażona

⁷⁶⁵ Choć od początku tego procesu cały czas dochodzi do przesunięć terminu oddania parku do użyteczności publicznej.

⁷⁶⁶ Oficjalna strona Freshkills Park <<https://freshkillspark.org>> [dostęp: 01.05. 2025].

⁷⁶⁷ Tamże.

⁷⁶⁸ Field Operations, *Fresh Kills Park: Draft Master Plan*, New York 2006.

⁷⁶⁹ Oficjalna strona Freshkills Park.

⁷⁷⁰ Sanitation Foundation to oficjalna organizacja non-profit wspierająca DSNY. Jej celem jest promocja zrównoważonego rozwoju miejskiego poprzez edukację, wolontariat i współpracę z mieszkańcami oraz firmami. Fundacja zbiera środki prywatne i granty, prowadząc inicjatywy takie jak programy edukacyjne, akcje sprzątania, kampanie społeczne (Don't Do NYC Dirty) i wsparcie pracowników DSNY w czasie kryzysów, np. podczas pandemii COVID-19.

i uzdrawiana za pomocą nowatorskich rozwiązań ekologicznych i technologicznych. Pomiędzy tymi przeciwieństwami wciąż metamorficzna i transformacyjna.

Właśnie ta wielowątkowość sprawia, że ziemską fazę *maintenance art* Ukeles czytam jako splecione, wielowarstwowe historie miejsca. Tworząc nowe epistemologie dla postantropocentrycznej rzeczywistości, Haraway wprowadza pojęcie **spekulatywnej fabulacji** jako formy opowiadania historii, która nie oddziela faktu od fikcji, lecz splata ludzkie i nie-ludzkie byty, podważając antropocentryczne sposoby konstruowania wiedzy⁷⁷¹. Spekulatywna fabulacja (SF) to według biolożki i filozofki elastyczna praktyka narracyjna, która łączy fakty i fikcję, pozwalając snuć alternatywne opowieści o świecie, wychodzące poza dominujące systemy wiedzy⁷⁷². Haraway rozszerza znaczenie SF na *science fiction*, *speculative fabulation*, *string figures* i *science fact*, podkreślając ich wzajemne splatanie. A zatem zamiast sztywno oddzielać naukę od spekulacji, badaczka proponuje tworzenie nowych światów poprzez wielogatunkowe i wieloznaczne opowieści.

Sama Ukeles nie używa pojęcia spekulatywnej fabulacji ani nie osadza swojej praktyki w tej teorii. Jednak w tej rozprawie proponuję czytać jej działania w Fresh Kills jako formę SF – nie w sensie fikcji literackiej, ale jako metodę ujawniania i przeformułowywania relacji między ludźmi, odpadami, biurokracją i infrastrukturą. To świadomy gest splecenia jej praktyki z narzędziami badawczymi, które pozwalają dostrzec w jej pracy coś więcej niż tylko dokumentację i interwencję. Często techniczny aspekt jej projektów przekłada się w literaturze na wyłącznie opisowe traktowanie tego aspektu *maintenance art* u tych niewielu badaczy, którzy w ogóle nim się zajmowali – m.in. takich nieocenionych opisów dostarcza Phillips⁷⁷³.

Potraktowanie praktyki Ukeles jako swoistej opowieści pozwala badanemu zjawisku aktywować tkwiące w nim pojęcie w konfiguracjach bliskich z teoriami, analizującymi kryzys troski z perspektywy klimatu. Ukeles, pracując nad Fresh Kills, jednocześnie rejestrowała zmiany i negocjowała warunki przyszłości wysypiska, jak również tworzyła wizje i propozycje, które **jeszcze** nie zostały zrealizowane. W tym wypadku ramy spekulatywnej fabulacji pozwalają traktować zarówno zrealizowane, jaki i niezrealizowane projekty jako równe elementy tej samej praktyki. W ten sposób Ukeles nie tylko odnosi się opisowo do infrastruktury miejskiej, ale traktuje ziemię jako podmiot reprodukcyjny – coś, co wymaga nieustannej troski, a jednocześnie jest strukturalnie niewidzialne w kapitalistycznym systemie zarządzania. Co jednak istotne, sama ziemia również wykonuje pracę reprodukcyjną,

⁷⁷¹ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 10–5.

⁷⁷² Tamże.

⁷⁷³ Zob. P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*.

regenerując glebę, filtrując wodę, podtrzymując cykle życia. Ukeles ujawnia zatem jej eksploatację i jednocześnie czyni ją podmiotem reprodukcji, działając z nią jako **pracującą** materią, która wymaga troski, ale też sama odgrywa aktywną rolę w podtrzymywaniu życia. To właśnie ta warstwa jej działań – spekulowanie o możliwościach, które nie zaistniały, lecz pozostają w archiwum wyobrażonych scenariuszy – pozwala potraktować jej praktykę jako rodzaj fabulacji. Śledzę te projekty, ich napięcia i tarcia, traktując je jako część materialnej pracy z infrastrukturą.

W tym kontekście warto przypomnieć Marinę Vishmidt, która w swoich analizach infrastrukturalnego działania zwraca uwagę na różne formy spekulacji i pewne napięcie między nimi⁷⁷⁴. Jak opisałam wcześniej w rozprawie, spekulacją zamkniętą określa badaczka tą, która funkcjonuje w obiegu rynkowym – przekształca niematerialną wartość w kapitał, podporządkowując sztukę i myślenie o przyszłości logice akumulacji. Właśnie w tym miejscu nakłada się ona na krytykę Fraser, dla której kryzys troski jest nierozzerwalnie związany z kryzysem ekologicznym. Natomiast spekulacja otwarta nie jest narzędziem wzrostu, lecz sposobem testowania alternatywnych relacji i wartości, które wyłamują się z kapitalistycznej logiki akumulacji⁷⁷⁵. Ukeles bowiem nie interesowało opowiedzenie historii Fresh Kills, a próba otworzenia tego miejsca na możliwe do praktykowania już przyszłości. Rozkład, procesy rekultywacji, napięcia administracyjne – to wszystko tworzy wielogłosową narrację, która wykracza poza binarne podziały na naturę i kulturę, sztukę i politykę, troskę i eksploatację.

Moja propozycja czytania zaangażowania Ukeles w Fresh Kills jako SF nie jest więc próbą dopasowania jej do gotowej kategorii, ale aktem epistemologicznej spekulacji – gestem, który pozwala śledzić jej fabulację nie jako gotowy artystyczny projekt, ale jako narzędzie myślenia o infrastrukturze i trosce w kapitałocenie. W tym celu analizuję fabulację Ukeles o Fresh Kills wokół kilku kluczowych kategorii: *landing*, metabolizmu odpadów, różnych form współ-odpowiedzialności (*response-ability*) oraz infrastrukturalnie splątanych autonomii.

3.2. *Landfull* – pełnia wyczerpania

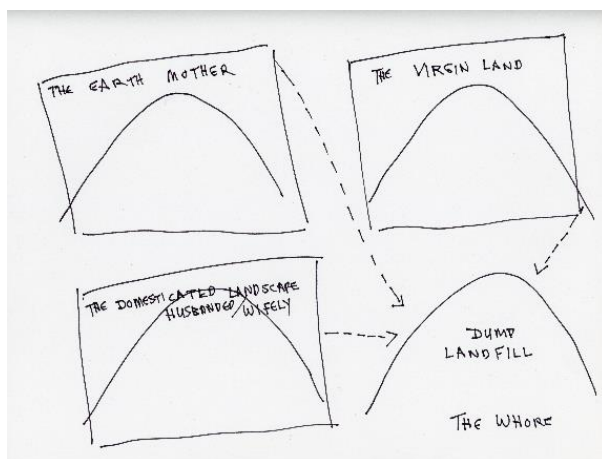
Już w 1978 roku Ukeles otrzymała grant National Endowment for the Arts w ramach programu Art in Public Spaces, który umożliwił jej rozwijanie projektów artystycznych na wysypiskach śmieci⁷⁷⁶. Rok później artystka stworzyła projekt *Landfull*. Choć nigdy nie został

⁷⁷⁴ M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, s. 32.

⁷⁷⁵ Tamże.

⁷⁷⁶ Było to 2000 USD, zob. P.C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 176.

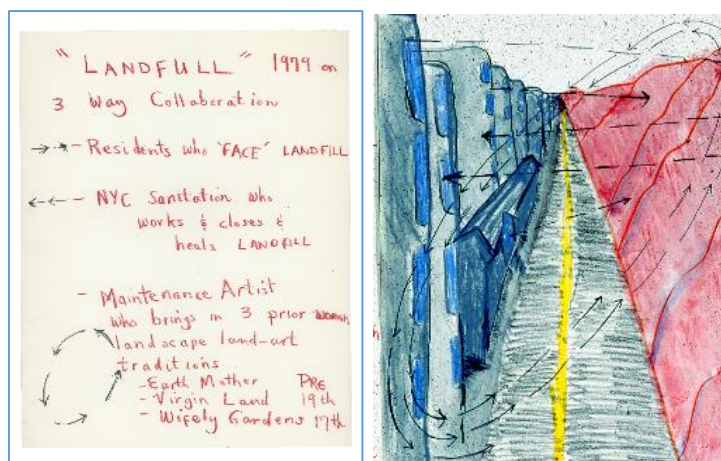
zrealizowany, już na poziomie koncepcji zdradza jak Ukeles pracuje z naturą w *maintenance art* – nie konstruuje nowego krajobrazu, lecz eksponuje sposób, w jaki ziemia sama zapisuje historię eksploatacji. Analizuję ten projekt w tym miejscu, żeby w diachronicznym ujęciu uruchomić różne, nakładające się na siebie narracje miejsca, jakim jest Fresh Kills. Narracje, do których artystka następnie odwoływała się mniej lub bardziej bezpośrednio w swoich kolejnych działaniach.



160. Mierle Laderman Ukeles, *Landfull*, 1979, projekt instalacji z dokumentacji *Landfull Proposals for Landfills*, rysunek z dopiskiem *The Meaning of Land in Cities*.

W ramach projektu Ukeles stworzyła szkic, ilustrujący zmiany w sposobach konceptualizowania ziemi. Każde ze wzgórz na rysunku wyglądało niemal identycznie, lecz różniło się podpisem: Matka Ziemia (*The Earth Mother*), Ziemia dziewicza (*The Virgin Land*), Krajobraz udomowiony (*The Domesticated Landscape*) i Dziwka – Wysypisko Śmieci (*The Whore – Landfill*)⁷⁷⁷. To właśnie ostatnia kategoria stanowiła punkt kulminacyjny i jednocześnie przyciągała do siebie pozostałe wzgórza, co Ukeles podkreśliła, łącząc je wszystkie strzałkami z ostatnim kopcem. Warto przypomnieć, że w 1979 roku Fresh Kills wciąż funkcjonowało jako czynne wysypisko.

⁷⁷⁷ M. Laderman Ukeles, *Landfull*, rysunek z 1979 r., binder 1979 *LANDFULL PROPOSALS FOR LANDFILLS*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles.



161. Mierle Laderman Ukeles, *Landfull*, projekt instalacji z dokumentacji *Landfull Proposals for Landfills*, 1979, rysunek z Archiwum DSNY.

Projekt nie ograniczał się do wizualnego przedstawienia tego procesu eksploatacji – kluczowym elementem *Landfull* była warstwa narracyjna. Artystka stworzyła tekst *This Land*, w którym analizowała sposoby konceptualizacji ziemi i pytała: *Co dzieje się z Matką Ziemią w miastach?*⁷⁷⁸. Jednocześnie projekt zakładał, że gdyby doszło do jego realizacji, wzgórza same miałyby opowiadać swoje historie – w ich wnętrzu planowano zakopać monitory wyświetlające zapętlone filmy, odnoszące się do historii każdej z czterech kategorii⁷⁷⁹. Byłaby to multimedialna archiwizacja ziemi jako aktorki, która komunikuje swoją przeszłość i możliwe przyszłości.

Ziemia w *Landfull* nie miała być bowiem jedynie terytorium, na którym rozgrywa się historia eksploatacji, a nośnikiem opowieści. Jej warstwy miały funkcjonować niczym narracyjne palimpsesty, w których nakładają się różne systemy wartości i sposoby użytkowania terenu. Zaznaczam, że Ukeles nie dążyła po prostu do oddania głosu naturze, ale do zaprojektowania sytuacji, w której materia ujawnia własną historię w sposób widoczny i namacalny. Tym samym ziemia przestałaby być tłem dla ludzkich działań, a stałaby się dynamicznym zapisem relacji między miastem, kapitałem i ekologią.

Warto również zauważyć, że wzgórza w *Landfull* wyraźnie nawiązują do techniki formowania kopców (*mounding*), stosowanej na wysypiskach śmieci. Jest to proces

⁷⁷⁸ M. Laderman Ukeles, *This Land: Four Earth Mounds Old Mounds/New Mounds All Woman*, propozycja zaktualizowana w 1988 r., binder 1979 *LANDFULL PROPOSALS FOR LANDFILLS*, w: Archiwum Mierle Laderman Ukeles.

⁷⁷⁹ "Heresies", *Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology*, vol. 4, no. 1, 1981. W numerze pojawia się metafora góry Mount St. Helens jako kobiecego obrazu natury – zarówno opiekuńczej, jak i niszczycielskiej. Pojawia się przedstawienie mitu z plemienia Klickitat o dwóch siostrach, które weszły w konflikt o tego samego mężczyznę i zostały zamienione w góry (Mount St. Helens, Mount Hood i Mount Adams). Katastrofalna erupcja Mount St. Helens w 1980 r. ukazana jest jako symbol buntu natury i przypomnienie o roli kobiet w przyszłych ruchach feministyczno-ekologicznych.

kontrolowanego układania warstw odpadów w stabilne struktury krajobrazowe – ziemia zostaje uformowana w zgodzie z technokratyczną logiką zarządzania przestrzenią. W tym sensie *Landfull* ujawnia jak kapitalizm próbował eksploatować geowładzę – pojęcie, które Yusoff wykorzystuje do opisu relacji między materią geologiczną a mechanizmami ludzkiej dominacji. Otóż ziemia nie jest tu pasywnym archiwum, lecz polem władzy, jednocześnie przekształcanym i podporządkowywanym określonym narracjom⁷⁸⁰. Według Yusoff geowładza to władza, która pochodzi nie od ludzi, ale od samej Ziemi, a więc od jej sił, minerałów, procesów (np. wulkany czy klimat). Chodzi zatem o to, co istnieje niezależnie od ludzi a jednocześnie ma znaczący wpływ na to, jak działa społeczeństwo i polityka. Badaczka odróżnia geowładzę od biowładzy – kontrolującej i zarządzającej ludzkie ciała – ponieważ siły geologiczne również organizują nasze życie, ale są **przedpolityczne**⁷⁸¹. Geowładza działa z zewnątrz społeczeństwa, ponieważ istniała przed jego powstaniem, jednak obecnie społeczeństwa eksploatują geowładzę do własnych celów, kapitalizując ją na niespotykaną wcześniej skalę⁷⁸². Dlatego jest zarazem polityczna (bo wpływa na społeczeństwo) i niepolityczna (bo nie poddaje się w pełni kontroli). Yusoff zauważa, że jeśli mamy zrozumieć władzę w epoce antropocenu, musimy przemyśleć ją nie tylko jako biowładzę nad życiem, ale jako geowładzę nad nieożywionym – nad minerałami, gruntami, warstwami ziemi, które też są częścią historii wyzysku⁷⁸³.

Ukeles wpisuje się w tę diagnozę, pokazując, że historia ziemi nie jest wyłącznie zapisem wyzysku – jest również jego estetyzacją, ideologiczną naturalizacją i strukturalnym splątaniem z kwestiami reprodukcyjnymi. W *Landfill* podporządkowanie materii geologicznej przybiera sfeminizowaną formę. Otóż ziemia zostaje symbolicznie wciągnięta w cykl degradacji, zakodowany w patriarchalnych narracjach. Nazwanie ostatniego etapu wzgórz Dziwką – Wysypiskiem Śmieci odsłania, jak społeczna wyobraźnia próbuje podporządkować geowładzy mechanizmy właściwe biowładzy, wpisując Ziemię w role Matki, Dziewicy czy w końcu – zdegradowanej kobiety. Jednak, jak podkreśla Yusoff, geowładza nie daje się ostatecznie zredukować do porządku biopolitycznego – działa na głębszym, nieantropocentrycznym poziomie, pozostając siłą nieprzewidywalną i odporną na pełną kontrolę⁷⁸⁴. Ukeles, zamiast ją ujarzmić, demaskuje mechanizmy tej podporządkowującej

⁷⁸⁰ K. Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, s. 47–56.

⁷⁸¹ Taż, *The Anthropocene and geographies of geopower*, w: *Handbook on the Geographies of Power*, ed. by J. A. Agnew, M. Coleman, Cheltenham 2018, Tamże, s. 208.

⁷⁸² Tamże.

⁷⁸³ Tamże, s. 214.

⁷⁸⁴ Tamże.

projekcji, wskazując jednocześnie na fundamentalną niewidzialność i znaczenie geologii w funkcjonowaniu miasta.

Pierwszy kopiec w projekcie Ukeles, nazwany Matka Ziemia, wydaje się z początku sugerować afirmację esencjalistycznej wizji natury jako nieskończenie płodnej i życiodajnej. Artystka nawiązuje do prehistorycznych kopców ziemnych – Silbury Hill, struktur w Irlandii, Ohio czy Ameryce Łacińskiej – które symbolizowały ziemię jako pierwotne źródło życia⁷⁸⁵. W tej perspektywie natura jawi się jako byt poza historią, a ludzkość przynależy do niej przed wkroczeniem w cywilizację. Jednak Ukeles nie afirmuje tej wizji, lecz pokazuje, że jest ona zaledwie jednym z narracyjnych kodów, które organizują sposób myślenia o ziemi i jej użytkowaniu.

W 1978 roku ukazał się numer czasopisma *Heresies* zatytułowany *The Great Goddess*, który miał na celu poszerzenie dyskusji o duchowości feministycznej, jednocześnie unikając zarówno esencjalizacji figury Bogini, jak i jej całkowitego odrzucenia⁷⁸⁶. Redaktorki podkreślały, że chcą przekroczyć binarne podziały między religią a polityką, indywidualnym doświadczeniem a kolektywną praktyką⁷⁸⁷. Numer nie był więc jednoznaczną krytyką esencjalistycznych narracji o Bogini, a raczej próbą ich renegotjacji i uwzględnienia różnych feministycznych perspektyw na duchowość i kobiecą podmiotowość. W numerze tym ukazał się również tekst i dokumentacja fotograficzna performansu *Mikva Dream* Ukeles, odnoszącego się do rytuału oczyszczenia w judaizmie i menstruacji. Jej zainteresowanie rytuałem stanowiło zatem szerszą refleksję nad relacją między ciałem, troską a kulturowymi strukturami regulującymi kobiece doświadczenie.

W *Landfull* Ukeles nie tyle odrzucała figurę Matki Ziemi, co demaskowała jej funkcję jako ideologicznej nakładki, która naturalizuje procesy eksploatacji i podporządkowania ziemi logice wyzysku. Rozpoznanie to pozwala pogłębić myśl Janis Birkeland, która analizuje, w jaki sposób esencjalizowanie kobiecości poprzez metafory natury przyczynia się do podtrzymywania zarówno patriarchalnych, jak i kapitalistycznych systemów dominacji⁷⁸⁸. W jej ujęciu utożsamianie ziemi z matką – życiodajną, nieskończenie regenerującą się i hojną – usprawiedliwia jej nieustanne eksploatowanie, tak jak kobieca praca reprodukcyjna bywa traktowana jako naturalny, niewidzialny i darmowy zasób⁷⁸⁹. Przy czym artystce nie chodzi po

⁷⁸⁵ M. Laderman Ukeles, *This Land*, s. 1.

⁷⁸⁶ Zob. "Heresies", *The Great Goddess*, vol. 2, no. 1, 1978.

⁷⁸⁷ Tamże.

⁷⁸⁸ J. Birkeland, *Ecofeminism: Linking Theory and Practice*, w: *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, G. Gaard Philadelphia 1993, s. 22.

⁷⁸⁹ Tamże, s. 28.

prostu o krytykę samej figury Matki Ziemi, co o ujawnienie mechanizmów jej instrumentalizacji, a więc o to, jak narracja o płodnej, obdarzającej naturze zostaje podporządkowana mechanizmom wydobywania, zamieniając ziemię w **zasób bez końca**. To właśnie mit o nieustannej regeneracji natury staje się ukrytym mechanizmem podtrzymywania kapitalistycznej akumulacji. W tym sensie Matka Ziemia to punkt wyjścia dla krytyki podporządkowania geowładzy – mechanizmów, które kodują materię ziemi w określone, historycznie utrwalone figury, które Ukeles wiązała z kobietami. Oznacza to, że w eksploatację natury wpisana jest patriarchalna logika.

Yusoff opisuje, jak geologia jako nauka konstruowała relacje między materią a władzą, m.in. przez kategoryzowanie niektórych grup ludzi jako nie-ludzkich, co usprawiedliwiała ich wyzysk i eksterminację⁷⁹⁰. Mechanizm ten związany jest z wyzyskiwaniem ziemi. Idea płodnej natury usprawiedliwia jej eksploatację, ponieważ zakłada, że ziemia zawsze się odradza. A zatem zawsze można wydobywać więcej surowców, wyrzucać więcej odpadów, intensyfikować uprawy. Fraser wyraźnie wiąże kryzys troski z wyobrażeniem, że ziemia **da sobie radę** i podejście to uważa za centralny mit kapitalizmu, będący nieodłącznym elementem zrównoważonego rozwoju w jego technokratycznym ujęciu⁷⁹¹.

W *Landfull* ten mit prowadzi do Dziwki – Wysypiska Śmieci, pokazując, że idea hojnej, odnawialnej ziemi to tylko etap w kapitalistycznym cyklu eksploatacji. Ukeles na rysunku Matkę Ziemi łączy bezpośrednio z kopcem odpadów strzałką. Geowładza zostaje tutaj związana z genderową kliszą – ziemia, podobnie jak kobiece ciało w patriarchalnym porządku, zostaje ujęta w narrację o płodności, tylko po to, żeby później zostać zdegradowaną i uczynioną niewidzialną. Artystka daleka jest zatem od gloryfikowania powrotu do pierwotnej natury, ujawniając, że natura w antropocentrycznej perspektywie nigdy nie była pierwotna – zawsze była przekształcana, zarządzana, negocjowana, ponieważ w kapitalistycznym horyzoncie nie mieści się zewnętrzna od polityki geowładza. To sugerowane przez Ukeles napięcie można również odnieść do historii krajobrazu Nowego Jorku. Fresh Kills, zanim stało się wysypiskiem, było częścią dynamicznego ekosystemu bagien, strumieni i podmokłych terenów. Jak pisze Ted Steinberg, przed kolonizacją tereny dzisiejszego miasta nie miały stabilnych granic ani ustalonej topografii, tworząc rytmiczną przestrzeń migracji, a ich kondycja nie była stała⁷⁹².

⁷⁹⁰ K. Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, s. 65.

⁷⁹¹ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 103.

⁷⁹² T. Steinberg, *Gotham Unbound. The Ecological History of Greater New York*, New York 2014, s. xvi–xvii.

Ukeles pokazuje w ten sposób, że historia ziemi jako naturalnego zasobu jest polem permanentnej walki między troską a eksploatacją, regeneracją a zawłaszczeniem⁷⁹³. Jednak w kapitalizmie ta regeneracja i reprodukcja nie są neutralne. Troska może stać się mechanizmem podtrzymywania wyzysku. Otóż Matka Ziemia odradza się po każdej fali eksploatacji, co pozwala systemowi dalej funkcjonować. Przez bezpośrednie związanie w szkicu projektu Matki Ziemi z wysypiskiem Ukeles pokazuje, że ta regeneracja jest procesem, który zawsze ma koszt.

Drugi kopiec w projekcie Ukeles, nazwany Ziemią Dziewiczą, wprowadza kluczowe przesunięcie w sposobie postrzegania natury. O ile Matka Ziemia odwoływała się do idei płodności i cyklicznej reprodukcji, to dziewiczość w tym kontekście nie oznacza jedynie nieskażonego, nietkniętego przez człowieka terytorium, ale stanowi ideologiczne narzędzie zawłaszczenia. W swojej pracy Ukeles ujawnia, że dziewiczość nie jest biologiczną czy geologiczną właściwością ziemi, lecz historycznie skonstruowaną kategorią, umożliwiającą jej kapitalistyczne podporządkowanie.

Ziemia Dziewicza sugeruje powierzchnię oczyszczoną, gotową do inwestycji, a zarazem skazaną na dalsze przeobrażenie w kolejnych fazach. Ukeles włącza w ten proces gest wymazania. W jej szkicach brakuje bowiem śladów wcześniejszych użytkowników ziemi, podobnie jak w kolonialnych narracjach, które przedstawiały podbijane terytoria jako puste i dostępne do zagospodarowania. Artystka w towarzyszącym projektowi tekście *This Land* wprost nawiązuje do tradycji malarskiej Hudson River School, której twórcy konstruowali amerykański krajobraz jako spektakularną, dziewiczą naturę – gotową na oswojenie, ale jeszcze nietkniętą⁷⁹⁴. Jak zauważa W. J. T. Mitchell, krajobraz jako medium przedstawia rzeczywistość, jak również naturalizuje ideologię, czyniąc proces kolonizacji niewidzialnym⁷⁹⁵. Ukeles odwraca ten schemat – w jej kopcu dziewiczość nie jest rzeczywistością, lecz efektem mechanizmów wymazywania – krajobraz staje się pusty, aby można go było zaanektować.

To wymazywanie nie jest jednak neutralne – wpisuje się w kapitalistyczną logikę akumulacji przez wywłaszczenie, którą analizuje David Harvey⁷⁹⁶. Proces ten polega na przekształcaniu przestrzeni w towar podlegający spekulacji. Oznacza to, że ziemia, uznana za dziewiczą i niezagospodarowaną, zostaje podporządkowana mechanizmom rynkowym, które

⁷⁹³ Nancy Fraser pisze, że kryzys ekologiczny często ukazywany jest jako zewnętrzny do systemu ekonomicznego, jako istniejący poza czasem, podczas gdy koncepcje samej natury są historycznie warunkowane przez kolejne reżimy socjoekologiczne, zob. N. Fraser, *Cannibal Capitalism*, s. 92.

⁷⁹⁴ M. Laderman Ukeles, *This Land*, s. 1.

⁷⁹⁵ W. J. Mitchell, *Imperial Landscape*, s. 5–30.

⁷⁹⁶ D. Harvey, *The Anti-Capitalist Chronicles*, Pluto Press London 2020, s. 136–144.

nadają jej fikcyjną wartość ekonomiczną. Ukeles ewokuje ten proces, kiedy rysuje połączenie drugiego kopca z wysypiskiem śmieci i tym samym podważa rzekomą naturalność dziewiczej ziemi. Mechanizm ten wpisuje się z kolei w kapitalistyczną logikę spekulacji gruntami, która od wieków opiera się na wytwarzaniu fikcyjnej wartości poprzez nadawanie ziemi nowych funkcji ekonomicznych. W Nowym Jorku proces ten polegał m.in. na regulacji linii brzegowej, osuszaniu bagien i podziale terenów na parcele inwestycyjne⁷⁹⁷. Tereny miejskie były zarówno przekształcane, jak i formatowane według abstrakcyjnych kategorii kapitału – dziewiczość w tym kontekście to nic innego jak możliwość maksymalizacji wartości.

Tak jak własność ziemi była konstruowana poprzez spekulację i wymazywanie wcześniejszych relacji, tak dziewiczość kobiet w kapitalizmie była kształtowana jako wartość rynkowa. Federici dekonstruuje mit dziewictwa jako biologicznej cechy, pokazując go jako mechanizm podporządkowania, co z kolei w książce *The Purity Myth* wykazała Jessica Valenti⁷⁹⁸. W tym sensie dziewiczość oznacza gotowość do włączenia w system wartości wymiany, czy to w kontekście małżeństwa, czy pracy reprodukcyjnej. W *Landfull* Ukeles pokazuje, że ziemia przechodzi ten sam proces. Zanim zostanie włączona w obieg ekonomiczny, musi zostać skonstruowana jako dziewicza, czyli potencjalna, czysta, oczekująca na zagospodarowanie.

To podporządkowanie ma też wymiar spekulacyjny. Przypominam, że Vishmidt uważa, że spekulacja wykracza poza operacje finansowe, stanowiąc całościowy sposób organizowania rzeczywistości, w którym materialność zostaje podporządkowana wartości abstrakcyjnej. Artystka nie proponuje alternatywnej wizji ziemi poza spekulacją – nie oferuje obrazów **naprawy** czy **odzyskania** krajobrazu. Wręcz przeciwnie, pokazuje, że krajobraz w kapitalizmie nieustannie staje się dziewiczy, ponieważ dziewiczość to strategia zapomnienia – pozwala na nieustanne formatowanie terenu pod kolejne fazy wyzysku. Jak jednak pisze Haraway, nie istnieją czyste początki, lecz splątane historie współzamieszkiwania i przemocy⁷⁹⁹. A zatem to, co jawi się jako nienaruszone, zawsze jest produktem wcześniejszych nawarstwień.

Sam układ kopców zaprojektowany przez Ukeles działa więc jak wizualny i przestrzenny model cyklu, w którym teren jest wielokrotnie formatowany pod nowe wartości ekonomiczne. Ziemia dziewicza nie jest bowiem pierwsza, jest jednym z wielu znaczeń nadawanych ziemi w mieście, jak sugeruje napis, jaki artystka umieściła na górze rysunku. W

⁷⁹⁷ T. Steinberg, *Gotham Unbound*, s. 22.

⁷⁹⁸ S. Federici, *Caliban and the Witch*, New York 2009 s. 185; J. Valenti, *The Purity Myth. The Cultural Obsession with Virginity and its Impact on Women*, Berkeley 2009.

⁷⁹⁹ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 10.

ten sposób drugi kopiec w *Landfull* nie ogranicza się jedynie do reprezentacji idei – to materialna diagnoza mechanizmów kapitałocenu, w których wartość ziemi nie wynika wyłącznie z jej właściwości geologicznych, lecz z procesów spekulacji, kontroli i wymazywania. Gdyby projekt został zrealizowany, uczyniłby ten proces widocznym w materialnej formie – sztucznie usypane w mieście wzgórza udawałoby dziewiczy, nieskażony (ludzka) obecnością teren.

Trzeci kopiec Ukeles, nazwany Krajobrazem Udomowionym (Mężowskim/Żonim), odnosi się do momentu, w którym ziemia przestaje być postrzegana jako dzika czy dziewicza i zostaje podporządkowana systemowi kontroli, regulacji oraz infrastrukturalnego zarządzania. W tym sensie nawiązuje on do urbanistycznej praktyki *landscapingu* Roberta Mosesa, rozumianej zarówno jako projektowanie zieleni oraz narzędzie regulowania przestrzeni i jej użytkowników. W tekście *This Land* Ukeles odnosi się do tej logiki, wskazując na *Osiemnastowieczne angielskie „dzikie-ujarzmione” – starannie pielęgnowany krajobraz ogrodowy, wyglądający na swobodny, lecz w rzeczywistości ściśle kontrolowany*⁸⁰⁰. Taka wizja krajobrazu – pozornie naturalnego, ale w rzeczywistości ściśle zarządzanego – znajduje swoją realizację w Nowym Jorku, zwłaszcza w projektach Mosesa, który kształtował przestrzeń miasta, podporządkowując ją modernistycznym i kapitalistycznym zasadom kontroli.

Moses realizował swoją wizję modernizacji Nowego Jorku poprzez ścisłą regulację przestrzeni – tworząc sztucznie zaplanowane tereny rekreacyjne, ale jednocześnie eliminując spontaniczne formy użytkowania krajobrazu⁸⁰¹. Jak podkreśla Steinberg, jego program urbanistyczny miał na celu nie tylko usprawnienie miasta, ale też organizowanie jego mieszkańców według klasowych i rasowych podziałów⁸⁰². Parki, plaże czy promenady, choć sprawiały wrażenie dostępnych, były projektowane w taki sposób, aby kontrolować przepływ ludzi i regulować ich obecność⁸⁰³. Dobrym przykładem są mosty na Long Island Parkway –

⁸⁰⁰ M. Laderman Ukeles, *This Land*, s. 1.

⁸⁰¹ *Landscaping* Roberta Mosesa to szeroko zakrojona transformacja krajobrazu Nowego Jorku i okolic, która miała na celu podporządkowanie przestrzeni miejskiej idei modernistycznego postępu, infrastrukturalnej sprawności i suburbanizacji. Moses, jako jeden z najpotężniejszych urbanistów XX w., przekształcał środowisko naturalne na masową skalę, kształtując miasto pod kątem autostrad, parków i osiedli mieszkalnych. Uczynił to jednak kosztem społeczności, które w tym procesie były wypierane z użytkowanych przez nie terenów. Jego podejście do przekształcania krajobrazu obejmowało m.in.: budowę gigantycznych arterii komunikacyjnych, które miały umożliwić płynny ruch samochodowy, ale jednocześnie przyczyniły się do segregacji społecznej i zniszczenia wielu dzielnic zamieszkiwanych przez klasę robotniczą oraz społeczności afroamerykańskie i latynoskie (np. Cross-Bronx Expressway); tworzenie parków i plaż publicznych, np. Jones Beach, ale często z ukrytymi mechanizmami wykluczającymi – np. osuszanie terenów podmokłych i przekształcanie krajobrazu na potrzeby inwestycji infrastrukturalnych, co wiązało się z ogromnym naruszeniem ekosystemów, ale też dostosowywaniem natury do logiki kapitalistycznej akumulacji. Zob. T. Steinberg, *Gotham Unbound*, s. 210; 231–2.

⁸⁰² Tamże, s. 233–4.

⁸⁰³ Tamże, s. 199–201.

Moses celowo zaprojektował je jako niskie, aby uniemożliwić przejazd autobusom miejskim, a tym samym ograniczyć dostęp do plaż dla osób czarnoskórych i klasy robotniczej⁸⁰⁴.

W krajobrazie Mosesa, tak jak w tradycyjnym modelu małżeństwa, udomowienie nie oznacza jedynie oswojenia, ale podporządkowanie i kontrolę. W języku angielskim słowo *domestication* odnosi się zarówno do ujarzmiania przyrody, jak i do podporządkowywania kobiety w systemie patriarchalnym. Ukeles dostrzega to powiązanie – krajobraz udomowiony nie oznacza po prostu uporządkowanej przestrzeni. Ideę udomowienia przedstawia artystka jako narzędzie zarządzania społeczeństwem i ekologią, gdzie patriarchalna logika organizacji przenika sposób myślenia o ziemi. Tym samym kopiec Krajobraz Udomowiony nie wpisuje się w progresję podporządkowania ziemi, a w logikę splątania, gdzie różne formy kontroli nakładają się na siebie i wzajemnie się warunkują. Udomowienie krajobrazu to jednak nie koniec procesu, ponieważ strzałka wyprowadzona z niego przez Ukeles podąża do kolejnego kopca. Pozostaje więc dynamicznym mechanizmem, który może być dalej intensyfikowany, przekształcany i negocjowany.

Czwarty kopiec Ukeles, nazwany Dziwką – Wysypiskiem Śmieci, stanowi punkt kulminacyjny w cyklu eksploatacji ziemi. To tutaj kończy się narracja o płodnej Matce, dziewiczej ziemi i krajobrazie udomowionym – ziemia zostaje wyczerpana, porzucona i wypchnięta poza obszar ekonomii. Ukeles symbolicznie ujawnia ten proces poprzez zestawienie wysypiska śmieci z figurą prostytutki – pracy podporządkowanej rynkowi, lecz jednocześnie stygmatyzowanej i wypychanej na jego margines.

To wyparcie ma swój materialny odpowiednik w historii Fresh Kills – monumentalnego wysypiska, które miało być tymczasowym rozwiązaniem, ale ostatecznie stało się jednym z największych składowisk odpadów na świecie. Robert Moses, który w latach 30. XX wieku kształtował nowojorską politykę urbanistyczną, postrzegał Staten Island jako peryferyjny teren, który można poświęcić dla dobra (postępu) rozwijającego się miasta. W 1934 roku, gdy władze federalne zakazały zrzucania śmieci do oceanu, Nowy Jork musiał znaleźć nowe miejsce na odpady⁸⁰⁵. Staten Island – oddalone od centrum, stosunkowo słabo zaludnione i uważane za przestrzeń bez wartości – stało się idealnym kandydatem. Moses uzasadniał tę decyzję w typowy dla siebie sposób. Fresh Kills miało być częścią modernizacyjnej wizji, przekształcając bezużyteczne tereny podmokłe w użyteczny krajobraz⁸⁰⁶. Jak wskazuje Steinberg, w

⁸⁰⁴ Zob. F. Garutti, *Can Design Be Devious?*, Montréal 2018.

⁸⁰⁵ H. Rogers, *Gone Tomorrow. The Hidden Life of Garbage*, New York–London 2005, s. 82.

⁸⁰⁶ Zob. R. Moses, *Fresh Kills-Landfill. Report to Mayor Impellitteri and the Board of Estimate*, New York 1951.

rzeczywistości był to jednak projekt podporządkowania Staten Island nowojorskiemu systemowi segregacji przestrzennej, a zatem Manhattan i Brooklyn produkowały odpady, Staten Island je pochłaniało.

Mechanizm wyzysku ziemi Jason Moore związał z wyzyskiem pracy reprodukcyjnej w koncepcji **taniej natury** (*cheap nature*)⁸⁰⁷. Badacz zauważa, że każda forma wyzysku (czyli eksploatacji pracy najemnej) opiera się na jeszcze większym akcie zawłaszczenia, co dotyczy zarówno ludzi (np. pracy domowej, opiekuńczej, emocjonalnej), jak i poza-ludzkiej natury (energia, zasoby, ekosystemy). To zawłaszczenie jest niezbędne, żeby obniżyć koszty produkcji i utrzymać dynamikę akumulacji. Tania natura według Moore'a jest strategią obniżania kosztów reprodukcji. Żywność, siła robocza, energia, surowce to zasoby niezbędne do reprodukcji życia i kapitału a ich taniość oznacza, że kapitalizm może się dalej reprodukować.

To podporządkowanie rezonuje z metaforą dziwki w *Landfull*. Ukeles opisuje ziemię jako *starą, chorą zdziwę* – początkowo eksploatowaną dla zysku, potomstwa i bez zastanowienia, aż w końcu porzuconą i wykorzystaną do granic możliwości⁸⁰⁸. Fresh Kills funkcjonowało w podobnej logice – o ile w XIX wieku Staten Island było postrzegane jako dziewicza przestrzeń, gotowa na urbanizację, to w XX wieku stało się śmietnikiem – zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Proces ten dobitnie ilustruje ekologiczno-reprodukcyjną sprzeczność kapitalizmu opisywaną przez Fraser – kapitalizm jednocześnie czerpie z natury jako źródła zasobów i traktuje ją jako kanał dla swoich odpadów⁸⁰⁹. Społeczność wyspy protestowała przeciwko planom Mosesa, ale ich głos nie miał znaczenia wobec interesów centrum⁸¹⁰.

Warto zauważyć, że poza ukazaniem degradacji krajobrazu, Ukeles odsłania również mechanizmy genderowe rządzące tym procesem. Wszystkie kopce w *Landfull* to kobiety – ziemia przechodzi przez kolejne fazy instrumentalizacji, aż ostatecznie zostaje zdegradowana do roli odpadu, który musi zostać usunięty z pola widzenia. Powiązanie przez Ukeles wysypiska z kobietą wpisuje się w szerszą historię łączenia odpadów z pracą reprodukcyjną kobiet. Jak zauważa twórca archeologii śmieci (*garbology*) William Rathje, narracja o odpadach często koncentruje się na domowych śmieciach – pieluchach, resztkach jedzenia, artykułach higienicznych – co wzmacnia przekonanie, że największym problemem jeśli chodzi o odpady

⁸⁰⁷ J. Moore, *The Value of Everything? Work, Capital, and Historical Nature in the Capitalist WorldEcology*, "Review" (Fernand Braudel Center), Vol. 37, No. 3-4, WORLD-ECOLOGICAL IMAGINATIONS (2014), s. 250–2.

⁸⁰⁸ M. Laderman Ukeles, *This Land*, s. 1.

⁸⁰⁹ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 11.

⁸¹⁰ T. Steinberg, *Gotham Unbound*, s. 244–246.

jest praca domowa kobiet, szczególnie matek⁸¹¹. Tymczasem jego badania wykazały, że pieluchy stanowiły ok. 1% składowisk, podczas gdy największą część odpadów tworzyły resztki przemysłowe i budowlane⁸¹². A jednak, według badacza, to domowe śmieci obarcza się symboliczną winą, dokładnie tak jak kobiecą reprodukcję często obarcza się odpowiedzialnością za nadmierne zużycie zasobów czy degradację środowiska.

Ukeles odwraca tę narrację, pokazując, że to nie kobieca praca reprodukcyjna jest problemem, a sama logika akumulacji, która nieustannie produkuje odpady i jednocześnie spycha je w przestrzeń niewidzialności. Fresh Kills jest tego fizycznym ucieleśnieniem – monumentalnym cmentarzyskiem, na którym gromadziły się pozostałości kapitalistycznej produkcji. Odpady nie znikają, lecz kumulowały się, tworząc nowe warstwy krajobrazu. W tym sensie Fresh Kills stało się podstawą reprodukcyjnego cyklu pozaekonomicznego, który umożliwiał dalsze funkcjonowanie kapitalizmu, tak jak praca reprodukcyjna umożliwia ciągłość siły roboczej.

Fresh Kills ujawnia zatem strategiczny mechanizm kapitałocenu – odpady, choć fizycznie monumentalne, muszą pozostać niewidzialne, aby system mógł funkcjonować. Vishmidt uważa, że kapitalizm nie wyczerpuje swojego działania wyłącznie w cyrkulacji wartości i zasobów, tylko funduje je na nieustannej redefinicji tego, co może zostać włączone w ekonomię wzrostu, a co zostaje wyrzucone poza jej obręb⁸¹³. Śmieci to elementy, które straciły potencjał wymiany, nie mogą być już przedmiotem spekulacji, więc zostają zepchnięte do strefy nie-widzialnej. Logika taniej natury nakazuje nieustannie przekształcać pewne zasoby w darmowe surowce, które można eksploatować bez granic⁸¹⁴. Tym sposobem odpady stają się częścią tej samej logiki co paliwa kopalne czy tania siła robocza, a więc muszą pozostać poza polem widzenia, aby system mógł utrzymać iluzję nieograniczonego wzrostu.

Fresh Kills to dosłowne wcielenie tej dynamiki. Jest to krajobraz, który jednocześnie podtrzymuje funkcjonowanie miasta i ujawnia jego materialne granice. Ukeles nie oferuje jednak regeneracji czy transformacji wyeksploatowanej ziemi. W końcu *Landfull* nie spekuluje na temat przyszłości, tylko odsłania teraźniejszość, pokazując, że odpady nie znikają, a pozostając w ziemi kształtują krajobraz. Wysypisko nie stanowi aberracji systemu – jest jego fundamentem. W końcu wszystkie inne kopce są bezpośrednio powiązane z ostatnim. W tym

⁸¹¹ W. Rathje, C. Murphy, *Rubbish! The Archeology of Garbage*, Tuscon 2001, s. 151–170.

⁸¹² Tamże. Z kolei raport Carla Lehrburgera z 1989 r. wskazuje, że jednorazowe pieluchy stanowiły 2% odpadów miejskich w Stanach Zjednoczonych, zob. C. Lehrburger, *Diapers in the Waste Stream: A Review of Waste Management and Public Policy Issues*, New York 1989.

⁸¹³ M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, s. 145.

⁸¹⁴ J. Moore, *The Value of Everything?*, s. 250.

sensie kopiec Dziwka jest punktem zwrotnym *Landfull*, ujawniającym, że kapitalizm nie kończy się na akumulacji, lecz wymaga nieustannego wytwarzania i wypierania tego, co zbędne. A zatem zarówno odpadów, jak i niewidzialnej pracy reprodukcyjnej kobiet

Słowo *Landfull* w projekcie Ukeles można odczytać jako koncept, który jednocześnie opisuje fizyczne przepełnienie i symboliczne nasycenie znaczeniami. O ile *landfill* (wysypisko) oznacza miejsce składowania odpadów, przestrzeń uznaną za końcową i pozaekonomiczną, o tyle *landfull* wskazuje na moment, w którym ziemia osiąga punkt krytyczny – zostaje wypełniona do granic możliwości, a jej status jako tła dla kapitalistycznej akumulacji ulega załamaniu.

Co więcej, mimo że wszystkie kopce w *Landfull* wizualnie przypominają siebie nawzajem, to właśnie ta ich materialna powtarzalność – niemal identyczna forma każdej góry – niesie w sobie ślad geowładzy (sił ziemi niezależnych od polityki), która przedziera się przez narzucone jej polityczne i kulturowe etykiety. Ukeles pokazuje, że niezależnie od tego, czy ziemia zostaje nazwana Matką, Dziewicą czy Dziwką, jej materialna siła – geologiczna masa, czas i osad – pozostaje nieusuwalna. A jednak to, co wydaje się trwałe i odporne, ulega degradacji przez ekstraktywizm. W *Landfull* ziemia nie jest już dzika ani naturalna, ale staje się produktem historii eksploatacji, która najpierw ją organizuje a w końcu niszczy jej zdolność do regeneracji. W tym sensie projekt Ukeles odsłania koniec mitu o niezniszczalnej Ziemi i pokazuje, że nawet geowładza może zostać wyczerpana, gdy traktowana jest wyłącznie jako zasób do kapitalistycznego użycia.

Ukeles odsłania fundamentalne napięcie pomiędzy tym, co system próbował uczynić niewidzialnym, a tym, co ujawnia się, gdy granica eksploatacji zostaje przekroczona. Śmieci, które miały zniknąć w cyklu produkcji i konsumpcji, powracają w postaci monumentalnych struktur krajobrazowych – czterech kopców, które faktycznie tworzą strukturę Fresh Kills. Wysypisko to w ramach praktyki *mounding* składało się z czterech wzgórz, na których składowano odpady⁸¹⁵. *Landfull* poprzez zakończenie formowania kopców na wysypisku śmieci pokazuje moment, w którym logika kapitału nie jest już w stanie ukryć swoich konsekwencji. W tym sensie projekt Ukeles można interpretować jako diagnozę granic kapitalizmu. Wypełnienie (*full*) jest tu zarazem punktem kulminacyjnym i początkiem nowej narracji – momentem, w którym dalsza akumulacja staje się fizycznie niemożliwa, a system zmuszony jest do konfrontacji ze swoim materialnym rewersem. W końcu po Dziwce – Wysypisku śmieci nie ma kolejnych kopców, nie ma następnych strzałek sugerujących inne

⁸¹⁵ T. Steinberg, *Gotham Unbound*, s. 254–5.

nadawanie znaczenia ziemi. *Landfull* wykazuje zatem, że kapitalizm nie może już ignorować własnych skutków – ziemia, niczym poddane wyzyskowi ciało, nie jest w stanie więcej przyjąć.

3.3. Fresh Kills w procesie: nieustanna transformacja

W 1989 roku Ukeles została oficjalną artystką programu Percent for Art przy DSNY i rozpoczęła długoterminowe zaangażowanie w transformację Fresh Kills. Jej praca obejmowała systematyczne badania terenowe oraz współpracę z inżynierami, ekologami i miejskimi instytucjami zarządzającymi odpadami. Osobą wspierającą artystkę w tym procesie był Philip J. Gleason, zastępca komisarza ds. inżynierii gospodarki odpadami, który przez lata pomagał Ukeles zrozumieć infrastrukturę wysypiska oraz skomplikowane regulacje środowiskowe⁸¹⁶.

Wzmoczone zaangażowanie Ukeles w przemianę Fresh Kills zbiegło się w czasie z kryzysem ekologicznym, który w latach 80. ujawnił ograniczenia nowojorskiego systemu gospodarowania odpadami. Miasto generowało dziennie ponad 26 tysięcy ton śmieci, a dostępna infrastruktura stawała się niewydolna. Jednym z najbardziej symbolicznych momentów tej dekady była historia barki Mobro 4000 z 1987 roku – załadowana 3 tysiącami ton odpadów pływała przez ponad pięć miesięcy po wodach wschodniego wybrzeża USA, nie mogąc znaleźć miejsca do rozładunku⁸¹⁷. Incydent ten wywołał szeroką debatę na temat kryzysu systemowego i konieczności gruntownej reformy zarządzania odpadami. Równoległe do tej sytuacji, plaże Long Island i New Jersey zostały zalane odpadami medycznymi, w tym strzykawkami i innymi niebezpiecznymi materiałami, co wzbudziło panikę zdrowotną oraz napięcia polityczne⁸¹⁸.



162. Barka Mobro 4000 z odpadami z Nowego Jorku, dryfująca przez kilka miesięcy w 1987 – symbol niewydolności systemu gospodarowania odpadami.

⁸¹⁶ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 177.

⁸¹⁷ *Voyage of the Mobro 4000*, Retro Report, The New York Times, May 6, 2013
<<https://retroreport.org/video/a-barge-full-of-garbage-helped-to-fuel-a-recycling-movement/>> [dostęp: 02.02.2025].

⁸¹⁸ Tamże.

To właśnie w tym kontekście wzrosło instytucjonalne zainteresowanie sztuką jako narzędziem kształtowania nowych strategii zarządzania odpadami i przestrzeniami zdegradowanymi. Choć Ukeles od lat 70. badała relacje między troską a eksploatacją, dopiero w obliczu kryzysu ekologicznego jej praktyka zaczęła być traktowana przez administrację miejską jako element szerszej polityki rewitalizacyjnej⁸¹⁹. Władze, które wcześniej marginalizowały sztukę w planowaniu infrastrukturalnym, dostrzegły jej potencjał w budowaniu nowych narracji i form zaangażowania społecznego.

Lata 90. przyniosły pierwsze szeroko zakrojone publiczne projekty Ukeles związane z Fresh Kills. W 1990 roku artystka była kuratorką wystawy *Garbage Out Front: A New Era of Public Design*, gdzie przedstawiła swoje badania nad estetyką i infrastrukturą wysypisk. Kolejne realizacje, m.in. na wystawie *City Speculations* z 1996 roku, dotyczyły technologii monitorowania składowisk oraz ich roli w miejskich systemach planistycznych. Kluczowym momentem była decyzja gubernatora George'a Patakiego z 1998 roku o stopniowym zamknięciu Fresh Kills – od tego momentu Ukeles stała się aktywną uczestniczką debat o przyszłości terenu. W ramach *Fresh Kills Park: Draft Master Plan*, realizowanego przez biuro Field Operations pod kierunkiem Jamesa Cornera, artystka została zaproszona do konsultacji nad wizją rekultywacji wysypiska i jego transformacji w park miejski⁸²⁰.

Jednym z bardziej znaczących dzieł Ukeles w tym okresie był projekt *Penetration and Transparency: Morphed* (2001), który powstał na wystawę *freshKILLS: Artists Respond to the Closure of the Staten Island Landfill*⁸²¹. Wspólnie z artystami Kathy Brew i Roberto Guerrą Ukeles przeprowadziła serię rozmów z 21 ekspertami, mieszkańcami oraz urzędnikami, dokumentując różne perspektywy dotyczące przyszłości Fresh Kills. Materiał ten ujawniał napięcia między optymistycznymi wizjami rekultywacji a niepewnością co do dalszego kształtu tej przestrzeni. Równocześnie Ukeles kontynuowała badania nad społeczną rolą wysypiska jako przestrzeni negocjacji między troską a eksploatacją. Jej propozycja *Public Offerings: Made by All, Redeemed by All* (2000–2002) redefiniowała Fresh Kills jako społeczną rzeźbę – miejsce,

⁸¹⁹ E. Heartney, *The City as Laboratory: Two Decades of New York's Percent for Art Program*, w: *City Art. New York's Percent for Art Program*, ed. by M. Heiferman, London–New York 2005, s. 21.

⁸²⁰ Field Operations, *Fresh Kills Park: Draft Master Plan*, New York 2006.

⁸²¹ *Fresh Kills: Artists Respond to the Closure of the Staten Island Landfill* to wystawa zorganizowanej w Newhouse Center for Contemporary Art, poświęconej artystycznym reakcjom na zamknięcie wysypiska śmieci Fresh Kills na Staten Island. Katalog wystawy ma formę zestawu 20 kart z reprodukcjami prac oraz broszury zawierającej fotografie, biogramy i wypowiedzi artystów, a także eseje autorstwa m.in. Bena Millera, Nicka Dmytryszna, Alexisa Sottile'a, kuratorki Olivii Georgii oraz antropolożki z NYU, Robin Nagle. W wystawie uczestniczyli m.in. Michael Arguelles, Mark Dion, Rackstraw Downes, Mierle Laderman Ukeles i Alexis Rockman.

w którym każda osoba zamieszkująca miasta miała być zarówno sprawcą degradacji, jak i uczestnikiem potencjalnej odbudowy.

Wszystkie opisane powyżej interwencje, działania i formy zaangażowania Ukeles w transformację Fresh Kills zostały po raz pierwszy zaprezentowane razem na monograficznej wystawie *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum w 2016 roku. Wystawa ta, której kuratorami byli Larissa Harris i Patricia C. Phillips, stanowiła pierwszą szeroką retrospektywę twórczości artystki, obejmującą prace od lat 60. do współczesności. Kluczową częścią ekspozycji była sekcja *Inner City Outer Space: Landfills and Transformation, 1977–ongoing*, w której zestawiono niemal 40 lat działań Ukeles na wysypiskach śmieci – przede wszystkim w Fresh Kills, ale także w innych miastach i krajach⁸²².

Prace te rozmieszczono na pięciu ścianach wokół centralnego, przeszklonego atrium muzeum, co podkreślało ich relację do przestrzeni i krajobrazu. W ramach tej części wystawy zaprezentowano makietę i dokumentację związaną z projektem *Landing*. Ukeles dodatkowo przedstawiła jego wizję poprzez dokumentację i wielkoformatową fotografię panoramiczną, która pozwalała widzom „doświadczyć” przyszłego dzieła, niejako antycypując jego realną obecność w krajobrazie Fresh Kills.

⁸²² Warto dodać, że choć Fresh Kills dominowało w ekspozycji, Ukeles zestawiała je z innymi projektami dotyczącymi wysypisk na świecie: *Evapotranspiration—This Land Lives and Breathes* (1999), propozycja dla Hiriya Landfill w Tel Awiwie, w której artystka wykorzystywała system świateł i wody do wizualizacji procesów regeneracyjnych terenu. *Pit/Egg: A New Low for Holland* (1992), projekt dla Floriade w Holandii, ukazujący wpływ transgranicznego zanieczyszczenia wód. *Turnaround Surround for Danehy Park* (1989–ongoing), rekultywacja dawnego wysypiska w Cambridge, gdzie Ukeles eksperymentowała z recyklingiem materiałów budowlanych w strukturze parku.



163. Widok wystawy *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum, 2016.

W tym miejscu chcę przeanalizować sposób, w jaki artystka zdecydowała się ukazać w Queens Museum różnorodne reprezentacje Fresh Kills – prezentując je jednocześnie jako archiwum przeszłości, przestrzeń spekulatywnej przyszłości oraz miejsce bieżącej transformacji. Interesuje mnie, jak Fresh Kills „mówiło” w tym muzealnym kontekście – poprzez fotografie, mapy, wizualizacje, narracje administracyjne, ekologiczne i artystyczne⁸²³. To właśnie tutaj najpełniej ujawnia się problematyka reprezentacji krajobrazu w stanie ciągłej przemiany oraz napięcia między sztuką, polityką i infrastrukturą, które ujmuje w ramy spekulatywnej fabulacji.

⁸²³ Ciekawym aspektem mitologizacji Fresh Kills, który pozwala uchwycić mechanizmy konstruowania kulturowych narracji wokół przestrzeni odpadu, jest powracające odniesienie – zarówno w tekstach badawczych, jak i w wypowiedziach samej Ukeles – do rzekomego faktu, że wysypisko to, obok Chińskiego Muru, miało być jedną z niewielu struktur stworzonych przez człowieka widocznych z kosmosu. Choć nie istnieją żadne potwierdzone zdjęcia satelitarne, które ukazywałyby ten widok, narracja ta funkcjonuje jako silnie wyobrażeniowy obraz, nasycony symbolicznym znaczeniem – nadający Fresh Kills niemal mityczny status w pejzażu antropocenu.



164. Fotografie ukazujące postęp prac nad Fresh Kills.

Wystawa została skonstruowana tak, aby ukazać miejsce nie jako jednolity krajobraz, lecz złożony, wielowymiarowy system reprezentacji. Zamiast narracji skupionej na sukcesywnej transformacji wysypiska w park, ekspozycja rozbija obraz miejsca na wiele warstw – dokumentację archiwalną, wizualizacje planistyczne, materiały inżynierskie, filmy, obiekty i teksty. W ten sposób nakładają się na siebie różne formy pamięci, planowania i ekologicznych procesów. Tę multiplikację reprezentacji Fresh Kills określam jako strategię *landing*.

3.3.1. *Landing*

W ekologicznej praktyce Ukeles istotne jest odrzucenie wyłącznie reprezentacyjnych strategii na rzecz zaangażowania w konkretne miejsce, z całym jego historycznym, społecznym i ekologicznym obciążeniem. Fresh Kills artystka bowiem traktuje jako podmiot reprodukcyjny. Pracując nad tym obszarem, Ukeles nie stworzyła jednego obrazu miejsca, który wyprodukowałby ikoniczną reprezentację do konsumowania z dystansu⁸²⁴. Artystka obrała zgoła odmienną strategię a jej praca stała się procesualna, wpleciona w infrastrukturę miejsca. Zamiast budować skończony obraz, Ukeles ujawnia sieć zależności, które kształtują miejsce. Uważam, że ziemskie *maintenance art* przyjmuje formę narracyjnej interwencji, która nie zamyka Fresh Kills w estetycznej formie, ale pozwala mu pozostać w procesie.

⁸²⁴ Nawet w przypadkach, gdy Ukeles prezentuje swoją pracę z Fresh Kills w formie wystaw czy dokumentacji, nie rezygnuje z wymagającego charakteru swojej praktyki. Odbiorca konfrontowany jest z koniecznością zaangażowania, poświęcenia czasu i uważnego wczytania się w złożoność miejsca. W ten sposób artystka unika redukcji krajobrazu do łatwo przyswajalnej, zmediatyzowanej reprezentacji, podtrzymując relację opartą na procesie poznania i współobecności.



165. Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982, performans polegający na zasianiu pszenicy na dawnym wysypisku w Battery Park, Nowy Jork.

Takie podejście kontrastuje z kanonicznymi projektami *land artu*, które – nawet jeśli krytykowały relację człowieka z naturą – nadal operowały w ramach logiki wizualnej, monumentalnej i często izolowanej od rzeczywistości społecznej. Robert Smithson, Michael Heizer czy Walter De Maria tworzyli dzieła wpisujące się w przestrzeń, ale jednocześnie czyniące ją częścią spektaklu – czy to w postaci rzeźbiarskiej ingerencji, czy jako estetycznego kadru, zamkniętego w dokumentacji fotograficznej. O wiele bliżej Ukeles do ekofeministycznej praktyki Agnès Denes, która w 1982 roku przygotowała *Wheatfield – A Confrontation*. Na rozciągającym się na 2,2 akrach nieużytków gruzowisku w Battery Park City na Manhattanie artystka zasiała pole pszenicy, tworząc kontrast między naturą a zurbanizowanym krajobrazem Nowego Jorku⁸²⁵. Projekt trwał od 1 maja do 16 sierpnia i miał zwrócić uwagę na problem marnotrawstwa zasobów, nierówności ekonomicznych oraz światowego głodu. Denes określiła swoje dzieło jako *wtargnięcie wsi do metropolii*, kwestionując priorytety współczesnego społeczeństwa⁸²⁶. Zebrane zboże stało się częścią objazdowej wystawy *The International Art Show for the End of World Hunger*, przygotowanej przez Minnesota Museum of Art i prezentowanej w 28 miastach na całym świecie w latach 1987–1990. Część nasion została zabrana przez odwiedzających, którzy następnie rozsiali je w różnych zakątkach świata, symbolicznie przedłużając życie projektu a słoma została przekazana nowojorskiej policji konnej⁸²⁷.

⁸²⁵ A. Denes, *Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork. Visual Philosophy and Global Perspective*, „Leonardo”, 1993, vol. 26, no. 5, s. 389.

⁸²⁶ Artystka tak opisywała swój projekt: *Zasiew i zbiór pola pszenicy na działce wartej 4,5 miliarda dolarów stworzył potężny paradoks. Wheatfield było symbolem, uniwersalną ideą – reprezentowało żywność, energię, handel, gospodarkę światową. Odnosiło się do niewłaściwego zarządzania, marnotrawstwa, głodu na świecie i kwestii ekologicznych. Zwracało uwagę na błędnie ułożone priorytety społeczeństwa*, zob. oficjalna strona artystki, <<http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>> [dostęp: 6.06.2025].

⁸²⁷ Tamże.



166. Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982, performans polegający na zasianiu pszenicy na dawnym wysypisku w Battery Park, Nowy Jork.

Ukeles działa podobnie do Agnes. Otóż nie tworzy widowiskowych interwencji, ale wchodzi w istniejące procesy transformacji miejsca, negocjując i mediując między różnymi strukturami – administracją miejską, ekologią, technologią i lokalnymi społecznościami. Podczas gdy historycznie *land art* przekształcał zazwyczaj krajobraz poprzez ingerencję w jego materialność, ona pracuje bardziej w ramach jego infrastrukturalnych i społecznych napięć. Jej praktyka nie tyle kształtuje Fresh Kills, ile współlistnieje z jego przemianami – angażuje się w ich logikę, bada ich rytm i sposoby organizacji, zamiast narzucać własną formę. Jednocześnie, jak pokazała Miwon Kwon, zarówno *land art*, jak i *site-specificity* ulegają poszerzeniom teoretycznym i instytucjonalnym. W *One Place after Another* ukazała społeczne i polityczne działanie na konkretnych miejscach, a wystawa *Ends of the Earth* podkreśliła, że *land art* uwzględnia także praktyki wychodzące poza wizualną spektakularność⁸²⁸. Jednak zamiast rozstrzygać, do jakiej tradycji należy zaliczyć Ukeles (*site-specificity* czy *land-art* czy ekofeminizm), bardziej interesujące jest to, jak jej praktyka wymyka się artystycznym klasyfikacjom i otwiera zarówno odbiorców, jak i miejsce na inne sposoby myślenia.

To właśnie tutaj pojawia się znaczenie spekulatywnej fabulacji – jako ramy, która pozwala wyjść poza artystyczne genealogie i skupić się na tym, jak opowieść o Fresh Kills splata ludzi, odpady, pracę reprodukcyjną, infrastrukturę i administrację w procesie, który nie mieści się w żadnej ustalonej kategorii. W tym kontekście proponuję używać terminu *landing*, który nie jest kategorią estetyczną, lecz sposobem pracy z przestrzenią, który wynika z samej praktyki Ukeles.

Termin *landing* zaczerpnęłam bezpośrednio z tytułu projektu, nad którym Ukeles pracuje nieprzerwanie od 2008 roku. Realizacja ta, powstająca w ramach programu Percent for

⁸²⁸ P. Keiser, M. Kwon, *Ends of the Earth and Back*, w: *Ends of the Earth*, s. 30.

Art, ma stać się pierwszym trwałym dziełem artystki zlokalizowanym na terenie przyszłego Freshkills Park w Nowym Jorku. Choć projekt został zatwierdzony przez New York City Public Design Commission w 2014 roku, jego fizyczna realizacja była przez wiele lat odkładana. Z najnowszych informacji uzyskanych od artystki wynika, że prace nad *Landing* są już zaawansowane, choć szczegóły dotyczące zakresu i etapu ich zaawansowania pozostają nieznane⁸²⁹.



167. Miejsce w Fresh Kills wybrane na *Landing*.

Landing ma składać się z trzech powiązanych ze sobą elementów: *Overlook* – rozległej, wysuniętej platformy widokowej oraz dwóch interwencji ziemnych – *Earth Bench* i *Earth Triangle*. Wszystkie trzy komponenty mają być połączone przez *Landbridge*, czyli ciąg komunikacyjny łączący dwie hałdy składające się na obszar South Park. Są to Big South Mound i Little South Mound⁸³⁰. Z wizualizacji projektowych wynika, że *Landbridge* stanowi fizyczne i przestrzenne rusztowanie całego założenia, jednak w dostępnych opisach nie wskazano, z jakich materiałów ma zostać wykonany ani jaką dokładnie przybierze formę.



168. Mierle Laderman Ukeles, *Landing*, projekt.

⁸²⁹ Rozmowa mailowa z artystką w maju 2025 r.

⁸³⁰ M. Laderman Ukeles, *Mierle Laderman Ukeles on (Re)Imagining Freshkills Park*, „MoMA Magazine”, <<https://www.moma.org/magazine/articles/925>> [dostęp: 15.03.2025].

W zamyśle artystki, *Landing* ma tworzyć doświadczenie intymne, przeznaczone dla zaledwie kilku osób jednocześnie. Centralnym punktem założenia ma być *Overlook* w formie podłużnej struktury wysuwającej się pomiędzy dwa wzgórza. Ukeles określa ją metaforycznie jako wspaniałą kopułę rozpiętą nad przestrzenią, wyznaczającą miejsce zawieszenia, które umożliwi obserwację przekształconego i chronionego krajobrazu z dwóch kontrastujących perspektyw⁸³¹. Jedna z nich – skierowana w dół – odsłania widok na pierwotne mokradła i estuarium, do których nie będzie można wejść, ale nad którymi będzie można się unosić niczym ptak⁸³². Druga – skierowana daleko w przód – ukazuje linię przemiany, czyli dwumilowy widok wzdłuż Richmond Avenue, efektu wieloetapowego rozwoju systemu dróg na Staten Island, gdzie tereny zielone zostały oddane w służbę postępu. Przecięcie tych osi Ukeles interpretuje jako pytanie: *Dokąd zmierzamy z tego miejsca?* wskazujące na egzystencjalny i polityczny wymiar transformacji⁸³³.



169. Mierle Laderman Ukeles, *Landing*. Od lewej: miejsce z pierwszą ścieżką i projekt *Overlook*.

Z kolei *Earth Bench* i *Earth Triangle* stanowią formacje ziemne o uzupełniających się funkcjach. Pierwsza z nich – łagodnie uformowana, otwarta forma – ma oferować możliwość zatrzymania się, odpoczynku, doświadczenia obecności w krajobrazie poprzez fizyczny kontakt z ziemią. Druga – zagłębiona pod *Landbridge* – będzie działać jako przestrzeń schronienia i odpoczynku. Ukeles zapowiada, że nasadzenia w obu tych strefach będą obejmować głównie rośliny o kolorach lawendy i purpury – co, jak zauważa, ma stanowić odniesienie do flory sadzonej niegdyś przez rdzennych mieszkańców tych terenów, Paleoindian⁸³⁴.

⁸³¹ Tamże.

⁸³² Tamże.

⁸³³ Tamże.

⁸³⁴ Tamże.



170. Mierle Laderman Ukeles, fotografie miejsc wybranych na *Earth Bench* i *Earth Triangle*.

Landing jako projekt odpowiada zatem założeniom artystycznym Ukeles – skupionym na trosce, regeneracji i codziennym utrzymaniu przestrzeni – ujawniając również systemowe trudności, z jakimi mierzy się artystka pracująca w ramach struktur miejskich. Ukeles wielokrotnie podkreślała, że zaangażowanie różnych jednostek DSNY w ten projekt miało unikalny, kosztowny i rozległy charakter – tworząc precedens dla przyszłych artystek i artystów osadzonych w instytucjach publicznych. W ten sposób *Landing* funkcjonuje zarazem jako przestrzenny projekt i jako procesualna forma – zawieszona między możliwością a realizacją, między pamięcią a spekulacją. Jako dzieło, które dopiero się materializuje, lecz już działa w wyobraźni i instytucjonalnym polu napięć, pozostaje pytaniem o to, co znaczy „wylądować” w miejscu niegdyś skażonym, dziś transformowanym – i jaką przyszłość można z tego miejsca współtworzyć. Projekt oscyluje więc pomiędzy materialnością a potencjalnością, pomiędzy zakorzenieniem w miejscu a wiecznym przesunięciem w przyszłość.



171. Mierle Laderman Ukeles, fotografia miejsca wybranego na *Landbridge*.

To napięcie zawiera się także w samym słowie *landing*, co wynika z zaktywizowania *land* – ziemi – jako działania. Nie chodzi tu wyłącznie o osiadanie czy lądowanie, ale czynienie ziemi czymś aktywnym, sprawczym, procesualnym. W angielskim *land* funkcjonuje jako

rzeczownik oznaczający ziemię, terytorium, grunt, ale Ukeles przekształca je w działanie – *land-ing*, czyli uziemianie, osadzanie, wcielanie się w ziemię. Artystka wykracza poza dosłowne wylądowanie czy fizyczne dotarcie do miejsca, przesuając znaczenie *landing* ku performatywnemu działaniu na ziemi, które czyni ją żywą, negocjowalną i relacyjną. Wychodząc od projektu Ukeles, *landing* staje się dla mnie szerszą kategorią analizy jej pracy z miejscem i ziemią.

Dla rozważań tych użyteczna okazuje się koncepcja W.J.T. Mitchella, który w *Landscape and Power* proponuje rozumienie krajobrazu (*landscape*) nie jako statycznego obrazu, lecz dynamicznego procesu – przestrzeni, w którym splatają się siły społeczne, polityczne i ekonomiczne⁸³⁵. Badacz odrzuca rozumienie krajobrazu jako neutralnego tła dla ludzkich działań, analizując go jako medium władzy, które naturalizuje określone układy sił, czyniąc je niewidzialnymi. Jego zdaniem krajobraz zarówno odzwierciedla, jak i wytwarza rzeczywistość – w sposób niemal niedostrzegalny reguluje relacje między przestrzenią a jej użytkownikami, ustanawiając dominujące formy widzenia i działania⁸³⁶. Mitchell przekonuje zatem, że krajobraz jest sposobem przedstawienia i kontroli rzeczywistości, a więc mechanizmem ideologicznym, który maskuje procesy ekonomiczne, polityczne i społeczne wpisane w przestrzeń.

W tym sensie krajobraz funkcjonuje jako splot dialektyczny, w którym realne, symboliczne i wyobrażeniowe nieustannie się przenikają. Krajobraz materializuje określone porządki społeczne i jednocześnie je estetyzuje i ideologizuje, sprawiając, że wydają się one naturalne i oczywiste⁸³⁷. Fresh Kills, jako teren naznaczony historią eksploatacji i transformacji, zdaje się potwierdzać tę diagnozę – ale zarazem ją podważa. Jeśli krajobraz według Mitchella maskuje swoje własne mechanizmy produkcji, to *landing* je ujawnia – nie pozwala zamknąć Fresh Kills w jednej spójnej narracji, lecz eksponuje jego sprzeczności, procesualność i napięcia. O ile krajobraz ucieka na zewnątrz natury, tworząc ramę, w której pracują mechanizmy ideologiczne i która następnie z powrotem nakładana jest wyobrażeniowo na samą naturę, to *landing* tę ramę nieustannie dekonstruuje. *Landing* to nie pracujący obraz, a niedający

⁸³⁵ W. J. Mitchell, *Imperial Landscape*, s. x.

⁸³⁶ Tamże, s. xi.

⁸³⁷ Mitchell odwołuje się do Henri Lefebvrea i jego koncepcji produkcji przestrzeni, gdzie krajobraz jest wynikiem splotu przestrzeni doświadczanej, conceptualnej i reprezentacyjnej. Wspomina również Michela de Certeau, który zwraca uwagę na krajobraz jako przestrzeń praktyk i działań społecznych, a także Davida Harveya, który łączy go z dynamiką kapitalistycznych przepływów wartości i gentryfikacją. Mitchell sugeruje, że krajobraz funkcjonuje w napięciu między symbolicznym, realnym i wyobrażeniowym – nie jest jedynie estetycznym przedstawieniem, ale aktywnie kształtuje sposoby widzenia i organizacji przestrzeni.

się zamknąć w obrazie działanie – praktyka osadzania, ujawniania i podtrzymywania materialnych procesów zachodzących w ziemi i jej infrastrukturze.

Jako alternatywa dla krajobrazu, *landing* obejmuje zarówno materię ziemi, jak również wszystkie procesy organizujące tę przestrzeń – od biurokratycznych opóźnień po ekologiczną sukcesję roślin. Myśl Yusoff pomaga rozszerzyć tę perspektywę, wskazując, że krajobraz to nie tylko reprezentacja, ale także zapis geologiczny historii eksploatacji i przemocy⁸³⁸. W tym sensie Fresh Kills jest archiwum – przestrzenią, w której materia przechowuje ślady kapitalistycznej akumulacji, toksyczności i przemian ekologicznych. *Landing*, zamiast nadawać formę wizualną, ma prowadzić uczestniczkę do wejścia w relację z ziemią jako nośnika historii – nie tylko tej widocznej w estetycznym kadrze, ale także ukrytej w warstwach gleby, odpadów i infrastruktury. Fresh Kills nie jest zamkniętym rozdziałem, lecz nieustannie pisanymi historiami – ich warstwy to materialny zapis zmieniających się relacji między miastem, odpadami i władzą. *Landing* to zatem kategoria, która pozwala uchwycić tę relacyjną dynamikę, w której sztuka nie kształtuje przestrzeni w sposób zamknięty a staje się częścią jej materialnej i społecznej rekonfiguracji.

3.3.2. Relacjonując Fresh Kills

W tym miejscu chcę wrócić ponownie do wystawy *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum w 2016 roku, ponieważ sposób zaprezentowania na niej relacji Ukeles z Fresh Kills rozumiem właśnie w kategoriach *landing*. Jednym z elementów ekspozycji był wspomniany już *Fresh Kills Park: Draft Master Plan*. Ukazano cztery cyfrowe wydruki, na których zestawiono mapy, zdjęcia wysypiska z lotu ptaka oraz plany integracji sztuki z jego przyszłym statusem jako parku publicznego. Decyzja Ukeles o wystawieniu fragmentów *Fresh Kills Park: Draft Master Plan* w galerii była niejednoznacznym gestem artystycznym, który nadał dokumentowi status obiektu wizualnego i krytycznego. Pokazanie planów, schematów i danych technicznych w kontekście sztuki otworzyło pytanie o to, jak administracyjne i inżynierskie strategie mogą funkcjonować jako forma reprezentacji oraz jak zmienia się ich odbiór w przestrzeni muzealnej. Ukeles poprzez tę strategię wprowadziła instytucjonalny język zarządzania odpadami do świata sztuki, sugerując, że transformacja Fresh

⁸³⁸ Kathryn Yusoff proponuje dekolonialne spojrzenie na relację między geologią, rasą a ekologią, wskazując, że kapitalizm i kolonializm są kluczowymi siłami napędzającymi degradację środowiska. Choć nie neguje ona samej idei antropocenu jako epoki, w której działalność człowieka wpłynęła na systemy Ziemi – jak sugerowali Paul Crutzen czy Dipesh Chakrabarty – to krytykuje dominującą narrację, która pomija historyczne uwarunkowania tej przemiany, w szczególności przemoc kolonialną i eksploatację wpisaną w kapitalistyczne modele rozwoju.

Kills wykracza poza proces urbanistyczny, stanowiąc szerszy problemem wyobraźni społecznej i politycznej. Zamiast ukazywać Fresh Kills jako zamknięty projekt rewitalizacyjny, artystka zdecydowała się zaprezentować go jako przestrzeń negocjacji – dynamiczny proces, w którym decyzje planistyczne, regulacje środowiskowe i ingerencje artystyczne współistnieją w ciągłej redefinicji miejsca.



172. Od lewej: widok wystawy *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* w Queens Museum, 2016; Ukeles omawiająca swoją ingerencję w słynną makietę Nowego Jorku Roberta Mosesa w Queens Museum, 2016.

W tym sensie wystawa zrywała z wizualną narracją linearnie postrzeganej rekultywacji – ekspozycja ukazywała miejsce jako złożoną matrycę relacji i napięć, gdzie materia organiczna i infrastrukturalna współistnieją w stanie permanentnej transformacji. *Landing* pojawiło się tu jako metoda artystyczna w ramach *maintenance art*, która unika konwencjonalnego podejścia do krajobrazu, koncentrując się na materialnych, ekologicznych i politycznych procesach jego przekształcania.

Ukeles zakwestionowała estetyczną jednolitość reprezentacji miejsca, wprowadzając multiplikację perspektyw. Wśród prezentowanych materiałów znalazły się:

- Filmy i rejestracje performatywne – nagrania wywiadów z *Penetration and Transparency: Morphed*, ukazujące narracje ekspertów i mieszkańców na temat przyszłości Fresh Kills. Dźwięk tych rozmów był elementem instalacyjnym, wypełniającym przestrzeń muzealną.
- Wizualizacje cyfrowe – *Morphing Timelines: Energy* (2000) ujawniało dynamiczne systemy wydobywania metanu, prezentując je jako procesy zachodzące pod powierzchnią.
- Obiekty materialne – fragment wykładziny uszczelniającej składowisko, który w muzeum funkcjonował jako monumentalna rzeźba, ale jednocześnie wskazywał na inżynierskie procesy zamykania wysypiska.

Odrębne znaczenie w tej strukturze miały działania performatywne. *Peace Table* – stół, przy którym odbywały się wielogodzinne rozmowy na temat przyszłości Fresh Kills – został zaaranżowany jako miejsce negocjacji pomiędzy artystami, aktywistami i administracją miejską. To właśnie tu manifestowała się relacyjna natura *landing*, które operowało jako mechanizm umożliwiający kolektywne procesy decyzyjne. W rozmowach przy stole kluczowe było przecięcie dyskursów ekologicznych, inżynieryjnych i społecznych, a także zderzenie perspektyw eksperckich z głosami osób żyjących w sąsiedztwie wysypiska.



173. W ramach wystawy odbyły się seria Programów Publicznych z wykorzystaniem *Peace Table* jako miejsca dialogu. Jednym ze spotkań było *Care as Culture*, 12 lutego 2017.

Spacery po Freshkills Park – oprowadzane przez Ukeles – wprowadzały dodatkową warstwę procesualności do wystawy. Otwierały one doświadczalny wymiar przestrzeni, który różnił się od statycznej prezentacji w muzeum. Spacerując, uczestnicy mogli zobaczyć na własne oczy procesy degradacji i regeneracji, obserwować roślinność stopniowo przejmującą teren oraz poczuć fizyczne właściwości krajobrazu, który – choć nominalnie przekształcany w park – wciąż był miejscem głęboko naznaczonym swoją przeszłością jako infrastruktura odpadowa.



174. Jeden ze spacerów po Fresh Kills zorganizowany w listopadzie 2016.

W tym kontekście *landing* staje się kluczową praktyką w badaniu transformacji Fresh Kills, ponieważ jego transformacja nie jest zakończonym procesem, a ciągłą negocjacją pomiędzy elementami ekologicznymi, technologicznymi i społecznymi. Ciągłym osadzaniem ziemi w nowej infrastrukturze. W systemie kapitalistycznym ziemia jest traktowana jako aktywo finansowe, którego wartość wzrasta w zależności od planów urbanistycznych i decyzji politycznych. W tym sensie Fresh Kills pozostaje obiektem zamkniętej spekulacji, ponieważ jego przyszłość jest kształtowana także przez ekonomiczne kalkulacje miasta. Ukeles jako artystka nie ma nad tym kontroli, a jej praktyka *landing* nie polega na projektowaniu finalnej formy przestrzeni, tylko na ujawnianiu napięć między otwartą a zamkniętą spekulacją. Park jako inwestycja dla miasta może być rozpatrywany w kategoriach wartości rynkowej, lecz Ukeles redefiniuje tę wartość w kontekście procesualności troski i ekologii.

Jako strategia artystyczna *landing* pozwala negocjować przyszłości przestrzeni, której kształtowanie jest procesem podlegającym ciągłym zmianom, rozciągniętym w czasie i osadzonym w materialnych realiach *chrononormatywności*, rozumianej w rozszerzonym sensie – jako zestaw powiązanych schematów temporalnych regulujących reprodukcję infrastruktury miejskiej i ekosystemów w ramach kapitalistycznych reżimów wzrostu i eksploatacji. Ukeles, poprzez *landing*, wprowadza napięcie między temporalnością spekulacyjną, która podporządkowuje przestrzeń przyszłym zyskom, a rzeczywistością materialnych i ekologicznych opóźnień, których nie można zaprogramować według logiki wartości rynkowej. Tym samym *landing* staje się również praktyką ujawniania nieciągłości i przesunięć w czasie – miejscem, gdzie rytmy ekonomiczne zderzają się z czasowością dekompozycji, regeneracji i negocjacji społecznych.

3.4. Metabolizm odpadów

System kapitalistyczny interesuje zazwyczaj badaczy jako produkujący i cyrkulujący towary, ale równie istotne jest to, co zostaje z tego obiegu wypchnięte. Śmieci nie są bowiem neutralnymi resztkami – są efektem systemu selekcji, który decyduje o tym, co jest wartościowe, a co staje się zbędne. Fraser podkreśla, że mechanizmy akumulacji zależą nie tylko od tego, co zostaje włączone do gospodarki, ale też od tego, co jest z niej systematycznie wypierane – czy to praca reprodukcyjna, eksploatowana natura, czy odpady właśnie⁸³⁹. Śmieci są więc produktem ubocznym systemu, który nieustannie wytwarza nadmiar i musi ukrywać jego konsekwencje, żeby utrzymać iluzję nieskończonego wzrostu.

Jednak śmieci nie znikają. Składowiska funkcjonują jak geologiczne warstwy pamięci – nagromadzenie odpadów pozwala odczytać historię społeczeństw przez pryzmat ich konsumpcji, produkcji i technologicznych zmian⁸⁴⁰. W tym sensie znaczenie wysypisk nie ogranicza się do bycia miejscami „końca” przedmiotów, ale pozwala na nie spojrzeć jak na przestrzenie ich dalszego trwania, przekształcania, wchodzenia w nowe relacje z ekosystemem.

W 2021 roku odwiedziłam dwie stacje przeładunkowe (*transfer stations*) w Nowym Jorku – 91st Street Marine Transfer Station i Staten Island Transfer Station. W ramach programu Fulbrighta przebywałam wówczas w Nowym Jorku a sama wycieczka została zorganizowana przez Sanitation Foundation⁸⁴¹. Stacje przeładunkowe to miejsca, w których odpady są sortowane, przerzucane i kierowane dalej. Chciałam na własnej skórze poczuć, czym jest ta infrastruktura, w którą Ukeles wnikała przez dekady. Była to próba zanurzenia się w medium jej ziemskiego *maintenance art* – doświadczenie śmieci nie z perspektywy obrazu czy statystyki, ale jako masy, zapachu, ruchu, przytłaczającej materialności.

⁸³⁹ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 17.

⁸⁴⁰ J. Scanlan, *On Garbage*, London 2005, s. 14.

⁸⁴¹ Dziękuję Maggie Lee i całej Sanitation Foundation za zorganizowanie wydarzenia i zaproszenie na nie.



175. Pracownik DSNY na nowojorskiej stacji przeładunkowej. Fotografia wykonana podczas *Touch Sanitation Performance*, 1979–1980.

Pierwsze, co uderza w takim miejscu, to nie widok a zapach⁸⁴². Śmieci czuje się w nozdrzach, w gardle, w gęstej, lepko-wilgotnej woni, która jest mieszanką gnijącej materii organicznej i przemysłowej chemii. Heather Rogers w *Gone Tomorrow* pisze, że cała nowoczesna infrastruktura zarządzania odpadami powstała po to, aby ukryć ten zapach, żeby śmieci nie były widoczne i zniknęły w oddalonych od miast składowiskach lub zostały przerobione na nową energię⁸⁴³. W stacji przeładunkowej jednak nie sposób było uniknąć konfrontacji z materialnością i abiektalnością odpadów. Ich skala dominowała przestrzeń, a zapach narzucał się jako nieusuwalna warstwa doświadczenia. Śmieci przestały być abstrakcją zarządzaną na odległość, a stały się nieustannie generującą się masą. Logistyka tej masy wcale nie prowadziła do jej eliminacji, a na niekończącym się przemieszczaniu.

Śmieciarki rytmicznie zrzucały odpady, a spycharki przesuwwały je do kontenerów, skąd trafiały do spalarek rozsianych po kraju. Każdy etap tego procesu podporządkowany był precyzyjnej logistyce, zamieniającej chaotyczne nagromadzenie resztek w płynny, niekończący się obieg materii. To, co jeszcze sekundę wcześniej było chaotycznym nagromadzeniem pozostałości, nagle stawało się kontrolowanym przepływem materiału, podlegającym rygorystycznej logistyce. Susan Strasser w *Waste and Want* pokazuje, jak historycznie zmieniała się ta logika – jak przejście od społeczeństw naprawy do społeczeństwa jednorazowości wpłynęło na to, że odpady stały się masowe i wymagały coraz bardziej

⁸⁴² Na dojmujący, z niczym nie porównywalny zapach i obecność robaków jako cechy charakterystyczne stacji przeładunków zwróciła z kolei uwagę Robin Nagle, antropolożka na rezydencji w DSNY, która prowadziła własną śmieciarkę, zob. R. Nagle, *Picking Up*, s. 5.

⁸⁴³ H. Rogers, *Gone Tomorrow*, s. 12–21.

złożonych systemów zarządzania⁸⁴⁴. Kiedyś odpady krążyły w lokalnych ekosystemach, dziś stały się surowcem wielkoskalowej infrastruktury.

Obserwowanie tego procesu dobitnie uzmysłowiło mi, że odpady nie są stanem końcowym. One nieustannie krążą i poddawane są kolejnym przekształceniom. Gdy śmieci spadały z ciężarówek a spycharki precyzyjnie układały je w warstwy, była w tym sprawność niemal choreograficzna – zaprogramowany rytm ludzi i maszyn, który nadawał porządek temu, co wydawało się chaosem. W jednej chwili odpady były abiektalne, trudne do zniesienia, w następnej – zamieniały się w część infrastrukturalnego procesu, który miał swoją logikę, swoją dynamikę. Ten taniec maszyn ujawniał inną prawdę o śmieciach – że ich istota nie ogranicza się do pozostałości, że są one również surowcem, częścią procesów infrastrukturalnych, które nigdy nie ustają. Fresh Kills, choć uznane za przestrzeń odpadu, nigdy nie było martwe – było aktywnym organizmem, w którym metabolizm odpadów nigdy się nie kończył. Widząc ten rytm, zrozumiałam, dlaczego Ukeles postrzegała swoją pracę jako część tego systemu – jako działanie wewnątrz procesu, który nigdy się nie zatrzymuje.

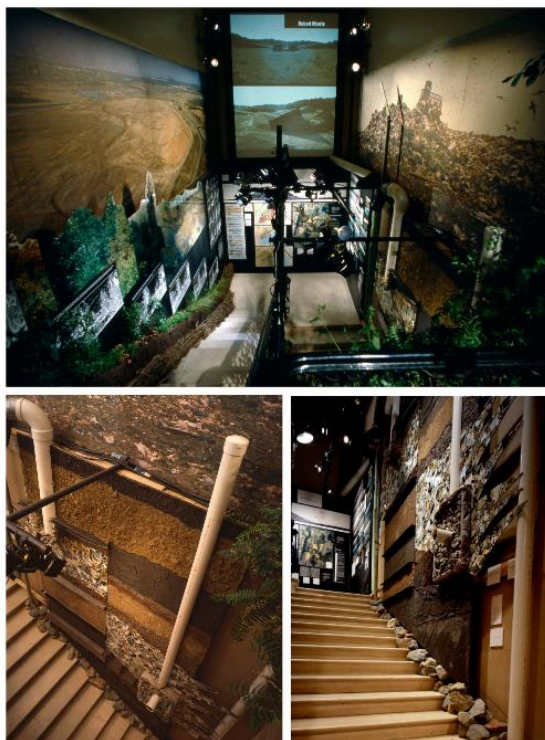
3.5. Roznazywanie

W *Garbage Out Front: A New Era of Public Design* Ukeles przeniosła odpady z miejskiej infrastruktury do przestrzeni galerii, zmieniając ich status – z tego, co ukryte i wyparte, na coś wystawionego na widok publiczny. Wystawa, zorganizowana w 1990 roku w Municipal Art Society w Nowym Jorku, dotyczyła przyszłości zarządzania odpadami⁸⁴⁵. Ukeles, pełniąc funkcję kuratorki, potraktowała ją jako przestrzeń badawczą, w której odpady funkcjonowały jako medium same w sobie⁸⁴⁶.

⁸⁴⁴ Zob. S. Strasser, *Waste and Want. A Social History of Trash*, New York 1999.

⁸⁴⁵ Dokumentacja wystawy, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*, FILE 014_FK_MAS_1990_0614_0911_DOC, Project: FK%: GARBAGE OUT FRONT, Documentation, Project type/Color: FK% (green), DATE: 6/14/1990 - 9/11/1990, GRM Barcode: I00141795.

⁸⁴⁶ Tamże.



176. Mierle Laderman Ukeles, *Landfill Cross Section*, 1990, widok instalacji w Municipal Art Society w Nowym Jorku.

Artystka na wystawę przygotowała instalację *Landfill Cross Section*, która unaoczniała strukturę składowiska odpadów, rekonstruując fizyczny przekrój Fresh Kills. Współpracując z wspomnianym wcześniej Philipem Gleasonem, Ukeles odwzorowała warstwowy układ gleby, wykorzystując do tego odpady, ziemi, glinę i systemy odzyskiwania metanu⁸⁴⁷. Widzowie wchodzili do przestrzeni, która odsłaniała wnętrze wysypiska – schodzili w dół, zanurzając się w kolejnych warstwach śmieci, jakby uczestniczyli w archeologicznym wykopalisku. Ten proces naruszał kapitalistyczną *chrononormatywność* – rytm wzrostu, postępu i produktywności, który strukturyzuje zarówno gospodarkę, jak i codzienne życie. Ukeles konfrontowała widza z czasem odpadu – wolnym, niemożliwym do kontrolowania, podlegającym organicznym procesom rozkładu, które nie poddają się logice ekonomicznej efektywności. To doświadczenie miało w sobie coś paradoksalnego. Otóż z jednej strony oferowało materialną bliskość odpadów, z drugiej – ukazywało ich niedostępność. W końcu śmieci nie przestają istnieć – są stale obecne w ekosystemie miasta, ale ich materialność zostaje ukryta za mechanizmami utylizacji i gospodarki odpadami. Ukeles konfrontowała widzów z nieusuwalnością generowanych przez nich odpadów.

Instalacji towarzyszyły wielkoformatowe projekcje fotograficzne przedstawiające Fresh Kills – ogromne sterty śmieci, buldożery przesuwające masy odpadów, stada mew unoszące się

⁸⁴⁷ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 178–9.

nad składowiskiem. Konfrontowały one widza z materialnością śmieci w sposób, który uniemożliwiał ich łatwe zignorowanie czy zredukowanie do abstrakcyjnego problemu ekologicznego. Ukeles nie zatrzymywała się jednak na tym, żeby unaocznić problem – zamiast tego włączyła śmieci w swoją praktykę artystyczną, redefiniując je jako materiał do pracy⁸⁴⁸. Nawiązuję tym wprost do praktyki pracowników DSNY, którzy śmieci nazywali **materiałem**.

Instalacja demaskowała mechanizm realizmu reprodukcyjnego – tak jak praca opiekuńcza, również odpady są wypychane poza widoczność, aby system mógł utrzymać iluzję sprawnego funkcjonowania. Ukeles obnażyła zatem iluzję reprodukcji jako procesu niewymagającego energii, pokazując, że zarówno odpady, jak i praca podtrzymująca system, są wynikiem nieustannej eksploatacji zasobów i ludzi. To, co miało być usunięte z pola widzenia, wciąż działa w systemie, choć ukryte pod warstwami ekonomicznej i społecznej niewidzialności. W ujęciu artystki odpady stawały się czymś więcej niż skutkiem konsumpcji. Zdradzały się jako strukturalny efekt kapitalistycznej gospodarki, która eksploatuje naturę i tworzy odpady jako coś **zewnętrznego**, choć w rzeczywistości zawsze stanowiły rdzeń wnętrza systemu.

W centrum przekroju znajdowały się schody prowadzące do dalszej części wystawy, które zmuszały widza do zejścia w głąb ziemi. W duchu Vishmidt, która pisała o spekulacyjnej wartości, która napędza kapitalizm, odpady pozbawione są wartości, więc muszą zostać wykluczone z obiegu rynkowego po to, aby logika akumulacji mogła funkcjonować. Ukeles podważyła ten mechanizm w swojej instalacji, przywracając śmieci do widzialności i ukazując ich materialną trwałość, która przeczyła mitowi **znikania odpadów**. Odpady nie znikają – ich warstwy osadzają się w glebie, tworząc materialne archiwum kapitalizmu, którego ślady trwają dłużej niż cykle ekonomiczne czy polityczne strategie zarządzania odpadami.

Instalacja Ukeles wymuszała na widzu określoną trajektorię ruchu – schodzenie w dół, stopniowe zanurzanie się w warstwy gleby i odpadów. W przeciwieństwie do klasycznych muzealnych doświadczeń, tutaj odbiorca był prowadzony w głąb ziemi, do podziemnej infrastruktury miasta. Schodząc w głąb *Landfill Cross Section*, widz stopniowo tracił możliwość odróżnienia poszczególnych elementów – to, co jeszcze na powierzchni mogło wydawać się pojedynczym śmieciem, w miarę zanurzania się w instalację stapiało się w amorficzną, warstwową masę. To właśnie ten proces Ukeles i Robin Nagle określają jako

⁸⁴⁸ W dokumencie *Maintenance Art Works Meets The Department of Sanitation* z 1978 r. Ukeles pisze, że materiał to eufemizm używany przez pracowników DSNY na określenie śmieci, zob. *Archiwum DSNY, DSNY Project Files*, Project: MAW_MEETS_DSNY, CONCEPT, DATE: 1/1997 – 1/1979, GRM Barcode: I00141777.

roznazywanie (*unnaming*) – moment, w którym przedmioty tracą swoją tożsamość i funkcję, włączając się w bezkształtną masę infrastruktury odpadów⁸⁴⁹. Ukeles sprawiała, że widzowie mogli fizycznie doświadczyć ten proces – przechodząc od rozpoznawalnych form ku amorficznej masie, w której rzeczy przestają być czymś indywidualnym, a stają się częścią niekończącego się systemu odpadu.



177. Mierle Laderman Ukeles, *Landfill Cross Section*, 1990, detal.

To, co widać w *Landfill Cross Section*, można odczytać także w kontekście badań nad archeologią śmieci, rozwijaną przez wspomnianego już Williama Rathje i jego *Garbage Project*. Rathje wykazał, że tworzą trwałe archiwa społeczeństw – warstwy składowisk odpadów można czytać niczym geologiczne formacje, ujawniające rytm konsumpcji, technologiczne zmiany, ale także mitologie wyparcia⁸⁵⁰. Ukeles w pewnym sensie stosuje metodę archeologii śmieci w odwrotnym kierunku. Otóż zamiast odkopywać i analizować śmieci, rekonstruuje ich układ, tworząc performatywne spotkanie z tą materią. Widz nie patrzył już na śmieci z zewnątrz, jak badacz analizujący wykopaliska – to on został zanurzony w warstwy odpadów, stając się ich częścią.

To doświadczenie można także odnieść do Elizabeth A. Povinelli i jej krytyki **geontowładzy** (*geontopower*), czyli sposobu, w jaki technologie, nauka i kapitalistyczne systemy zarządzania kształtują naszą relację z planetą⁸⁵¹. Jak zauważa Povinelli, geontowładza nie tylko organizuje świat, ale i kodyfikuje, co jest „żywe” i warte zachowania, a co może zostać zdegradowane do roli odpadu. W tym sensie roznazywanie jest formą biopolitycznej selekcji – momentem, w którym pewne rzeczy (i byty) tracą swoją rozpoznawalność, a więc także możliwość dalszej wymiany czy ochrony.

⁸⁴⁹ R. Nagle, *Picking Up*, s. 7.

⁸⁵⁰ W. Rathje, C. Murphy, *Rubbish!*, s. 10–2.

⁸⁵¹ E. A. Povinelli, *The Urban Intensions of Geontopower*, „e-flux. Architecture”, May 2019, <<https://www.e-flux.com/architecture/liquid-utility/259667/the-urban-intensions-of-geontopower/>> [dostęp: 20.03.2025].

W *Landfill Cross Section* widz doświadczał tego mechanizmu na poziomie cielesnym – schodząc w dół, w warstwy śmieci, zaczynał widzieć nie pojedyncze obiekty, lecz splątaną, rozpadającą się masę rzeczy, które straciły swoją nazwę, odrębność i przynależność do rynkowej wymiany. Ukeles tym sposobem dokonywała krytyki kapitalistycznej logiki wartościowania – systemu, w którym obiekt (podobnie jak praca czy życie) istnieje tak długo, jak długo może spełniać określoną funkcję. Artystka prowadziła widza od materialności śmieci ku ich polityczności. Roznazywanie nie oznacza bowiem jedynie zaniku, ale także formę ukrytej władzy – władzy, która decyduje, co zostaje nazwane i zachowane, a co znika w głębokich warstwach składowisk, metabolizując w ciszy **kapitałocenu**.

Procesy zarządzania odpadami nie dotyczą wyłącznie kwestii ekologicznych – są także głęboko powiązane z reprodukcją społeczną. Przypominam, że Fraser wprost wiąże trwanie kapitalizmu z niewidzialnymi procesami reprodukcji – pracy opiekuńczej, relacjom społecznym, ale także utrzymywaniu środowiska naturalnego. Odpady są tu kluczowe, ponieważ to, co zostaje odrzucone, nie znika, lecz pozostaje warunkiem dalszego funkcjonowania systemu. W tym sensie archeologię śmieci można uznać za archeologię nie tylko śmieci, ale samego kapitalizmu – odsłaniającą warstwy tego, co system chciałby wymazać. Ukeles, rekonstruując te warstwy, ujawniała zarówno materialną obecność odpadów, jak również wskazywała na ich związek z podtrzymywaniem życia – śmieci, choć odrzucone, są częścią infrastruktury miasta i ekologii.

W ten sposób *Landfill Cross Section* ujawnia napięcie między roznazywaniem a reprodukcją – odpady tracą swoje imiona, ale nie przestają działać w świecie. Metabolizują, wydzielają metan, wpływają na wody gruntowe, kształtują nowe ekosystemy. To właśnie tu rozgrywa się kluczowa kwestia dla teorii reprodukcji społecznej – co dzieje się z tym, co zostaje odrzucone? Jakie prace (i czyje) są wymagane, aby podtrzymać świat, w którym odpady mają po prostu zniknąć? Ukeles zmuszała odbiorców do zobaczenia, że nie ma znikania – są tylko kolejne warstwy, kolejne przesunięcia, kolejne procesy metabolizowania śmieci, które wciąż pozostają częścią naszej rzeczywistości, nawet jeśli wolimy tego nie dostrzegać.

3.6. Ekologia ekstraktywizmu

W *Methanogenesis I* (1994) i *Morphing Timelines: Energy* (2000) Ukeles z kolei eksploruje materialność i infrastrukturę Fresh Kills, ujawniając ukryte procesy technologiczne związane z pozyskiwaniem metanu.



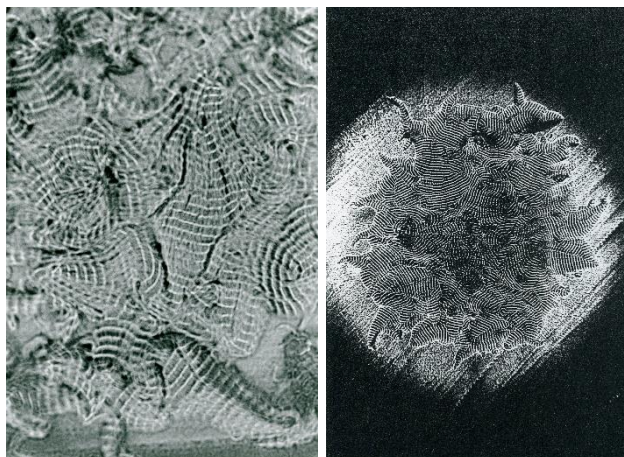
178. Mierle Laderman Ukeles, *Methanogenesis I*, 21 czerwca – 16 lipca 1994, projekt realizowany w ramach Mt. Lake Workshop, Armory Art Gallery, Virginia Polytechnic University, Blacksburg, Wirginia, przy specjalnej współpracy biologa Jamesa G. Ferry’ego.

W *Methanogenesis I* Ukeles rekonstruuje eksperyment Alessandro Volty z 1776 roku, w którym po raz pierwszy zaobserwowano metan jako gaz palny⁸⁵². Na filmie widzimy biochemika i biologa molekularnego Jamesa Gregory’ego Ferry’ego stojącego po pas w stawie. Trzyma w rękach replikę aparatury Volty, miedziany cylinder zakończony lejkiem, którym przemierza wodę, zbierając unoszące się w niej pęcherzyki gazu. Opowiada o mikroorganizmach żyjących w warunkach beztlenowych, rozkładających materię organiczną i produkujących metan – gaz, który jest i produktem metabolizmu i nośnikiem energii. Przez chwilę w filmie dominuje narracja naukowa, wyjaśniająca niewidzialne procesy biochemiczne, jednak wszystko prowadzi do kluczowego momentu – Ferry odpala zapalniczkę i przykłada ją do wylotu urządzenia. Gaz zapala się, a płomień, przez kilka sekund tańczący w powietrzu, ujawnia to, co wcześniej pozostawało poza zasięgiem wzroku. Następuje cisza.

Ten moment spalania odsłania strukturę poznania, jaką operuje Ukeles. To swoisty reenactment antropocentrycznej epistemologii, w której poznanie nie odbywa się poprzez współlistnienie, a poprzez transformację. Metan nie jest tu aktorem geowładzy z własnym głosem, lecz substancją poddaną naukowemu eksperymentowi, widzialną dopiero w chwili swojego zużycia. Ukeles nie odtwarzała neutralnej demonstracji naturalnych procesów, ale

⁸⁵² Video stanowiło element szerszego przedsięwzięcia zatytułowanego *METHANOGENESIS* – najbardziej zespołowego projektu artystycznego zrealizowanego w ramach Mountain Lake Workshop. W latach 1992–1994 Ukeles wspólnie z Jamesem Ferrym prowadziła badania i konsultacje dotyczące procesów fermentacji beztlenowej. Ich współpraca zaowocowała oryginalną wystawą abstrakcyjnych prac, skupiających się na niewidocznych, lecz fundamentalnych mechanizmach metabolicznych bakterii. W ramach warsztatów odbywających się w dniach 5–11 czerwca 1994 r. około stu członków lokalnej społeczności uczestniczyło w tworzeniu materiałów do wystawy, która łączyła performatywne i instalacyjne strategie charakterystyczne dla twórczości Ukeles z eksperymentalnym podejściem Mountain Lake Workshop. Wydarzenie to było centralnym punktem Blacksburg Summer Arts Festival 1994 r. i stanowiło artystyczną próbę ukazania znaczenia mikroorganizmów w globalnym obiegu węgla.

aranżowała ich kontrolowaną inscenizację – naukowy reenactment, który powtarzając odkrycie Volty, powielał jednocześnie model, w którym natura zostaje poznana dopiero wtedy, gdy można ją wydobyć, poddać próbie i przekształcić w energię.



179. Mierle Laderman Ukeles, *Methanogenesis I*, 1994, mikroorganizmy produkujące metan.

W tym kontekście *Methanogenesis I* wpisuje się w nieoczywisty sposób w problematykę reenactmentu, o której piszą Amelia Jones i Mechtild Widrich. Jones zwraca uwagę, że re-performance nigdy nie przywraca autentycznej obecności, tylko rekonstruuje wydarzenie w nowym kontekście, ujawniając mechanizmy reprezentacji i mediacji. W pracy Ukeles nie chodzi więc o ponowne odkrycie metanu, lecz o przywołanie gestu odkrycia jako momentu, w którym coś zostaje uznane za istniejące tylko dlatego, że człowiek to ujawnia⁸⁵³. Kamera nie rejestruje samego procesu fermentacji, a spektakularny moment, w którym gaz zostaje wydobyty i spalony.

Widrich z kolei podkreśla, że rekonstrukcja artystyczna to nie tylko powtórzenie, ale reinterpretacja, często w kontekście politycznym i społecznym⁸⁵⁴. W *Methanogenesis I* ta reinterpretacja odsłania napięcie między naukowym odtworzeniem a możliwością współbycia z nie-ludzkim światem. Ukeles mogłaby zaproponować formę reenactmentu, w której mikroorganizmy i metan działają na swoich własnych zasadach, ale zamiast tego powiela model, w którym poznanie równa się kontroli, a natura nie jest aktorem, lecz obiektem eksperymentu.

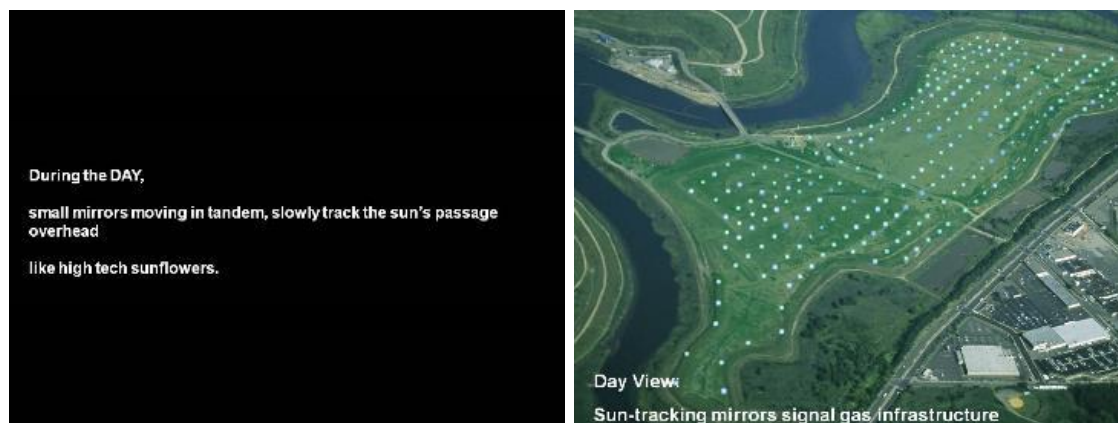
Można więc powiedzieć, że *Methanogenesis I* ujawnia ograniczenia artystycznego odtworzenia jako narzędzia wyjścia poza antropocentryczne myślenie. Ukeles przywołuje

⁸⁵³ Zob. A. Jones, "The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence, „TDR / The Drama Review”, 55(1), s. 16–45.

⁸⁵⁴ M. Widrich, *Is the "Re" in Re-enactment the "Re" in Re-performance?*, w: *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, ed. by C. Dertnig, F. Thun-Hohenstein, London 2014, s. 139–145.

procesy zachodzące poza ludzką percepcją, ale jednocześnie podporządkowuje je naukowej narracji, powtarzając zarówno eksperyment Volty, jak również model epistemologiczny, w którym natura zostaje poznana dopiero w chwili swojego przekształcenia i zużycia. W efekcie film, zamiast przełamywać antropocentriczne ramy reenactmentu, demonstruje ich trwałość – naturę można odkryć tylko wtedy, gdy zostaje pozyskana, a naukowe poznanie pozostaje nierozłączne z aktem kontrolowanej destrukcji.

Jeśli *Methanogenesis I* ujawnia napięcie między naukowym reenactmentem a poznaniem poprzez kontrolowaną destrukcję, to *Morphing Timelines* przesuwą tę kwestię w stronę infrastrukturalnych rytmów ukrytej eksploatacji. Ukeles nie skupia się już na pojedynczym akcie spalania, tylko na długotrwałym procesie, w którym metabolizm odpadów staje się częścią kapitalistycznej logistyki energii.

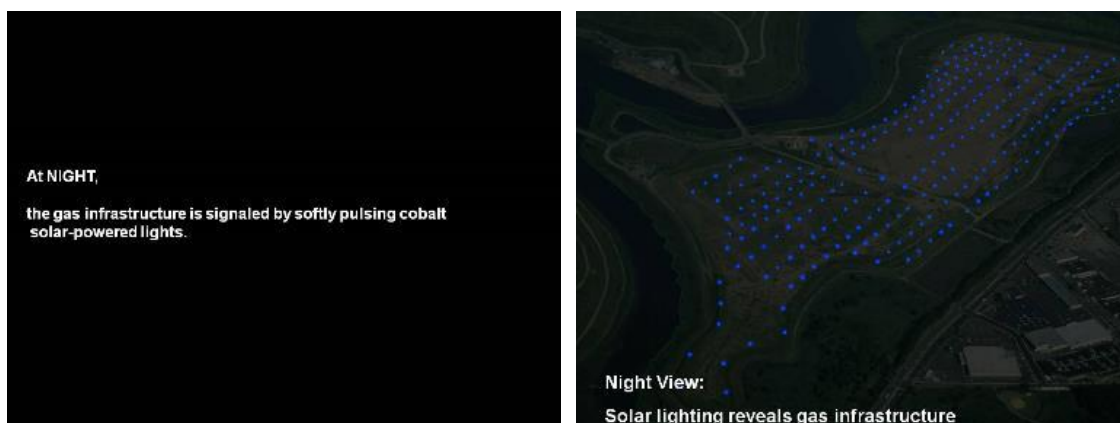


180. Mierle Laderman Ukeles, *Morphing Timelines*, 2000, projekt.

Projekt miał objąć największe z czterech wzgórz wysypiska Fresh Kills, East Mound – teren o powierzchni 305 akrów, przecinany siecią odwiertów gazowych. Ukeles zaprojektowała system świetlny, który wizualizowałby tę niewidzialną infrastrukturę. W ciągu dnia ruchome lustra śledziłyby bieg słońca, odbijając światło i odwzorowując geometrię podziemnych odwiertów, natomiast w nocy kobaltowe punkty świetlne, zasilane energią solarną, miałyby pulsować rytmem zgromadzonej energii. To subtelne, lecz monumentalne działanie wprowadzało napięcie między biologicznym metabolizmem śmieci a technologiczną logiką eksploatacji. Światła miałyby ukazywać, że procesy rozkładu nie są neutralne – odpady, choć usunięte z codziennej widzialności, nadal **pracują**, podtrzymują ukryte ekosystemy bakterii i mikroorganizmów.

Warto zaznaczyć, że choć Ukeles chciała konfrontować odbiorców z ukrytą materialnością Fresh Kills, to nie podejmowała bezpośrednio kwestii ekonomii tego procesu. Wysypiska, takie jak to, nie są już tylko miejscami składowania odpadów. Stały się bowiem

częścią kapitalistycznego metabolizmu, w którym odpady, zamiast znikać, przechodzą kolejne fazy wykorzystania. Metan, powstający w wyniku fermentacji organicznych warstw śmieci, jest zarówno odpadem, jak i zasobem – zanieczyszczeniem, które jednocześnie może zostać przekształcone w paliwo. To paradoks zielonego kapitalizmu, który, jak pisze Nancy Fraser, nie usuwa eksploatacyjnej logiki gospodarki rynkowej, lecz dostosowuje ją do nowych form wartościowania⁸⁵⁵.



181. Mierle Laderman Ukeles, *Morphing Timelines*, 2000, projekt.

Fresh Kills jest tego przykładem – miasto Nowy Jork aktywnie pozyskuje metan i sprzedaje go firmie National Grid, co przynosi dochód rzędu 12 milionów dolarów rocznie, a energia ta zasila około 22 000 domów⁸⁵⁶. W raporcie Rady Miasta z 2017 roku wskazano, że dochody ze sprzedaży metanu nie zostały przeznaczone na badania wpływu wysypiska Fresh Kills na zdrowie mieszkańców, monitorowanie jakości powietrza czy programy zdrowotne a są po prostu włączane w budżet miasta⁸⁵⁷.

Składowisko śmieci przeistoczyło się zatem w pole eksploatacji – miasto nie traktuje go jako problemu środowiskowego do rozwiązania, lecz jako nowy sektor produkcji zasobów. Kapitalizm przekształca nawet odpady w towar, podporządkowując procesy ekologiczne mechanizmom wartości rynkowej. Metan staje się zasobem, gdy można go sprzedać, a kiedy jego wydobycie przestaje być opłacalne, gaz po prostu się spala. Nie jest to więc projekt ekologiczny sam w sobie – to przedłużenie logiki ekstraktywizmu znanej z wydobywania paliw kopalnych. W tym sensie sprzedaż metanu wpisuje Fresh Kills w tę samą ekonomię, co przemysł naftowy – infrastruktura składowiska funkcjonuje na zasadzie wydobywania surowca, który następnie wchodzi w obrót rynkowy. Włączenie dochodów z metanu w budżet miasta

⁸⁵⁵ N. Fraser, *Canibal Capitalism*, s. 102–4.

⁸⁵⁶ Oficjalna strona Freshkills Park, *Methane generates revenue at Freshkills Park* <<https://freshkillspark.org/blog/methane-generates-revenue-freshkills/>> [dostęp: 12.02.2025].

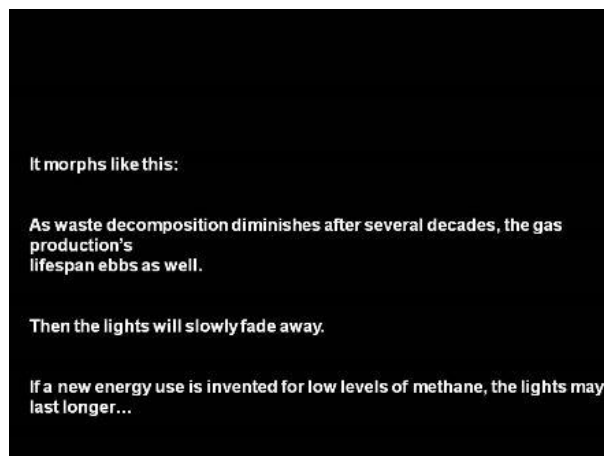
⁸⁵⁷ J. C. Borelli, *Landfill Report*, 2017 <<https://council.nyc.gov/joseph-borelli/wp-content/uploads/sites/52/2017/05/Landfill-Report-FINAL.pdf>> [dostęp: 02.02.2025].

oznacza, że zyski nie są reinwestowane w regenerację terenu, a zostają podporządkowane logice finansowej całościowego systemu miejskiego.

Taka sytuacja komplikuje narrację o regeneracji i rekultywacji terenu, pokazując, że nawet to, co przedstawia się jako ekologiczne rozwiązanie, wpisuje się w logikę kapitalistycznej akumulacji. To proces przedstawiany jako ekologiczne rozwiązanie, ale w istocie jest formą ekstraktywizmu – wydobywania wartości z tego, co zostało już raz wykorzystane i odrzucone. Śmieci nie są końcem, są po prostu kolejnym etapem eksploatacji. Ukeles ukazuje to napięcie, ale nie analizuje, kto czerpie z niego największe korzyści – zyski z metanu nie wracają do lokalnej społeczności Staten Island, nie są też reinwestowane w dalszą rekultywację terenu. Światła pulsujące w rytmie podziemnych przepływów energii ujawniają ten proces, lecz jednocześnie go nie problematyzują – ukazują mechanizm wydobywania, ale nie kwestionują jego redystrybucji. Ukeles nie podaje prostych odpowiedzi – zamiast tego ujawnia mechanizmy ekonomiczne wpisane w krajobraz wysypiska podważając realizm reprodukcyjny. Światła jej projektu to nie tyle metafora energii, co raczej sygnał, że Fresh Kills nie przestało być miejscem produkcji, tyle że tym razem eksploatuje to, co wcześniej zostało wyrzucone.

Przytoczony kontekst rodzi pytanie czy odzyskiwanie energii z odpadów jest rzeczywiście alternatywą dla ekstraktywizmu, czy jedynie jego nową formą? I czy można sobie wyobrazić inne sposoby redystrybucji tej energii, które nie byłyby podporządkowane logice akumulacji? To napięcie między ekologiczną regeneracją a eksploatacją sprawia, że *Morphing Timelines: Energy* można czytać jako praktykę **morfowania** – pojęcia, które Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski opisują w kontekście historii jako proces kształtowania i rekonfiguracji narracji o przeszłości⁸⁵⁸. Morfowanie nie jest po prostu zmianą formy, ale nadawaniem strukturze nowego znaczenia poprzez reorganizację jej elementów. W tym sensie Ukeles nie tylko czyni infrastrukturę metanu widzialną, ale też poddaje ją narracyjnej transformacji – gaz przestaje pełnić funkcję odpadu, stając się czymś, co można odczytać poprzez rytm światła, czymś, co ujawnia swój własny czas i logikę działania. Przy czym światła, śledzące energię wydobywaną z fermentujących warstw śmieci, ujawniają, że kapitalizm wciąż na nowo włącza odpady do obiegu, nadając im status ekonomicznego surowca.

⁸⁵⁸ M. Borowski, M. Sugiera, *Morfowanie historii*, „Dialog”, lipiec–sierpień 2017,



182.Mierle Laderman Ukeles, *Morphing Timelines*, 2000, projekt.

W tym sensie Ukeles wpisuje się w logikę **pozostawania z problemem** (*staying with the trouble*) Haraway⁸⁵⁹. Nie sugeruje prostego rozwiązania, nie mitologizuje Fresh Kills jako ekologicznej utopii, ale pozostaje w splątaniu napięć między eksploatacją a troską, między energią odnawialną a kapitalistycznym metabolizmem. Pozostawanie z problemem nie oznacza tu jedynie uważnej obserwacji problemu, a świadome trwanie w jego wewnętrznych sprzecznościach – dostrzeganie, że troska i eksploatacja są współzależne i że polityczna zmiana wymaga czegoś więcej niż ujawnienia mechanizmów, ale także ich przedefiniowania.

Ukeles każe widzowi zatrzymać się w tym procesie, dostrzec jego splątane relacje, zanim będzie można je redystrybuować inaczej. Światła Fresh Kills mogą świecić przez dekady, ale ich czas jest uwarunkowany rynkiem. Otóż kiedy ekonomia przestanie uzasadniać ich istnienie, znikną – tak jak znikają inne formy zrównoważonej eksploatacji. Pytanie nie brzmi więc, czy możemy usunąć odpady z systemu, ale jak możemy zmienić sam system, który wciąż je produkuje i nimi zarządza? Choć Ukeles nie daje gotowej odpowiedzi, to zmusza do postawienia właściwego pytania.

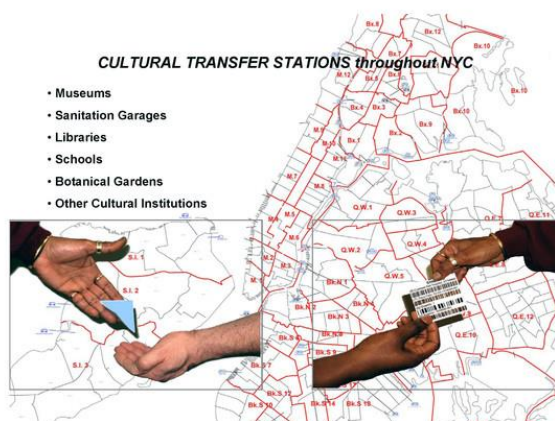
3.7. *Response-ability*

Za kumulowanie odpadów i wyrzucanie śmieci odpowiedzialni są przede wszystkim ludzie. To właśnie relację z rzeczami Ukeles poddaje analizie w ramach swojego zaangażowania w transformację Fresh Kills. Jednym z projektów, które zaproponowała w 2000 roku dla tego szczególnego miejsca – i choć niezrealizowany, był prezentowany jako koncepcja na wystawach, m.in. w 2016 roku w Queens Museum – jest *Public Offerings: Made by All*,

⁸⁵⁹ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 3.

Redeemed by All. Ukeles potraktowała w nim Fresh Kills jak monumentalną rzeźbę społeczną, współtworzoną przez miliony mieszkańców Nowego Jorku, których codzienne gesty wyrzucania przedmiotów doprowadziły do nagromadzenia 150 milionów ton odpadów⁸⁶⁰. Jak pisała:

Wszyscy my, którzy żyliśmy, pracowaliśmy i odwiedzaliśmy Nowy Jork do marca 2001 roku, stworzyliśmy Fresh Kills – prawdziwą społeczną rzeźbę o masie 150 milionów ton, powstałą z dosłownie miliardów indywidualnych decyzji i aktów odrzucenia⁸⁶¹.



183. Mierle Laderman Ukeles, *Public Offerings: Made by All, Redeemed by All*, 2000–2002. Jeden z „obywateli-darczyńców” (z planowanego miliona) składa swoją „ofiarę”, przekazując ją i otrzymując w zamian paragon z kodem kreskowym od miasta – w jednym z wielu Cultural Transfer Station rozmieszczonych na terenie Nowego Jorku. Z cyklu *Proposals for Fresh Kills*, 2000–2011.

Projekt miał mieć charakter partycypacyjny – Ukeles chciała zaprosić milion mieszkańców Nowego Jorku do przekazania drobnych, wartościowych dla siebie przedmiotów, które następnie miały zostać zatopione w blokach ze szkła z recyklingu. Każdy z nich zawierałby także kod QR, umożliwiający odczytanie intencji darczyńcy na specjalnej stronie internetowej – w ten sposób porzucone przedmioty miały odzyskać sens, uwolnione z logiki indywidualnej własności.

Projekt miał zostać zrealizowany w Freshkills Park, gdzie szklane bloki złożone z darów mieszkańców zostałyby umieszczone wzdłuż ponad 50 mil ścieżek, przekształcając dawniej niechciane odpady w zbiorową kompozycję. Artystka wprost nawiązywała tu do idei przepływu materiałów w systemie miejskim, redefiniując relację między śmieciem a wartością oraz wpisując swoją koncepcję w program Zero Waste to Landfills 2030, podkreślając potrzebę cyrkularnej gospodarki miejskiej⁸⁶².

⁸⁶⁰ P. C. Phillips, Mierle Laderman Ukeles, s. 184–5.

⁸⁶¹ Tamże, s. 184.

⁸⁶² Materiały związane z wystawą w Queens Museum, w: *Archiwum Mierle Laderman Ukeles. Zbiór Dysk, H DRIVE (QM), MLU at QM*.

Chodziło zatem o odwrócenie logiki tego, co artystka nazwała indywidualną decyzją i aktem odrzucenia – skoro Fresh Kills powstało jako rezultat odbierania i odmawiania wartości, to Freshkills Park miał zaistnieć dzięki świadomym aktom ofiarowania i odbudowy społecznej. *Public Offerings* na wstępnym etapie miało więc zadziałać jako swoisty rytuał odzyskiwania przestrzeni oraz forma praktykowania współodpowiedzialności (*response-ability*) za materię.

W tym miejscu – zanim wyjaśnię głębiej znaczenie terminu *response-ability* – chcę zaznaczyć, jak będę pracować z jego tłumaczeniem w tekście. Aby oddać jego relacyjny, somatyczny i materialny charakter będę stosować mieszane tłumaczenie *response-ability*, używając różnych sformułowań, takich jak współodpowiedzialne splątanie, odpowiedź w splątaniu, za siebie razem, zatrzymanie w trosce czy współspłót troski. Za każdym razem będę umieszczać w nawiasie oryginalny termin w celu zachowania jego teoretycznego kontekstu⁸⁶³.

Donna Haraway podkreśla, że odpowiedź w splątaniu (*response-ability*) nie jest moralnym obowiązkiem narzuconym z zewnątrz, lecz umiejętnością odpowiadania na więcej-niż-ludzkie światy, wsłuchiwanie się w relacje i ich niuanse⁸⁶⁴. W odróżnieniu od powszechnego rozumienia odpowiedzialności (*responsibility*), zakładającego autonomiczny podmiot decydujący o swoim działaniu, współspłót troski (*response-ability*) rodzi się w zależnościach między bytami, w materiale i doświadczeniu. Jest to sposób bycia, który splata poznanie z troską, teorię z praktyką, ludzi z nie-ludzkimi ekosystemami. Przy czym to współodpowiedzialne splątanie nie jest pozbawione tarć i napięć – to proces negocjacji, w którym relacje kształtują się poprzez praktykę, a nie abstrakcyjne założenia moralne.

W *Public Offerings* Ukeles konfrontuje uczestników z nowym sposobem myślenia o śmieciach i odpadach – nie jako resztkach do szybkiego usunięcia, ale jako o nośnikach pamięci i relacji. Pierwszą fazą projektu miał być **zatrzymanie**. Otóż każdy uczestnik miał wybrać przedmiot, który miał dla niego znaczenie, trzymać go w dłoniach przez dłuższą chwilę i wreszcie oddać. To nie miała być zwykła wymiana – przedmiot zamiast odpadem, stawałby się ofiarowanym darem w akcie uznania jego historii. Ukeles proponowała tu alternatywną temporalność, wyłamującą się z kapitalistycznej chrononormatywności, w której śmieci mają znikać natychmiast. Zamiast tego pojawiał się zatrzymanie w trosce (*response-ability*) – świadome włączenie się w relację z materią.

Warto podkreślić, że inspiracją dla tego projektu była praktyka **mongo**, z którą artystka zetknęła się współpracując z pracownikami DSNY sprzątającymi ulice Nowego Jorku. Mongo, czyli odzyskany przedmiot, który został wyrzucony przez innych a pracownik DSNY nadał mu

⁸⁶³ Uważam, że taka strategia wydobywa dynamiczny i transformacyjny charakter myśli Haraway.

⁸⁶⁴ D. Haraway, *Staying with the Trouble*, s. 116.

nowe znaczenie wartość, były wykorzystywane przez artystkę na *Touch Sanitation Show*. Dla pracowników sprzątających miasto odpady nigdy nie były wyłącznie śmieciami, ale potencjalnymi zasobami. W ich praktyce śmieci nie znikwały, tylko przechodziły przez kolejne ręce, wpisując się w cyrkulację wartości. Mongo było jednocześnie strategią przetrwania i alternatywną ekonomią, która nie wpisywała się w kapitalistyczne logiki własności i odpadu.



184. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Show: Part 2. Sanmen's Place*, 1984, detal instalacji z mongo.

Ukeles w *Public Offerings* podnosi mongo do rangi publicznego rytuału – po to, żeby pokazać, że metody odpowiedzi w splątaniu (*response-ability*) zawsze istniały tam, gdzie oficjalne systemy nie sięgały. Haraway mówi o nauce od innych, nie tylko ludzi, ale także ekosystemów i technicznych bytów⁸⁶⁵. Można powiedzieć, że Ukeles uczy się od tych, którzy na co dzień negocjują wartość rzeczy – od pracowników DSNY, od odpadów, od całego świata Fresh Kills, od natury i od technologii. W ten sposób *Public Offerings* nie ogranicza się do symbolicznego gestu, ale staje się formą ekonomii daru, w której wybrzmiewają materialne i społeczne aspekty współspłotu troski (*response-ability*).



185. Mierle Laderman Ukeles, *Public Offerings: Made by All, Redeemed by All*, 2000–2002.

⁸⁶⁵ Tamże, s. 114.

Na fotografiach ukazujących projekt istotne są dłonie uczestników, które przekazują przedmioty, same stając się medium relacji. Co ciekawe, widzimy je na tle mapy Nowego Jorku, podzielonej na dystrykty DSNY, odpowiedzialne za zbiórkę i wywóz śmieci. Ukeles ponownie, jak w *Touch Sanitation*, wpisuje gest dotyku w miejską infrastrukturę, ale tym razem nie jest to uścisk dłoni, lecz przekazanie przedmiotu – jego uwolnienie oraz jednocześnie wpisanie w nową sieć zależności. Niewidoczna cyrkulacja odpadów oraz sieć relacji między materią a ludźmi została tu wydobyta w afektywnym i somatycznym doświadczeniu. Można to interpretować jako odpowiedzialność spletaną (*response-ability*), która poza deklaracją troski, zwraca się ku cielesnemu, fizycznemu procesowi, przechodzącemu przez skórę, mięśnie, ciepło rąk.

Haraway podkreśla, że za siebie razem (*response-ability*) to również materialna praktyka, wyrażająca się w dotykowych, somatycznych i afektywnych interakcjach⁸⁶⁶. Ukeles wprowadza ten aspekt przez gest trzymania przedmiotu – uczestnicy nie oddają go natychmiast, ale muszą go poczuć, oswoić, rozpoznać jego ciężar, fakturę, opór materii. W tym krótkim momencie decyzja o ofiarowaniu rzeczy z aktu myślowego przeistacza się w zmysłowe doświadczenie.

Ukeles czyni z tej praktyki społeczny rytuał, w którym dotyk i trzymanie przedmiotu to forma nadania wartości – przyznania, że dany obiekt miał historię, że jego los nie jest obojętny. W tym sensie współspłót troski (*response-ability*) polega na świadomym pozostaniu w relacji, w której materii nie można oddzielić od pamięci i odpowiedzialności. Ukeles odwraca zatem logikę odpadu – tu nie chodzi o pozbycie się, ale o akt troski, w którym obecne jest zarówno przeszłe, jak i przyszłe trwanie rzeczy w świecie. Jest to więc gest spekulatywny w rozumieniu otwartej spekulacji Vishmidt. Co więcej, Ukeles deleguje moc nadawania wartości ludziom a nie rynkowi – zamiast niewidzialnej ręki rynku, pojawia się widzialna i namacalna ręka społeczności. Wartość ta jednocześnie zostać miała zarchiwizowana i publicznie udostępniona.

Public Offerings miało również przybrać formę swoistego archiwum, które zamiast separować obiekt i dokument, miało je spletać w nową, materialno-cyfrową formę pamięci. Przypominam, że Ukeles proponuje system, w którym przekazane przez uczestników przedmioty zostałyby zanurzone w recyklingowym szkle i rozmieszczone w Freshkills Park, tworząc sieć archiwalnych śladów wpisanych w krajobraz. Każdy obiekt zamiast zniknąć w anonimowości odpadu, przechodziłby w sferę publiczną, stając się elementem zbiorowej pamięci.

⁸⁶⁶ Tamże.



186. Mierle Laderman Ukeles, *Public Offerings: Made by All, Redeemed by All*, 2000–2002. Przykład „ofiarowania” zatopionego w cegle ze szkła z recyklingu, umieszczonego przed wygrawerowanym kodem kreskowym wskazującym wartość materiału dla jego ofiarodawcy. Praca stanowi część propozycji obejmującej milion takich „ofiarowań” przekazanych przez „obywateli-darczyńców” z całego Nowego Jorku. Z cyklu *Proposals for Fresh Kills*, 2000–2011.

Proces ten łączy różne formy trwałości – materialne ślady zatopione w szkłe oraz technologiczne przedłużenie pamięci w postaci kodu QR, który po zeskanowaniu odsyłać miał do historii przedmiotu i intencji jego darczyńcy. Zwykle przedmioty tracą znaczenie, gdy zostają wyrzucone, tutaj zyskują nowe, zakorzenione w krajobrazie i cyfrowym śladzie. Bloki szkła, w których planowano zatopić te przedmioty, miały zostać rozmieszczone wzdłuż ścieżek Freshkills Park, wyznaczając nową topografię relacji między miastem, jego materialnym dziedzictwem i przyszłością. W tym sensie *Public Offerings* można czytać jako archiwum hybrydowe – rozproszone między geologiczną warstwą ziemi a cyfrową siecią danych, między pamięcią indywidualną a kolektywną.

Kod QR w tym projekcie nie pełni jedynie funkcji archiwizacyjnej – staje się aktywnym medium współodpowiedzialnego splątania (*response-ability*). Artystka proponuje tu mechanizm przywoływania pamięci, który wymaga działania – zeskanowania, przeczytania, wysłuchania historii przedmiotu. Tym samym archiwum Ukeles jest systemem przepływów i aktywizacji – wspomnienia można uruchamiać, nawiązywać nowe relacje z materią i włączać się w jej trwanie. Z perspektywy Haraway, technologia jest tutaj współuczestnikiem relacji – podobnie jak ziemia, w której spoczywają zatopione przedmioty. Archiwum Ukeles działa w splątaniu natury i technologii – szkło chroni obiekty, ale jednocześnie je eksponuje, kod QR zapewnia dostęp do ich historii, ale wymaga aktywnego gestu użytkownika. To forma pamięci, która nie polega na izolacji i konserwacji, lecz na włączeniu i przepływie.

Ukeles proponuje zanurzenie przedmiotów w krajobraz – ich integrację z ekosystemem Freshkills Park. W tym sensie ziemia stać się miała aktywnym uczestnikiem pamięci, współkształtującym relacje między materią, technologią i historią. To podejście można

odczytać w kontekście krytyki Kathryn Yusoff wobec geologii kapitalocenu. Oddając pamięć ziemi, artystka chciała materializować relację między historią a krajobrazem oraz kierować uwagę ku geowładzy – tej przedpolitycznej sile, od której zależy możliwość trwania. W tym sensie gest Ukeles można odczytać jako częściowe odpolitycznienie pamięci, nie w znaczeniu jej neutralizacji, ale uwrażliwienia na jej głębsze, pozaludzkie uwarunkowania. Archiwum zostaje rozciągnięte między historią ludzką a geologiczną, między tym, co opowiedziane, a tym, co trwa poza narracją – wpisując naszą pamięć w materialną zależność od ziemi, a nie wyłącznie od konfiguracji społeczno-politycznych. To nie ucieczka od polityczności, lecz konfrontacja z tym, co ją warunkuje. Ludzka historia jest dosłownie zależna od trwania ziemi.

3.8. Infrastrukturalnie splątane autonomie

Projekt Ukeles w Fresh Kills nie ograniczał się do samego przekształcenia wysypiska w park, ale obejmował także próbę stworzenia społecznej infrastruktury, w której proces usuwania odpadów przekształcałby się w proces nadawania znaczenia. W ramach *Public Offerings* artystka planowała otwarcie Cultural Transfer Stations. Miały one stać się przestrzeniami pośrednimi między światem prywatnym a publicznym, punktami, w których intymna decyzja o przekazaniu przedmiotu zostaje przeniesiona na poziom kolektywnej pamięci i ponownej symbolizacji⁸⁶⁷. Ukeles, wzorując się na funkcjonujących w mieście stacjach transferowych, w których odpady przechodzą przez system segregacji i recyklingu, proponowała model, w którym nie tylko materia, ale także wartości, relacje i historia podlegałyby transformacji – nie tyle usunięciu, co nowemu wpisaniu w tkankę miejską. To przesunięcie – od widzialnych procesów utylizacji do niewidzialnych procesów społecznej redystrybucji znaczeń – ujawnia kluczowy zwrot w jej praktyce *maintenance art*, w którym sztuka przestała funkcjonować jako gest krytyczny, a staje się metodą pracy w ramach złożonych systemów urbanistycznych, administracyjnych i ekologicznych.

W ramach tego ziemskiego *maintenance* Ukeles nie operuje już w rejestrze wcześniejszej krytyki infrastrukturalnej, która odsłaniała ukryte mechanizmy i uwidaczniała relacje władzy kształtujące przestrzeń miejską, lecz proponuje logikę infrastrukturalnego zaangażowania, w której sztuka zarówno ujawnia te mechanizmy, jak i staje się ich częścią oraz aktywnie uczestniczy w ich transformacji. Współpracując z administracją Nowego Jorku, inżynierami, urbanistami i ekologami, artystka włącza się w proces negocjacji dotyczących

⁸⁶⁷ P. C. Phillips, *Mierle Laderman Ukeles*, s. 184.

przyszłości Fresh Kills, co sprawia, że jej pozycja ulega redefinicji – zamiast pozostawać zewnętrznym krytykiem, działa wewnątrz systemu, próbując modyfikować jego działanie poprzez długofalowe procesy instytucjonalne. Warto przypomnieć uwagę Vishmidt o tym, że infrastruktura nie ogranicza się do zaplecza produkcji kapitalistycznej, że może być potencjalnym polem redefinicji i spekulatywnej interwencji. Badaczka wskazała przy tym na konieczność wyjścia poza binarną opozycję między sztuką a ekonomią, między autonomią a zależnością, opozycję, z której pomiędzy wzięło się *maintenance art*. Ukeles, wchodząc w struktury zarządzania odpadami i funkcjonowania miejskich systemów logistycznych, podejmuje właśnie to wyzwanie – rezygnując z czystej autonomii artystycznej na rzecz praktyki, która rozgrywa się w ramach regulacji prawnych, budżetowych i ekologicznych.

Jeden ze znaczących momentów w tej transformacji zapisał dokument *Solid Waste Management and End-Use Planning: Ignorance, Urgency and the Absence of Design* z 1989 roku, który powstał jako część szerszego projektu, później rozwiniętego w wystawie *Garbage Out Front: A New Era of Public Design* w *Municipal Art Society*⁸⁶⁸. Ukeles, zamiast zajmować pozycję artystki komentującej problem niewidzialności systemów zarządzania odpadami, zaczyna funkcjonować jako **ekspertka** od śmieci, która zarówno identyfikuje luki w planowaniu urbanistycznym, jak i wskazuje na brak integracji infrastruktury odpadowej z myśleniem o mieście jako całości.

Włączenie się w ten proces nie oznacza jednak, że Ukeles zachowuje pełnię sprawczości – przeciwnie, w logice infrastrukturalnego zaangażowania artysta nie tylko zrzuca się klasycznej autonomii twórczej, ale także nieustannie negocjuje swoją pozycję w sieci instytucjonalnych i politycznych zależności. W odróżnieniu od wcześniejszych działań, takich jak *Touch Sanitation*, realizowanych w ramach wyraźnie zdefiniowanej współpracy z jedną instytucją miejską, praktyka w Fresh Kills wiąże się z o wiele szerszą siatką zależności. Ukeles nie współdziała jedynie z jedną agencją, a funkcjonuje w rozbudowanym systemie aktorów – od urbanistów i inżynierów, przez wydziały ochrony środowiska, aż po lokalnych polityków. W tym kontekście artystka konfrontuje się z zupełnie nowym typem zakłóceń – jej projekty mogą zostać zawieszone lub uniemożliwione zarówno przez zmianę polityki miejskiej, jak również z uwagi na decyzje dotyczące wywozu śmieci, obecność chronionych gatunków czy nieprzewidywalne procesy biologiczne zachodzące w zanieczyszczonej glebie. To

⁸⁶⁸ *Solid Waste Management and End-Use Planning: Ignorance, Urgency and the Absence of Design*, w: *Archiwum DSNY: Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files*: Project: FK%: GARBAGE OUT FRONT, Documentation, Project type/Color: FK% (green), DATE: 6/14/1990 - 9/11/1990, GRM Barcode: I00141795.

jednocześnie zwiększa stopień zależności oraz zmienia charakter sprawczości – z gestu artystycznej interwencji na praktykę długofalowego współistnienia w złożonym i niestabilnym systemie. Infrastrukturalne zaangażowanie wiąże się więc nie z większą kontrolą, a z większą liczbą zmiennych, które tę kontrolę rozpraszają, a które wcześniej – w bardziej jednoznacznych strukturach instytucjonalnych – były mniej widoczne lub w ogóle nie występowały.

W przeciwieństwie do indywidualnego modelu artysty funkcjonującego na rynku sztuki, Ukeles rozwija strategię finansowania swojej pracy poprzez granty publiczne, długoterminowe rezydencje artystyczne i współpracę z instytucjami miejskimi. Jej pozycja coraz bardziej przypomina eksperta, doradcę lub organizatorkę – osobę pracującą na styku sztuki i administracji – niż twórczynię działającą w logice komercyjnej wymiany. Choć reprezentuje ją Ronald Feldman Gallery, a niektóre fotografie z jej działań są dostępne w obiegu komercyjnym, to charakter tych sprzedaży – nieliczne, wysokocenowe edycje – nie wpływa zasadniczo na model jej funkcjonowania jako artystki infrastrukturalnej. Rynek sztuki nie stanowi tu głównego środowiska działania, a raczej peryferyjny kanał obiegu dokumentacji, którego znaczenie ekonomiczne i symboliczne jest drugorzędne wobec jej zaangażowania w miejskie procesy transformacyjne.

Ten model nie jest jednak wolny od problemów. Zależność od grantów i instytucji wiąże się z koniecznością nieustannego dostosowywania się do zmiennych reguł, politycznych strategii i finansowych cięć. W przypadku Ukeles to szczególnie istotne – jej praca w Fresh Kills, a wcześniej w DSNY, rozciąga się na dekady i wymagała stałego negocjowania warunków obecności w strukturach miejskich. O ile tego rodzaju model finansowania występuje również w działaniach innych artystek pracujących w przestrzeni publicznej, to w przypadku Ukeles znamieną jest transformacja jej własnej pozycji. W porównaniu do wcześniejszych projektów, gdzie artystka mogła funkcjonować bardziej niezależnie – nawet jeśli we współpracy z instytucją – tutaj artystyczna praktyka została całkowicie wchłonięta w rytm miejskich procedur i wieloletnich planów urbanistycznych. Nie jest już osobnym głosem ani czasową interwencją – staje się częścią administracyjnego porządku, który próbuje modyfikować od wewnątrz.

Ze względu na przesuwanie przez Ukeles rozmowy o *Landing* oraz nieprzejrzystość dokumentacji instytucjonalnej, nie jestem w stanie na tym etapie jednoznacznie określić, na jakich zasadach finansowych opiera się jej obecne zaangażowanie w projekt Fresh Kills – czy funkcjonuje w nim jako pracowniczka miasta, czy też działa w oparciu o inne formy współpracy. Jednak już sama struktura jej obecności w projekcie sugeruje przesunięcie w sposobie myślenia o ekonomii artystycznej – od indywidualnej twórczości ku długofalowemu

zaangażowaniu w system, którego warunki działania są jednocześnie środowiskiem twórczym i ograniczeniem.

Nie oznacza to jednak, że finansowanie poprzez granty czy publiczne rezydencje stanowi rzeczywistą alternatywę wobec rynku sztuki – to nadal system tymczasowych środków, zależnych od zmieniających się układów politycznych i administracyjnych. Ukeles, choć reprezentowana przez galerię i obecna na rynku, sama podkreślała, że wiele ze swoich kluczowych projektów infrastrukturalnych realizowała dzięki negocjacjom z urzędnikami i politykami, z którymi nie dzieliła poglądów. Jak wspominała, gdy trzeba było zamknąć Fresh Kills, usiadła do stołu z burmistrzem i przedstawicielami władzy w celu wypracowania porozumienia⁸⁶⁹. To nie wpisuje się jednoznacznie ani w model antagonizmu, ani konsensusu, jak proponuje Grant Kester w swojej teorii sztuki dialogicznej⁸⁷⁰. Warto zatrzymać się w tym napięciu, w momencie, w którym dochodzi do porozumienia, ale nie zostają ujawnione wszystkie jego warunki. Sztuka infrastrukturalna, jaką tworzy Ukeles, mogłaby właśnie tu pełnić swoją krytyczną funkcję – ujawniając, co zostało pominięte w procesach negocjacji, jakie relacje władzy zostały wzmocnione, a jakie wyciszone. Skala ogólności i zaangażowania nie pozwala jednak artystce na utrzymanie krytyczności *maintenance art*. Im wyższy poziom instytucjonalnego uogólnienia, tym bardziej zaciera się związek z materialnymi i reprodukcyjnymi warunkami tworzenia – tymi, które sztuka ta miała przecież ujawniać i problematyzować.

Fresh Kills, w którym Ukeles funkcjonuje jako artystka-infrastrukturalistka, nie jest przestrzenią jednoznacznej rewitalizacji ani klasycznego projektu ekologicznego. To teren, w którym ekologia i infrastruktura splatają się w sposób nierozstrzygalny, w którym odpady nie znikają, ale powracają jako element metabolizmu miejskiego, w którym materia organiczna współistnieje z technologicznymi systemami kontroli, a regeneracja nie jest procesem linearnym, tylko nieustanną negocjacją między środowiskiem, inżynierią a administracją publiczną. Jeśli można tu mówić o *chthulucenie* – splątanej, relacyjnej ekologii Haraway – to jest to *chthulucen* administrowany, zarządzany jeszcze według logiki antropocentrycznej, choć nie w pełni ujarzmiony. Ptaki powracające na teren dawnego wysypiska, bakterie metabolizujące toksyny w glebie, woda przesączająca się przez kolejne warstwy zanieczyszczeń – wszystko to tworzy ekologie hybrydowe, w których życie nie rozwija się w sposób spontaniczny, ale też nie jest całkowicie kontrolowane. Ukeles, działając w tej przestrzeni, nie proponuje jednoznacznych rozwiązań ani nie wpisuje się w model

⁸⁶⁹ Mierle Laderman Ukeles z 2008 r., *Montalvo Interview*.

⁸⁷⁰ G. Kester, *Conversation Pieces*, s. 107–118.

modernistycznej rekultywacji, w którym natura zostaje przywrócona do pierwotnego stanu. Zamiast tego akceptuje splątanie i niejednoznaczność, wchodzi w przestrzeń napięć między regeneracją a eksploatacją, między troską a zarządzaniem, między polityką a biologią.

To właśnie tutaj ujawnia się zasadnicza redefinicja autonomii artysty w infrastrukturze publicznej – Ukeles proponuje wizję artystki społecznej, która, zamiast odgrywać rolę rewolucyjnej outsiderki, przyjmuje pozycję negocjatorki, która nieustannie pracuje wewnątrz systemów i przesuwając ich granice poprzez codzienną mediację i instytucjonalne przesunięcia. Stawiając pytanie o to, kto posprząta po rewolucji, nie szuka jednoznacznych odpowiedzi, lecz wskazuje, że polityczna sprawczość nie ogranicza się do momentu zmiany systemu, lecz rozgrywa się także w pracy z jego pozostałościami, w negocjowaniu warunków dalszego istnienia. Fresh Kills jako teren artystyczno-infrastrukturalnej interwencji, staje się miejscem, w którym nie następuje symboliczne przezwyciężenie kryzysu ekologicznego. Jest to raczej przestrzeń, w której można uczyć się, jak funkcjonować w jego konsekwencjach – nie poprzez zerwanie, ale poprzez nieustanne **pozostawanie w problemie**.

Nie jest to jednak stan utopijnej harmonii – praca Ukeles, podobnie jak sama transformacja Fresh Kills, nie odbywa się w świecie wolnym od konfliktów i napięć. Ten proces nigdy nie był i nie jest stabilny – w 2012 roku pojawiła się nawet propozycja ponownego uruchomienia wysypiska, co wywołało protesty mieszkańców Staten Island, przypominając, że miejsce to wciąż funkcjonuje jako teren napięć pomiędzy miejską infrastrukturą, polityką ekologiczną i codziennym życiem społeczności lokalnych.

W tym sensie pozostawanie z problemem, *response-ability* i infrastrukturalne zaangażowanie są częścią spekulacyjnej fabulacji, które pozwalają im trwać, zapadać się w siebie i przeobrażać w hybrydowe formy. Nie jest to jednak moment zniesienia antagonizmów, ile ich rearanżacja w nowej konfiguracji – układzie, który wciąż pozostaje niestabilny i jednocześnie otwarty na ciągłą renegocjację. Stąd prowadzi droga do *chthulucenu* – nie jako abstrakcyjnej przyszłości, lecz jako realnej praktyki mierzenia się z nieuniknioną współzależnością systemów, ludzi, technologii i odpadów, w których sztuka, polityka i biologia nie są już odrębnymi sferami, ale elementami tej samej, splątanej rzeczywistości. Freshkills Park – miejsce symbolicznej przemiany i potencjalnego spekulatywnego myślenia o przyszłości – wciąż w dużej części pozostaje zamknięty. Sam projekt *Landing*, choć zapowiadany od lat, nadal jest w trakcie realizacji.

To pokazuje, że *maintenance art* nie znajduje się dziś w fazie spełnienia – przeciwnie, trwa w stanie zawieszenia. Nie wiadomo jeszcze, czy infrastrukturalne zaangażowanie pozwoli tej sztuce realnie działać, czy też zostanie przechwycone przez narracje władzy – wpisane w

język instytucjonalnego sukcesu, symbolicznego uznania i zarządzania wizerunkiem miasta. Być może właśnie ta niepewność – brak domknięcia, zależność, tymczasowość – stanowi dziś jej najważniejsze pole napięcia i krytycznego potencjału.

Zakończenie

Niežnośny ciężar autonomii

Trwającego dekady projektu *maintenance art* Mierle Laderman Ukeles nie sposób podsumować w sposób linearny, kategoriyczny ani teleologiczny. Wysiłki klasyfikujące jej praktykę jako radykalną, reformatorską czy wręcz utopijną zawodzą nie dlatego, że nie odpowiadają rzeczywistości, ale dlatego, że próbują nałożyć na tę praktykę formy osądu, którym ta się wymyka. *Maintenance art* nie było projektem symbolicznym ani interwencją w dyskurs, lecz procesem rozciągniętym w czasie i infrastrukturze – rozrastającym się poza pole sztuki, wnikałym w tkankę miejską, ekologiczną i instytucjonalną. W związku z tym, kończąc tę analizę, nie pytam, czy projekt Ukeles był skuteczny czy nieskuteczny, zrealizowany czy nieudany, ale co ta długofalowa praktyka ujawniła o możliwościach i ograniczeniach sztuki jako narzędzia reorganizacji porządku społecznego poprzez troskę?

Odwołując się do trzech warunków środowiskowych wyznaczonych w manifestie artystki – prywatnego *maintenance* (pracy reprodukcyjnej w domu), ogólnego *maintenance* (władzy publicznej i krytyki infrastrukturalnej) oraz ziemskiego *maintenance* – można zauważyć, że Ukeles poruszała się początkowo wyłącznie w obrębie pola sztuki, projektując te kategorie jako ramy wystawy *CARE* w 1969 roku. Manifest był politycznym gestem o radykalnych konsekwencjach, ale jego język i lokalizacja zakotwiczone były w praktyce konceptualnej. Nie chodziło o projekt legislacyjny ani strategię urbanistyczną, lecz o radykalną propozycję transformacji samej sztuki przez wprowadzenie w nią praktyk opiekuńczych, porządkowych, infrastrukturalnych. Dlatego trzy poziomy troski – prywatny, ogólny i ziemski – miały zostać przetestowane jako formy działania artystycznego. Zaplanowane w galerii porządki, wywiady czy procesy oczyszczania skażonej wody zapowiadały tendencje artystki do rewizji pojęcia tego, co może być działaniem artystycznym i jakie warunki środowiskowe może ono objąć.

W kolejnych dekadach Ukeles coraz bardziej wychodziła poza ramy galerii i instytucji sztuki, ale pierwotny gest – radykalny politycznie – sformułowany był w polu sztuki i do niego skierowany. To właśnie ten paradoks, polegający na wypowiedzeniu politycznej deklaracji w języku sztuki, a następnie jej stopniowe przechodzenie do działań na styku polityki miejskiej i infrastruktury, stanowi punkt wyjścia do rozpoznania napięć, które nie zostały rozwiązane, lecz się w *maintenance art* zintensyfikowały.

To nieciągłe, niesymetryczne i często rozproszone przenikanie się sztuki i instytucji publicznych należy potraktować jako fundament napięcia, które towarzyszy całemu projektowi Ukeles. Jej działania nie zostały w całości przechwycone przez porządek władzy dzięki temu, że opierały się na uznawalnej i reprodukowalnej formule artystycznej. Innymi słowy, gest *maintenance* służący utrzymywaniu troski jako centralnej dla porządku społecznego odmiennie działał wtedy, kiedy był kodowany jako działanie artystyczne i kiedy funkcjonował jako praca *stricte* społeczna. W tym sensie zakończenie rozprawy nie może mieć charakteru podsumowania, lecz musi przyjąć formę diagnozy warunków, które sprawiły, że troska mogła zostać przesunięta w stronę centrum porządku społecznego – lecz nie mogła w tym centrum trwale się utrzymać.

Maintenance art Ukeles jako praktyka nie pozostawia za sobą jasno zdefiniowanej zmiany. Otwiera za to pole negocjacji o możliwość redefinicji autonomii bez porzucenia pola sztuki; o potencjał sztuki do stawania się infrastrukturą, a nie tylko jej reprezentacją; o warunki, w których troska staje się wartością organizującą system, a nie jedynie jego retoryczną figurą.

Jednym z najbardziej oryginalnych aspektów *maintenance art* Ukeles było to, że od samego początku projekt ten nie pozostawał jedynie w sferze symbolicznej czy konceptualnej, ale zmierzał ku realnemu przekształcaniu struktur społecznych, miejskich i ekologicznych. Ukeles zarówno diagnozowała deficyty troski w porządku kapitalistycznym, jak i podejmowała próbę zbudowania alternatywnej infrastruktury, w której troska mogłaby funkcjonować jako zasada organizująca. Choć projekt ten napotykał na liczne bariery (do których powrócę w kolejnej części), nie sposób nie zauważyć, że wokół *maintenance art* – w odpowiedzi na jej postulaty i w dialogu z jej praktykami – zaczęły pojawiać się rzeczywiste, trwałe wiązania między sztuką, instytucjami i praktykami codzienności. Nie były one bezpośrednim rezultatem działań Ukeles jako jednostki, ale raczej efektem rozproszonego rezonansu jej propozycji, który ujawnił się w polityce miejskiej, praktykach innych artystów i sposobach działania instytucji kultury.

Najbardziej znanym i jednocześnie najtrwalszym z tych projektów była rezydencja Ukeles w nowojorskim DSNY, rozpoczęta w 1977 roku i trwająca przez dekady. Było to działanie bez precedensu – nie miało charakteru krótkoterminowej interwencji, ale długofalowej obecności artystki w strukturze miejskiej instytucji odpowiedzialnej za porządek i odpady. Jej obecność w DSNY przekształcała instytucję od wewnątrz przez stopniową reorganizację relacji pracy i widzialności. Z tej praktyki zrodziła się szersza formuła, którą w 2015 roku rozwinął Tom Finkelpearl jako program Public Artists in Residence (PAIR). Zakładał on, że artyści staną się pełnoprawnymi współpracownikami departamentów

miejskich, pracując nad konkretnymi problemami infrastrukturalnymi w relacji do lokalnych społeczności. PAIR był próbą instytucjonalizacji relacji między troską, sztuką a władzą publiczną, której załączki można było już odnaleźć w działaniach Ukeles⁸⁷¹.

Kolejnym przykładem trwalszego wpięcia troski w infrastrukturę miejską i kulturową była praktyka artysty sTo Lena – pierwszego rezydenta artystycznego w DSNY po Ukeles. Jego działania, podejmujące tematy ekologii, śmieci i cyrkulacji odpadów, rozciągały projekt Ukeles na mikrobiologiczne i klimatyczne poziomy funkcjonowania miasta. W ten sposób *maintenance art* zyskało nową, ekologiczno-materialistyczną odsłonę, koncentrującą się na przepływach energii, substancji i wartości w systemach miejskich.

Warto również podkreślić rolę instytucji takich jak Queens Museum, które m.in. zorganizowało retrospektywę Ukeles w 2016 roku, ale samo przyjęło strategię infrastrukturalnej troski jako element swojej misji. Muzeum to, ulokowane na terenie dawnej Wystawy Światowej zorganizowanej przez Roberta Mosesa stało się przestrzenią krytycznego przetworzenia logiki rozwoju w stronę logiki troski. Działalność muzeum nie ogranicza się wyłącznie do prezentacji sztuki. Obejmuje również tworzenie przestrzeni dla społeczności lokalnych, działań edukacyjnych, programów współpracy z miastem i inicjatywami sąsiedzkimi.

Wszystkie te przykłady pokazują, że choć nie doszło do zbudowania jednej, scalonej infrastruktury troski, to wokół *maintenance art* zaczęły pojawiać się lokalne i instytucjonalne węzły, które wchodzą ze sobą w relacje i rezonują z pierwotnym gestem Ukeles. Można mówić o sieciowej strukturze troski, w której praktyka artystyczna – nawet jeśli fragmentaryczna – staje się jednym z kanałów reorganizacji systemu wartości i relacji społecznych. To właśnie w tych wiązaniach – a nie w spektakularnym geście politycznym – ujawnia się potencjał *maintenance art* jako strategii transformacyjnej rozciągniętej w czasie, odpornej na uproszczenia i redefiniującej rolę artystki jako współtwórczyni relacyjnych konfiguracji między sztuką, instytucją i społeczeństwem.

Jednak mimo tych węzłów relacyjnych, nie sposób nie zauważyć, że wiele z najambitniejszych projektów Ukeles – szczególnie tych, które wykraczały poza poziom instytucji artystycznych – rozmywało się, ulegało fragmentaryzacji lub pozostawało w fazie

⁸⁷¹ Infrastrukturalne znaczenie praktyki Ukeles widoczne jest również w tym, że jej model działania został przyjęty, rozwijany i reinterpretowany przez inne osoby, niekoniecznie w polu sztuki. Szczególną rolę odegrała tu wspomniana w rozprawie Robin Nagle – antropolożka, która nie tylko odbyła rezydencję w DSNY, w ramach której zatrudniła się jako kierowniczy śmieciarki, żeby zrozumieć od wewnątrz strukturę miejskiej troski. Jej publikacja *Picking Up* ujawnia materialne i klasowe warunki pracy w tej instytucji, wpisując się w logikę *maintenance art* jako działania przekraczającego akademię i reprezentację.

konceptyjnej. Przykładem jest jej zaangażowanie w Fresh Kills, w próbę przekształcenia wysypiska śmieci w miejsce pamięci, troski i regeneracji. Choć koncepcja ta zakładała głęboką zmianę infrastruktury i relacji miasta z jego odpadami, nie udało się jej przełożyć na trwałą reorganizację miejskiego systemu gospodarowania przestrzenią ani na przekształcenie instytucji odpowiedzialnych za środowisko.

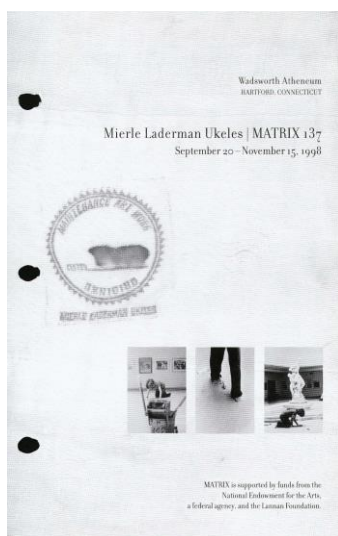
Podobnie *Cultural Transfer Stations* – część projektu *Public Offerings* – miały na celu stworzenie alternatywnej infrastruktury kultury, opartej na analogii do miejskich stacji transferowych odpadów. Ukeles zaproponowała stworzenie punktów wymiany, edukacji i troski w przestrzeniach związanych z codzienną mobilnością, takich jak stacje metra czy skrzyżowania komunikacyjne. Była to wizja rozbudowanej, zdecentralizowanej siatki placówek kultury w służbie społeczności – jednak projekt ten pozostał na poziomie propozycji artystycznej i nie został przełożony na realne działanie instytucjonalne.

Brak wdrożenia *Cultural Transfer Stations* ujawnia istotny problem, który ciążył nad wieloma projektami Ukeles – zależność od systemu grantów i instytucji wystawienniczych, które mogą wspierać gesty krytyczne i konceptualne, ale nie gwarantują ich trwałości. W przypadku *Public Offerings* Ukeles nie uzyskała dedykowanego, długofalowego finansowania publicznego – projekt funkcjonuje zatem w logice ekspozycji, nie zaś jako część miejskiego planowania. Mimo wcześniejszych kontaktów z DSNY i relacji z instytucjami miasta, nie udało się doprowadzić do realnej współpracy z MTA (Metropolitan Transportation Authority), która byłaby niezbędna dla wdrożenia tej infrastrukturalnej wizji.

Tym samym *Cultural Transfer Stations* pozostają przykładem utopii niesynchronizowanych systemów – miejsca, w którym język troski nie znalazł swojego odpowiednika w systemie decyzyjnym ani ekonomii miejskiej. Co więcej, projekt ten nie problematyzował wystarczająco własnych uwarunkowań ekonomicznych. Pozostając w strukturze grantów i instytucji kultury, które same podlegają logice finansowania kapitalistycznego (często w ścisłej współpracy z administracją miejską), propozycja Ukeles nie przepracowała relacji między troską a finansowaniem – ani ich politycznego potencjału.

Z tej perspektywy pojawia się pytanie o to, czy redefinicja autonomii sztuki – tak istotna dla manifestu Ukeles – może się dokonać bez krytycznej analizy uwarunkowań finansowych? Jeśli bowiem troska ma stać się medium zmiany systemowej, musi być zakorzeniona w ekonomii i instytucjach, ponieważ samo postulowanie jej w ramach wystawienniczego modelu nie wystarczy. Bez tego ryzyko symbolicznego przechwycenia – przez instytucje sztuki i przez sam system polityczny – staje się nie tylko realne, ale wręcz strukturalne.

Równocześnie warto postawić pytanie o rolę, jaką w całej tej historii odegrała sama instytucjonalna historia sztuki – nie w sensie recepcji Ukeles, ale jako aktywny uczestnik procesu, w którym *maintenance art* zostało przekształcone w obiekt wiedzy i archiwizacji. Od lat 90. XX wieku, kiedy ponownie zainteresowano się efemerycznymi działaniami lat 70., Ukeles zaczęła być wpisywana w szerszą narrację performansu feministycznego i sztuki konceptualnej. Działania takie jak *Matrix 137* w Wadsworth Atheneum z 1998 roku zarówno wydobywały na światło dzienne dokumentację jej wczesnych prac, jak również – co ważniejsze – tworzyły materialną podstawę do kanonizacji praktyki, która pierwotnie opierała się właśnie na materialnej niewidzialności i nieproduktywności.



187. Katalog wystawy *Matrix 137* w Wadsworth Atheneum, Hartford, 1998.

Wraz ze zmianą dyskursu wokół performansu oraz w związku z organizacją wystaw instytucje sztuki, we współpracy z artystką, tworzyły nowe obiekty – tablice z fotografiami, rekonstrukcje, katalogi – które funkcjonowały już nie jako narzędzia transformacji, ale jako dowody dokonanej zmiany. Tym samym *maintenance art* zostało wpisane w stabilizującą logikę muzealną, gdzie gest opieki został utrwalony jako estetyczna forma, a nie jako trwający proces relacyjny czy infrastrukturalny.

Jak wykazałam we wstępie, narracje historii sztuki na temat Ukeles zintensyfikowały się w latach 90. XX wieku. Nastąpiła wówczas znacząca zmiana w teorii performansu, wprowadzając efemeryczne działania do instytucji sztuki i przewartościowując ulotny charakter tych aktywności. Problemy archiwizacji i dokumentacji miały kluczowe znaczenie dla dyskursu wokół performansu, a rozważania te zbiegły się – lub były wynikiem – zainteresowania radykalną sztuką lat 70., z jej kontrkulturową krytyką kapitalizmu, biurokratyzacji i wykluczenia społecznego.

W takim ujęciu wystawa *Matrix 137* stała się momentem zwrotnym. Wadsworth Atheneum zakupiło wówczas dokumentację czterech performansów z 1973 roku w postaci oprawionych fotografii. Przez 25 lat działania te funkcjonowały jako efemeryczne – aż do momentu, gdy zostały zamienione w materialne artefakty. Z jednej strony, to przejście dowartościowało tę praktykę, z drugiej – podporządkowało ją logice archiwum i obiegu muzealnego. Zdjęcia, wykonane w 1973 roku przez fotografa zatrudnionego przez muzeum do udokumentowania performansu i przekazane artystce, stały się jedyną widzialną formą tych działań – a wybór eksponowanych kadrów (m.in. pomijających artystkę wykonującą pracę jako matka, trzymająca na rękach swoje dziecko) unaocznia, jak archiwum tworzy nie tylko przeszłość, ale również teraźniejszy sposób reprezentacji.

Kate Eichhorn pisała, że archiwizacja porządkuje przeszłość i jednocześnie produkuje teraźniejszość – legitymizując obecną działalność instytucji bez konieczności systemowej zmiany⁸⁷². W przypadku Ukeles, polityczność performansu zostaje przeniesiona do rejestru estetycznego. A zatem to, co miało być działaniem, staje się obrazem. Jak zauważyła Eichhorn, archiwum działa raczej jako manifestacja już uznanej wartości niż jako narzędzie politycznej walki. Podobnie Jacques Derrida, który twierdził, że archiwum zawiera w sobie nakaz prawa sugeruje, że archiwum nie tyle zapisuje wydarzenie, co je wytwarza – co w przypadku sztuki radykalnej oznacza jej paradoksalną i potencjalną neutralizację⁸⁷³.

W tak zarysowanym kontekście, zinstytucjonalizowanie *maintenance art* przez muzeum prowadzi do jego reifikacji. Otóż gest opieki zostaje wypreparowany z relacyjności i materialności, a fotografia performansu staje się autonomicznym obiektem, pozbawionym kontekstu ciała, pracy, infrastruktury i ekonomii. Analizując materiały archiwalne, korespondencje artystki i jej wystąpienia zauważyłam, że Ukeles zaczęła z czasem dostosowywać swoją autoprezentację do oczekiwań świata sztuki, selekcionując dokumenty i estetyzując gesty. W rezultacie polityczna propozycja przekształcenia instytucji sztuki w infrastrukturę troski została zamieniona w symbol uznania, który może funkcjonować w ramach wystawienniczego modelu bez konieczności zmiany praktyk instytucjonalnych.

Instytucje sztuki często marginalizują lub fetyszyzują sztukę społeczną w zależności od jej łatwości wpisania się w obowiązujące schematy reprezentacji. Claire Bishop – w swojej słynnej krytyce sztuki partycypacyjnej – pomija materialne uwarunkowania działania

⁸⁷² K. Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Philadelphia 2013, s. 7.

⁸⁷³ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Warszawa 2016, s. 123–140.

instytucji, które same wymuszają na artystach określone strategie przetrwania⁸⁷⁴. *Maintenance art* nie zostało przechwycone mimo wszystko, ale właśnie dlatego, że Ukeles nie porzuciła formuły artystycznej – co pozwoliło jej działać w ramach instytucji, ale jednocześnie ograniczyło polityczny zasięg gestu.

Powraca przywołane przeze mnie we wstępie pytanie, postawione przez Vishmidt o to, czy fakt utrzymywania artystycznego statusu pracy przez Ukeles jest warunkiem skuteczności jej działań czy też jest tym, co ogranicza ich rzeczywisty wpływ. Jeśli *maintenance art* miało być realną strategią zmiany, to jego przyszłość nie leży w dalszym wpisywaniu go w muzealne archiwa, ale w budowaniu nowej infrastruktury artystycznej, w której sztuka tego typu nie jest wyłącznie dokumentowana i historyzowana a realnie wpływa na systemy społeczne. Dopóki instytucje sztuki nie przemyślą na nowo swojej roli – nie tylko jako przestrzeni ekspozycji, ale jako części infrastruktury reprodukcyjnej – sztuka społeczna będzie wciąż uwikłana w mechanizmy, które próbowała podważyć.

Ta historia prób i niepowodzeń instytucjonalizacji troski każe powrócić do manifestu Ukeles jako mapy pojęciowej, której postulaty były swoistym testem wytrzymałości dla pola sztuki i instytucji publicznych. Jak pokazałam w części analitycznej, manifest ten nie był programem utopijnym ani jedynie deklaracją symboliczną. Był strukturą trójpoziomowej troski (prywatnej, ogólnej i planetarnej), która miała zostać wdrożona w porządek społeczny poprzez działania, instytucje, współpracę i czas.

W rozbudowanej infrastrukturze troski, jaka wyłoniła się z działań Ukeles, zabrakło jednak jednego – koordynacji ciągłego działania na wszystkich trzech poziomach zarysowanych w manifestie. Choć Ukeles cyklicznie powracała do każdego z tych wymiarów, przeplatając je w swoich projektach, to w miarę przechodzenia na coraz wyższy poziom uogólnienia coraz bardziej oddalała się od materialności poziomu prywatnego. Nie chodzi tu o brak świadomości, ale o niemożność utrzymania pełnej spójności – trudność, która być może bierze się także z ciężaru autorstwa. *Maintenance art*, mimo swojej relacyjności i instytucjonalnego rozproszenia, wciąż jest projektowane jako praktyka jednej osoby, a to – paradoksalnie – może prowadzić do kompromisów, które osłabiają potencjał radykalnej integracji tych trzech poziomów. Tymczasem w dokumentach archiwalnych wyraźnie widać, że artystka była bardzo świadoma ograniczeń materialnych – dużą część budżetu jej działań stanowiło wsparcie *in kind* – nie pieniądze, a rzeczy, usługi, przestrzeń. W archiwum Ukeles trzyma ryzy papieru, teczki i inne materiały (niektóre z lat 70.) „na wszelki wypadek” – jakby

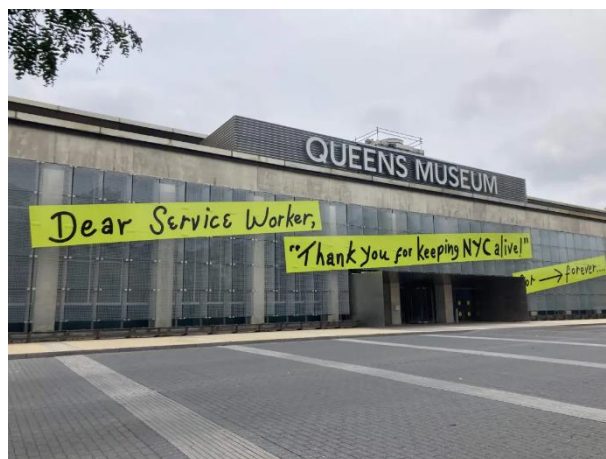
⁸⁷⁴ O krytyce sztuki partycypacyjnej zob. C. Bishop, *Sztuczne Piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015.

była oswojona z ekonomią braku i koniecznością improwizacji. Ta głęboko prywatna, codzienna materialność pozostaje jednak niemal niewidoczna w warstwie bardziej symbolicznej czy instytucjonalnej *maintenance art*. Być może dlatego, że w ramach rozwijającej się krytyki infrastrukturalnej nie pojawiła się równoległa, równie mocna krytyka finansowania, która mogłaby łączyć ze sobą wszystkie trzy poziomy troski – przez pryzmat płci, pracy i materialnych warunków działania.

Dziś można powiedzieć, że postulaty *maintenance art* były czasowo skuteczne, ale infrastrukturalnie **nieutrzymywalne**. Oznacza to, że troska rzeczywiście bywała wprowadzana w centrum – jako zasada organizacyjna wystawy, jako metodologia współpracy z instytucją miejską, jako relacyjna praktyka wobec ciała i środowiska – ale nie mogła tam **pozostać**. Za każdym razem, gdy była implementowana w instytucji, jej trwanie było warunkowe – zależne od grantów, ekspozycji, relacji artystki z administracją, wreszcie, od uznania artystycznego. To właśnie ten moment przejścia – od idei troski jako centrum do faktycznego jej utrzymania jako struktury społecznej – ujawnia główną słabość obecnych porządków instytucjonalnych.

W takim ujęciu spotkanie między myślą Ukeles a diagnozą Nancy Fraser nie prowadzi do jednoznacznego potwierdzenia tej drugiej, ale raczej do głębokiego rozwarstwienia jej tez. Fraser, opisując kanibalistyczny charakter współczesnego kapitalizmu, sugeruje, że system ten pożera własne warunki reprodukcji – w tym troskę. Praktyka Ukeles, czytana przez pryzmat jej manifestu i długofalowych działań, pokazuje z kolei, że **momenty przeniesienia troski do centrum** były możliwe – ale zawsze tymczasowe, kruche, zagrożone.

Maintenance art było próbą urzeczywistnienia teorii i zarazem narzędziem, które demaskuje ograniczenia takich prób w istniejącym porządku. Projekt Ukeles pokazuje, że sztuka może czasowo rozszczelnić logikę produkcji, pracy i widzialności – ale bez głębokiego przeobrażenia form instytucjonalnych, infrastrukturalnych i ekonomicznych, troska pozostaje gestem raczej niż zasadą.



188. Mierle Laderman Ukeles, *For → forever...*, 2020. Instalacja w przestrzeni publicznej, prezentowana na fasadzie Queens Museum, na wielkoformatowym ekranie w Times Square oraz na ponad 2 000 cyfrowych nośnikach w systemie metra i kolei MTA w Nowym Jorku. Powstała w czasie pandemii COVID-19 jako gest wdzięczności wobec pracowników służb publicznych – w szczególności pracowników infrastruktury miejskiej, takich jak osoby zatrudnione w transporcie i gospodarce odpadami – za utrzymywanie miasta przy życiu w warunkach kryzysu. Ręcznie napisana wiadomość artystki: *Dear Service Worker, Thank you for keeping NYC alive! For → forever...* nawiązuje do jej performansu *Touch Sanitation* (1979–1980), w którym dziękowała wszystkim pracownikom nowojorskiego DSNY.

W tym świetle szczególnie wymowny staje się projekt *For → forever...* z 2020 roku, zrealizowany przez Ukeles w przestrzeni publicznej Times Square oraz w Queens Museum, jako wyraz hołdu dla pracowniczek i pracowników podtrzymujących życie podczas pandemii COVID-19. Wyświetlane napisy *Dear Service Worker* „*Thank you for keeping NYC alive*” wpisywały się w długofalową strategię artystki polegającą na afirmacji pracy opiekuńczej i eksponowaniu niewidzialnych form utrzymywania porządku. A jednak – mimo siły symbolicznej tego gestu – projekt ten ukazał również granice *maintenance art* jako strategii transformacyjnej. Pandemia, będąca momentem ekstremalnego napięcia w systemie opieki, nie doprowadziła do jego przebudowy. Wręcz przeciwnie, estetyzacja troski – podobnie jak globalne rytuały oklasków dla lekarzy, pielęgniarek czy dostawców – stała się narzędziem symbolicznego rozładowania społecznego niepokoju, bez uruchamiania rzeczywistych mechanizmów zmian.



189. Mierle Laderman Ukeles, *For → forever...*, 2020. Od lewej: widok pracy wyświetlanej na cyfrowych nośnikach w systemie metra i kolei MTA w Nowym Jorku (w czasie pandemii metro było niemal puste i korzystali z niego głównie pracownicy służb publicznych); praca prezentowana na wielkoformatowym ekranie na Times Square. Przed pojawieniem się tekstu na ekranach wyświetlano najpierw intensywne kolorowe tła – czerwień/pomarańcz alarmową, a następnie intensywną zielen bezpieczeństwa – barwy kojarzone z odzieżą ochronną i sprzętem pracowników służb publicznych.

Uwzględniając powyższe założenia *For → forever...* można odczytać jako gest, który potwierdza tezę Ukeles o potrzebie umiejscowienia troski w centrum organizacyjnym systemu – ale zarazem ujawnia, że bez tego umiejscowienia troska może zostać wchłonięta przez logikę spektaklu i moralnej kompensacji. Pandemia odsłoniła nie tylko deficyt opieki, ale i jej podatność na wyzysk: troska była przywoływana jako wartość, ale nie jako zasada działania instytucji. Nieprzypadkowo krytycy wskazywali, że gesty wdzięczności wobec pracowników służby zdrowia nie przekształciły się w podwyżki, reformy ani gwarancje bezpieczeństwa pracy. Infrastruktura pozostała nietknięta – a troska została doceniona głównie estetycznie.

Dlatego *For → forever...* można potraktować jako epilog manifestu Ukeles. Nie w sensie jego domknięcia, ale jako dowód na jego nieukończalność. Praktyka troski może zostać widoczna, może zyskać język, formę i przestrzeń – ale jej utrzymanie jako zasady systemowej wymaga czegoś więcej niż gestu artystycznego. Wymaga przeobrażenia samego porządku ekonomicznego. W tym sensie pandemiczny projekt Ukeles jest nie tyle symptomem, ile dokumentem największego napięcia – między symboliczną obecnością troski a jej instytucjonalną niemożliwością. Ostatecznie, analiza Ukeles ujawniła zarówno momenty oporu wobec kanibalizacji kapitalizmu, jak również również strukturalne pułapki, w jakie wpada sztuka próbująca działać jako infrastruktura. Jeśli autonomię rozumiemy – za Ukeles – nie jako odcięcie od rzeczywistości, ale jako warunki redefinicji pola działania, to prawdziwe pytanie nie zasadza się na tym czy troska powinna być widoczna w centrum porządku społecznego, ale na tym, co musi się zmienić, aby mogła tam pozostać.

Bibliografia:

1. Andelin, H., *Potęga kobiecości*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2012.
2. Andrew, J. A. III, *Johnson Lyndon and the Great Society*, Ivan R. Dee, Chicago 1998.
3. Arruzza, C., *Dangerous Liaisons: Marriages and Divorces of Marxism and Feminism*, The Merlin Press, London 2013.
4. Augé, M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010.
5. Ault, J. (ed.), *Alternative Art New York 1965–1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2002.
6. Austin, J. L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
7. Ball, L. (ed.), *Called to Action: Environmental Restoration by Artists*, art sites IIc, New York 2007.
8. Bhattacharya, T., *Social Reproduction Theory: Remapping Class, Recentring Oppression*, Pluto Press, London 2017.
9. Birkeland, J., „Ecofeminism: Linking Theory and Practice”, w: G. Gaard (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993.
10. Bishop, C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, “Artforum International,” vol. 44, no. 6, February 2006.
11. Bishop, C., *Sztuczne Piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni, bęc zmiana*, Warszawa 2015.
12. *Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969!: An Interview with Mierle Laderman Ukeles and Toby Perl Freilich*, “Cultural Politics” 16 (1), 2020.
13. Bluestone, N. H., *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, London–Cranbury 1995.
14. Bloom, L. E., *Jewish Identities in American Feminist Art. Ghosts of Ethnicity*, Routledge, New York–London 2006.
15. Boltanski, L., Chiapello, È., *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London–New York 2018.
16. Borelli, J. C., *Landfill Report*, 2017, <https://council.nyc.gov/joseph-borelli/wp-content/uploads/sites/52/2017/05/Landfill-Report-FINAL.pdf>.
17. Bourdon, D., Art, “The Village Voice”, 4 October 1976.

18. Bourriaud, N., *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Dijon 2002.
19. Braidotti, R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.
20. Braun, M., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, A Dutton Paperback, New York 1976.
21. Brenner, J., *Women and the Politics of Class*, "Monthly Review Press", New York 2000.
22. Bryan-Wilson, J., *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2009.
23. Buchloh, B. H. D., *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October," vol. 55, 1990.
24. Burnham, J., *Problems of Criticism IX*, "Artforum", January 1971.
25. Burnham, J., *Systems Aesthetics*, "Artforum", September 1968.
26. Butler, C., *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Number Shows 1969–74*, Afterall Books, London 2012.
27. Butler, J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
28. Calder, B., Urban, F., *It is time no longer to praise the Seagram Building, but to bury it*, "Architects' Journal", <https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/it-is-time-no-longer-to-praise-the-seagram-building-but-to-bury-it>.
29. Carrión, M., del Carmen, M., Johnson, M., *Talking Points*, w: C. L. Frock, T. Zimbardo (eds.), *Public Works: Artists' Interventions 1970s – Now*, Mills College Art Museum, Oakland 2015.
30. Castanis, M., *Behind Every Artist There's a Penis*, w: *A Documentary HerStory of Women Artists in Revolution Women Artists in Revolution*, Primary Information, New York 2021.
31. Caro, R. A., *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Knopf, New York 1974.
32. Cavarero, A., *Inclinations: A Critique of Rectitude*, Stanford University Press, Stanford 2016.
33. Cichocki, S., Lewandowska, J. (red.), *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020.
34. Conte, K., *Mierle Laderman Ukeles. Seven Work Ballets*, Sternberg Press, Berlin 2015.
35. Cottrell, R. C., Browne, T., *1968: The Rise and Fall of the New American Revolution*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2018.

36. Crow, T., *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Yale University Press, New Haven 2005.
37. Davis, A. Y., *Women, Race & Class*, Vintage Books, New York 1983.
38. De Certeau, M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008.
39. De Duve, T., *The Story of Fountain: Hard Facts and Soft Speculation*, "The Nordic Journal of Aesthetics", vol. 28, no. 57–58.
40. Deleuze, G., Guattari F., *Anty-Edyp: Kapitalizm i Schizofrenia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
41. Demos, T.J., *The Politics of Sustainability: Art and Ecology*, w: F. Manacorda (ed.), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Barbican Art Gallery, London 2009.
42. Denes, A., *Notes on Eco-Logic: Environmental Artwork. Visual Philosophy and Global Perspective*, „Leonardo”, 1993, vol. 26, no. 5.
43. Derrida, J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
44. Deutsche, R., *Art and Public Space: Questions of Democracy*, "Social Text", no. 33, 1992.
45. Deutsche, R., *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1998.
46. Diamandis, P., *Art of the Unseen: Mierle Laderman Ukeles' 40-Year Crusade for Sanitation Workers and Domestic Labour*, artshelp, <https://www.artshelp.com/mierle-laderman-ukeles-sanitation-workers-domestic-labor/>.
47. Dimitrakaki, A., *Feminism, Art, Contradictions*, "e-flux", no. 92, June 2018.
48. Dimitrakaki, A., Lloyd, K., *Social Reproduction Struggles and Art History*, "Third Text", vol. 31, no. 1, 2017.
49. Douglas, A., *Venturing Out on the Thread of a Tune: The Artist as Improvisor in Public Life*, w: J. Oliver (ed.), *Creative Practice and the Art of Association: Trajectories of Practice as Research*, University of Melbourne Press, Melbourne 2018.
50. Durán, J. M., *Artistic Labour as a Form of Class Solidarity and Contributive Justice. Revisiting Mierle Laderman Ukeles's Work*, "Parse", no. 9, Spring 2019.
51. Dworkin, A., *Pornography: Men Possessing Women*, Penguin Books, New York 1979.
52. Eichhorn, L., *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Temple University Press, Philadelphia 2013.

53. Federici, S., *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2009.
54. Federici, S., *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press / Kairos, Oakland 2018.
55. Federici, S., *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, PM Press, New York 2012.
56. Federici, S., *Social Reproduction Theory: History, Issues and Present Challenges*, “Radical Philosophy”, no. 204, Spring 2019.
57. Federici, S., *Wages Against Housework*, Power of Women Collective, 1975.
58. Felshin, N., *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995.
59. Feldman, M. B., *Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology, and the Social Circulation of Garbage*, “Iowa Journal of Cultural Studies”, no. 10/11, Spring & Fall 2009.
60. Ferraris, M., *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*, Fordham University Press, New York 2013.
61. *Field Operations*, Fresh Kills Park: Draft Master Plan, New York 2006.
62. Finkelpearl, T., *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge 2000.
63. Firestone, S., *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution*, Bantam Books, New York 1970.
64. Fisher, M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, Książka i Prasa, Warszawa 2020.
65. Fitz, A., Krasny, E. (eds.), *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, MIT Press, Cambridge–London 2019.
66. Fokianaki, i., *The Bureau of Care: Introductory Notes on the Care-less and Care-full*, “e-flux”, no. 113, November 2020.
67. Fox, M., *Frances Gabe, Inventor of the Self-Cleaning House, Dies at 101*, “The New York Times”, 18 lipca 2017, <https://www.nytimes.com/2017/07/18/us/frances-gabe-dead-inventor-of-self-cleaning-house.html>.
68. Frascina, F., *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester University Press, Manchester, New York 1999.
69. Fraser, N., *Behind Marx’s Hidden Abode: For an Expanded Conception of Capitalism*, “New Left Review”, no. 86, March–April 2014.
70. Fraser, N., *Cannibal Capitalism: How Our System Is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It*, Verso, New York 2022.

71. Fraser, N., *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
72. Fraser, N., *Contradictions of Capital and Care*, "New Left Review", no. 100, July–August 2016.
73. Fraser, N., *From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age*, "New Left Review", no. 212, July–August 1995.
74. Fraser, N., Jaeggi, R., *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, Verso, New York 2018.
75. Freeman, E., *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham–London 2010.
76. Freeman, J. B., *Working-Class New York: Life and Labor Since World War II*, The New Press, New York 2000.
77. Freeman, J. B., *City of Workers, City of Struggle: How Labor Movements Changed New York*, Museum of the City of New York, New York 2019.
78. Friedan, B., *Mistyka kobiecości*, Czarna Owca, Warszawa 2012.
79. Friedman, M., *Kapitalizm i wolność*, Onepress, Gliwice 2023.
80. Frueh, J., Langer, C., Raven, A., *Feminist Criticism: Art, Identity, Action, Icon* / Harper Collins, New York 1993.
81. Garutti, F., *Can Design Be Devious?*, Canadian Center for Architecture, Montréal 2018.
82. Gastil, R., *Give a Hand to the Garbageman*, "The Seattle Sun", vol. 8, no. 33, August 12, 1981.
83. Ghert-Zand, R., *Matronita: Religious Women, Feminist Artwork*, "The Forward", 2012, <https://forward.com/life/150464/matronita-religious-women-feminist-artwork/>.
84. Gilligan, C., *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
85. Glaser, J. R., Zenetou, A. (eds.), *Gender Perspectives: Essays On Women In Museums*, Smithsonian Institution Press, Washington, London 1994.
86. *Gnome Baker Magazine II & III*, New York 1978.
87. Goldstein, B., (ed.) *Public Art by the Book*, University of Washington Press, Seattle 2005.
88. Green, A., *Why Practice?*, w: *Curating After The Global: Roadmaps for the Present*, P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson (eds.), The MIT Press, Cambridge 2019.
89. Gross K., *All Hands Hail Her Final Shake*, "Newsday. The Long Island Newspaper", Friday June 27, 1980.

90. Gross, K., *An Artist's Epilogue: 'Garbage Is Endless'*, "Newsday. The Long Island Newspaper", Friday June 27, 1980.
91. Habermas, J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
92. Hamilton, J. M., Reid, S., van Gelder, P., Neimanis, A. (eds.), *Feminist, Queer, Anticolonial Propositions for Hacking the Anthropocene: Archive*, Open Humanities Press, London 2021.
93. Haraway, D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham–London 2016.
94. Haraway, D., *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, "e-flux" journal, no. 75, September 2016.
95. Haraway, D., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.
96. Harcourt, W., Nelson, I. L. (eds.), *Practicing Feminist Political Ecologies: Moving beyond the 'Green Economy'*, Zed Books, London 2015.
97. Harvey, D., *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, Oxford 2007.
98. Harvey, D., *The Anti-Capitalist Chronicles*, Pluto Press, London 2020.
99. Hayden, D., *Skyscraper Seduction – Skyscraper Rape*, „Heresies”, vol. 1, no, 2, May 1977.
100. Hayden, D., *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, MIT Press, Cambridge–London 1981.
101. Heddaya, M., *Labor Relations*, "Art in America", grudzień 2016, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/labor-relations-63232/>.
102. Heiferman, M. (ed.), *City Art. New York's Percent for Art Program*, Merrell, London–New York 2005.
103. *Heresies: Earthkeeping / Earthshaking: Feminism & Ecology*, vol. 4, no. 1, 1981.
104. Hester, H., *Promethean Labors and Domestic Realism*, w: *Artificial Labor*, "e-flux", 2017.
105. Hewitt, A., *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham–London 2005.
106. Hobbs, M., *Born to Struggle*, Quartet Books, London 1974.
107. hooks, b., *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

108. Horisaki-Christians, N., Neustein, A., Rogers, V, Waite, J. (eds.), *Maintenance Required*, Whitney Museum of American Art, New York 2013.
109. Horowitz, D., *Betty Friedan and the Making of The Feminine Mystique*, University of Massachusetts Press, Amherst 1998.
110. Hunter, W. J., *The Impact of Labor Costs on Municipal Finances*, "Public Choice", vol. 38, no. 2, 1982.
111. *Independent Study Program. 40 Years Whitney Museum Of American Art. 1968-2008*, Whitney Museum of American Art, New York 2008.
112. Isaak, J. A., *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, London–New York 1996.
113. Jackson S., *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York 2011.
114. Jacobs, J., *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, Centrum Architektury, Warszawa 2014.
115. Jacobson, A., *Women at MoMA: The First 60 Years*, "Medium", 30 October 2018.
116. Jeffcoate C., *Women Are From Venus, Mies Was From Mars: The Role Of The Modernist Male In The Construction Of An Architect's Sexual Persona*, Part 2 Dissertation, South Bank University, London 2013.
117. *Jewish Themes: Contemporary American Artists II*, The Jewish Museum, New York 1986.
118. Johnson, L. M., *New York City Spent Two Minutes Clapping for Coronavirus First Responders*, CNN, <https://edition.cnn.com/2020/03/27/us/new-york-claps-for-first-responders-trnd/index.html>.
119. Jones, A., *The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, „TDR / The Drama Review”, vol. 55, no.1, March 2011.
120. Jones, A., *Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History*, w: *Performing Archives / Archives of Performance*, R. Gade, G. Borggreen (eds.), Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2013.
121. Jones, S. (ed.), *Art in Public: What, Why and How*, A-N Artist Information Company, London 1992.
122. Juskowiak, P., *Powrót materialności: sztuka biopolityczna jako mechanizm negocjowania przestrzeni politycznej*, w: „Antywzorce” *we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, K. Sikorska (red.), Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018.

123. Kapp Howe, L., *Pink Collar. Workers: Inside the World of Women's Work*, G.P. Putnam's Sons, New York 1977.
124. Kaiser, P., Kwon, M., *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, MOCA, Los Angeles 2012.
125. Kaprow, A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.
126. Kawehipuaakahaopulani Hobart, H. J., Kneese, T., *Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times*, "Social Text", vol. 38, no. 1(142), 1 March 2020.
127. Kern, L., *Miasto dla kobiet*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.
128. Kernochan, R., *Sanitation Department's Artist in Residence*, "Ms.", November 1984.
129. Kester, G., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londyn 2004.
130. Keynes, J.M., *Essays in Persuasion*, W.W.Norton & Co., New York 1963.
131. Klein, G., *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, w: *Choreografia: polityczność*, M. Keil (red.), Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa-Poznań-Lublin 2018.
132. Koolhaas, R., *Deliryczny Nowy Jork, Karakter*, Kraków 2013.
133. Kozloff, M., *Skyscrapers, the Lare Imperial Mob*, "Artforum", December 1990.
134. Krasny, E., *Archive, Care, and Conversation: Suzanne Lacy's International Dinner Party in Feminist Curatorial Thought*, "ONCURATING.org", no. 46, Zurich 2020.
135. Krasny, E., Perry L., *Curating with Care*, Routledge, London-New York 2023.
136. Kristeva, J., *Revolt, She Said*, MIT Press, Cambridge–London 2002.
137. Kwon, M., *Documents Magazine 1992–2004: Part One*, Filip 17, Fall 2012, <https://fillip.ca/content/documents-magazine-1992-2004>.
138. Kwon, M., *One Place after Another, Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge–London 2004.
139. Lacy, S., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995.
140. Lefebvre H., *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford 2010.
141. Leigh Star S., *The Ethnography of Infrastructure*, "American Behavioral Scientist", vol. 43, no. 3, November/December 1999.

142. Lepecki, A., *Choreography as Apparatus of Capture*, „TDR: The Drama Review”, vol. 51, no. 2 (T 194) 2007.
143. Lepecki, A., *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.
144. Levitan, S. A., *The Community Action Program: A Strategy to Fight Poverty*, “The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science”, vol. 385, no. 1, 1969.
145. Lipiński, F., *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2022.
146. Lippard L., *A.I.R., Still in Residence*, w: *The digital exhibition A.I.R. Gallery: Chapter 1*, September 23 2022, <https://www.thefeministinstitute.org/blog/29-a-i-r-still-in-residence>.
147. Lippard L., *Freelancing the Dragon*, w: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, A Dutton Paperback, New York 1976.
148. Lippard, L., *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, New York 1984.
149. Lippard, L., *Household Images in Art*, „Ms.”, March 1973.
150. Lippard, L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1973.
151. Lippard, L., Chandler, J., *The Dematerialization of Art*, “Art International”, vol. 12, no. 2, 1968.
152. Lippard L., Smith S., Revkin A. (eds.), *Weather Report: Art and Climate Change*, Boulder Museum of Contemporary Arts, Boulder 2007.
153. Lindquist G., *Social Ecologies*, The Brooklyn Rail, New York 2016.
154. Liss, A., *Feminist Art and the Maternal*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009.
155. Longoni, A., Mestman, M., *After Pop, We Dematerialize: Oscar Masotta, Happenings, and Media Art at the Beginnings of Conceptualism*, w: *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, I. Katzenstein (ed.), Museum of Modern Art, New York 2004.
156. Lorde, A., *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, 1978.
157. Lovatt, A., *Paperwork: Conceptual Art and the Pink-Collar Worker*, “Art Journal”, vol. 81, no. 2, 2022.

158. Lovelock J., *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2019.
159. Luxton, M., *Feminist Political Economy in Canada and the Politics of Social Reproduction*, w: *Social Reproduction: Feminist Political Economy Challenges Neoliberalism*, K. Bezanson, M. Luxton (eds.), McGill-Queen's University Press, Montréal 2006.
160. Mainardi P., *The Politics of Housework*, w: *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, R. Morgan (ed.), Vintage Books, New York 1970.
161. Majewska-Güde, K., *Troska, ulga, opiekuńczość. W stronę krytyki infrastrukturalnej*, „SZUM”, nr 33, 2021.
162. Markowska, A., *Dlaczego Duchamp nie chesał się z przedziałkiem?*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2019.
163. Marks, K., Engels, F., *Manifest komunistyczny*, Jirafa Roja, Kraków 2011.
164. Marks, K., *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (UW), Warszawa 2005.
165. Marton, D., *Maintenance: A Culture and a Choice*, w: *Maintaining: Public Works in the Next New York*, D. McPhee, E. Ng (eds.), Urban Design Forum, New York 2019.
166. Matilsky, B. C., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, Rizzoli International, New York 1992.
167. Mazadi, E. (ed.), *Dematerialization and the Social Materiality of Art*, Brill, Lejda–Boston 2021.
168. McPhee, D., Ng, E. (eds.), *Maintaining: Public Works in the Next New York*, Urban Design Forum, New York 2019.
169. Melosi, M. V., *Fresh Kills. A History of Consuming and Discarding in New York City*, Columbia University Press, New York 2020.
170. Mies, M., *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*, Zed Books, London–New York 1986.
171. Milkis, S. M., *Lyndon Johnson, the Great Society, and the Modern Presidency*, w: *The Great Society and the High Tide of Liberalism*, S. M. Milkis, J. M. Mileur (eds.), University of Massachusetts Press, Amherst 2005.
172. Miraftab F., *Radical Care as Transformative Solidarity*, wystąpienie w ramach Feminist Practices of Solidarity 2019,

<https://iopn.library.illinois.edu/scalar/constructing-solidarities-for-a-humane-urbanism/radical-care-as-transformative-solidarity>.

173. Miraftab F., Salo K., Huq E., Aristabal D., Ashtari A. (eds.), *Constructing Solidarities for a Humane Urbanism*, 2019, <https://iopn.library.illinois.edu/scalar/constructing-solidarities-for-a-humane-urbanism/index>.
174. Mitchell, W. J. (ed.), *Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*, University of Chicago Press, Chicago 2002.
175. Moe K., *Unless: The Seagram Building Construction Ecology*, Actar Publishers, New York–Barcelona, 2021.
176. Molesworth, H., *Documents Magazine 1992–2004: Part Two*, Fillip, <https://fillip.ca/content/documents-magazine-1992-2004-part-two-helen-molesworth>.
177. Molesworth, H., *House Work and Art Work*, w: *Art after Conceptual Art*, A. Alberro, S. Buchmann (eds.), London–Vienna 2006.
178. Moody, K., *From Welfare State to Real Estate: Regime Change in New York City, 1974 to the Present*, The New Press, London–New York 2007.
179. Moore J. W. (red.) *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, Wydawnictwo WBPiCAK w Poznaniu, Poznań 2021.
180. Moore J., The Value of Everything? Work, Capital, and Historical Nature in the Capitalist WorldEcology, “Review” (Fernand Braudel Center), *WORLD-ECOLOGICAL IMAGINATV*, vol. 37, no. 3-4, IONS (2014).
181. Morineau C. (ed.), *Women House*, Manuella Editions, Paris 2018.
182. Moses, R., *Fresh Kills-Landfill. Report to Mayor Impellitteri and the Board of Estimate*, New York 1951.
183. Nagle, R., *Picking Up. On the Streets and Behind the Trucks with the Sanitation Workers of New York City*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2013.
184. National Endowment for the Arts, *Annual Reports of the National Endowment for the Arts and the National Council on the Arts for the Fiscal Years ended September 30, 1978*, Washington 1979.
185. National Endowment for the Arts, *Annual Reports of the National Endowment for the Arts and the National Council on the Arts for the Fiscal Years ended September 30, 1983*, Washington 1984.
186. Neuhaus, J., *Housework and Housewives in American Advertising. Married to the Mop*, New York 2011.

187. Nicholson, L., *Feminism in 'Waves': Useful Metaphor or Not?*, w: C. McCann, K. Seung-kyung (eds.), *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, Routledge, New York 2013.
188. Oring, S. (ed.), *Activating Democracy: The "I Wish to Say" Project*, Intellect, Chicago 2016.
189. Petrossiants, A., *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*, "View. Theories and Practices of Visual Culture", no. 21, 2019.
190. Phillips, P. C. (ed.), *City Speculations*, Queens Museum of Art and Princeton Architectural Press, New York 1996.
191. Phillips, P. C., *Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art*, DelMonico Books, Prestel, Munich–London–New York 2016.
192. Phillips-Fein, K., *Fear City. New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*, Metropolitan Books Henry Holt and Company, New York 2017.
193. Phifer, J. P., *Public Art New York*, W.W. Norton & Company, New York 2009.
194. Plagens, P., 557,087: Seattle, "Artforum", vol. 8, no. 3, November 1969.
195. Plumwood, V., *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London–New York 2002.
196. Poser, M., *Round and About the Guggenheim*, strona Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/audio/track/downtown-whitney-1973>.
197. Pośluszny, Ł., *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce w relacji do pamięci i nie-pamięci*, w: *Pamięć i afekty*, Z. Budrewicz, R. Nycz, R. Sendyka (red.), Warszawa 2014.
198. Povinelli, E. A., *The Urban Intensions of Geontopower*, „e-flux. Architecture”, May 2019, <https://www.e-flux.com/architecture/liquid-utility/259667/the-urban-intensions-of-geontopower/>.
199. Propst, R. L., *Process Aesthetic: Some Thoughts on the Thinking Process*, "Progressive Architecture", vol. 55, no. 11, November 1974.
200. Rathje, W., Murphy, C., *Rubbish! The Archeology of Garbage*, The University of Arizona Press, Tuscon 2001.
201. Raven, A. (ed.), *Art in the Public Interest*, UMI Research Press, Ann Arbor–London 1989.
202. Richardson, C., Lowry, J., *Face On: Photography as Social Exchange*, Black Dog Publishing Limited, London 2001.
203. Rickey, C., „Art in the Dumps”, *The Village Voice*, vol. XXIV, no. 47, 19 November 1979.

204. Rogers, H., *Gone Tomorrow. The Hidden Life of Garbage*, The New Press, New York–London 2005.
205. Rorimer, A., *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames & Hudson, London 2004.
206. Rosati, L., Staniszewski, M. A. (eds.), *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960–2010*, The MIT Press, Cambridge–London 2012.
207. Rubin, W. S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York 1968.
208. Rutland, J. P., *Exploring the World of Robots*, London 1978.
209. Sample, H., *Maintenance Architecture*, The MIT Press, Cambridge–London 2016.
210. Scanlan, J., *On Garbage*, Reaktion Books, London 2005.
211. Scott, A. K., *Mierle Laderman Ukeles and the Art of Work*, “The New Yorker”, 6 November 2016.
212. Segal, L., *Lean on Me. A Politics of Radical Care*, Verso, London–New York 2023.
213. Shkuda, A., *The Lofts of SoHo. Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950–1980*, Chicago–London 2016.
214. Sholette, G., *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise*, Pluto Press, New York 2011.
215. Skrebowski, L., *All Systems Go: Recovering Jack Burnham’s ‘Systems Aesthetics’*, “Tate Papers”, no.5, Spring 2006.
216. Soffer, J., *Ed Koch and the Rebuilding of New York City*, Columbia University Press, New York 2010.
217. Sokołowska, J. (red.), *Wszyscy ludzie będą siostrami*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2018.
218. *Sanitary Pottery*, vol. 7, no. 1, May 1915.
219. Stabile, C. A., *Feminism and the Technological Fix*, Manchester University Press 1994.
220. Stakemeier, K., Vishmidt, M., *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, Mute Publishing, London–Berlin 2016.
221. Steinhauer, J., *How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art*, “Hyperallergic”, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art>.

222. Stetson, D., *Sanitation Union To Seek 40% Rise*, “The New York Times”, June 28, 1970
223. Strasser, S., *Never Done: A History of American Housework*, Henry Colt and Company, New York 2000.
224. Strasser, S., *Waste and Want. A Social History of Trash*, Henry Colt and Company, New York 1999.
225. Sugiera, M. (red.), *Hakowanie antropocenu. Nowe koncepcje wspólnot więcej-niż-ludzkich w ekologicznych fabulacjach spekulatywnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023.
226. Tabb, W. K., *The New York City Fiscal Crisis*, w: *Marxism and the Metropolis: New Perspectives in Urban Political Economy*, W. K. Tabb, L. Sawers (red.), Oxford University Press, New York 1984.
227. Taylor, D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
228. Thompson, E.P., *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, Past & Present, no. 38, December 1967.
229. Thompson, N., *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, MIT Press, Cambridge 2011.
230. Thornton, E., *Deleuze and Guattari’s Absent Analysis of Patriarchy*, “Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy”, vol. 34, no. 2, 2019.
231. Ticktin, M., *Casualties of Care: Immigration and the Politics of Humanitarianism in France*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2011.
232. Tisdall, C., *Art into Society, Society into Art*, ICA, London 1984.
233. Tronto, J., *Caring Democracy: Markets, Equality, and Justice*, New York University Press, New York 2013.
234. Tsing, A., *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2005.
235. Ukeles, J. B., *The Consequences of Municipal Zoning: A Research Study*, Urban Land Institute, 1964.
236. Ukeles, J. B., *Doing More with Less: Turning Public Management Around*, AMACOM, 1982.
237. Ukeles, M. L., *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, Whitney Museum, <https://whitney.org/collection/works/56140>.

238. Ukeles, M. L., *Manifest sztuki opieki*, „Praktyka Teoretyczna”, nr 32, 2019.
239. Ukeles, M. L., Harakawa M., *Interview*, October 2016, <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa/>.
240. Usher, P. J., *Untranslating the Anthropocene*, „diacritics” 2016, 44 (3).
241. Valenti, J., *The Purity Myth. The Cultural Obsession with Virginity and its Impact on Women*, Seal Press, Berkeley 2009
242. Van Laar, T., Diepeveen, L., *Active Sights: Art as Social Interaction*, Mayfield Publishing Co, Mountain View 1998.
243. Vishmidt, M., *Bodies in Space. On the Ends of Vulnerability*, “Radical Philosophy” 208, Autumn 2020.
244. Vishmidt, M., *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Brill, Leiden–Boston 2019.
245. Vishmidt, M., *The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s*, “Third Text” 2017.
246. Vishmidt, M., *Female Entropy: Social Reproduction as Problem and Medium*, w: *Of Other Spaces: Where Does Gesture Become Event?*, S. Y. Hao (red.), Sternberg Press / MIT, Berlin 2019.
247. Vishmidt, M., *Speculation in a Sense: Aesthetics and Real Abstraction*, w: *In the Mind, but Not from There: Real Abstraction and Contemporary Art*, G. Moreno (red.), Verso, London–New York 2019.
248. Vishmidt, M., Petrossiants, A., *Spaces of Speculation: Movement Politics in the Infrastructure – An Interview with Marina Vishmidt*, Historical Materialism Blog, 2020, https://research.gold.ac.uk/id/eprint/31692/3/Vishmidt_Petrossiants_interview_v2.pdf.
249. Vishmidt, M., *Only as Self-Relating Negativity: Infrastructure and Critique*, “Journal of Science and Technology of the Arts”, vol. 13, no. 3, 2021.
250. Vishmidt, M., *Reproductive Realism: Towards a Critical Aesthetics of Gendered Labour*, wystąpienie w ramach Histórias Feministas seminar, Museu de Arte São Paulo, 2019, https://www.academia.edu/38307312/Reproductive_Realism_Towards_a_Critical_Aesthetics_of_Gendered_Labour,
251. Vishmidt, M., *Relatable Alienation: The Logic and History of an Idea*, w: *What the Fire Sees*, E. Weber, C. Wills (eds.), Divided Publishing Ltd, Brussels 2020.

252. Vishmidt, M., *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique*, w: *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, M. Hlavajova, S. Sheikh (eds.), MIT Press, Cambridge 2017.
253. Vishmidt, M., *From Speculation to Infrastructure: Material and Method in the Politics of Contemporary Art*, "OnCurating", no. 58, March 2024.
254. Vishmidt, M., *Beneath the Atelier, the Desert: Critique Institutional and Infrastructural*, w: *Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practices)*, M. von Osten (ed.), BAK & Valiz, Utrecht–Amsterdam 2017.
255. Vishmidt, M., *On Conditions*, Halle für Kunst Steiermark, 2013, <https://halle-fuer-kunst.at/en/context/on-conditions-text-by-marina-vishmidt/>.
256. Wajcman, J., *Feminism Confronts Technology*, University Park 1991.
257. Wallan, R., *The Legacy of 1970s Feminist Art Practices on Contemporary Activist Art*, "n.paradoxa online", no. 14, February 2001.
258. Wallis, B. (ed.), *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism: Discussions in Contemporary Culture #6*, The New Press, New York 1998.
259. Waters, C. N. i in., *Global Boundary Stratotype Section and Point (GSSP) for the Anthropocene Series: Where and How to Look for Potential Candidates*, "Earth-Science Reviews", no. 178, March 2018.
260. Weeks, K., *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, Duke University Press, Durham–London 2011.
261. Weiss, C., *New York: Me, Worry?*, Monschau 2011.
262. Widrich, M., *Is the "Re" in Re-enactment the "Re" in Re-performance?*, w: *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, C. Dertnig, F. Thun-Hohenstein (eds.), Sternberg Press, Berlin 2014.
263. Wilczyńska, K., *Conserving a Performance about Conservation. Care and Preservation in Mierle Laderman Ukeles's Maintenance Art*, w: *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, H. B. Hölling, E. Magnin, J. Pelta Feldman (eds.), Routledge, New York 2023.
264. Wilson, E., *Women and the Welfare State*, Tavistock Publications, London 1977.
265. Woods R. B., *Prisoners of hope: Lyndon B. Johnson, the Great Society, and the limits of liberalism*, Basic Books, New York 2016.
266. Yngvason, H., *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*, Archetype Publications, London 2002.

267. Yusoff, K., *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.
268. Yusoff, K., *The Anthropocene and Geographies of Geopower*, w: *Handbook on the Geographies of Power*, J. A. Agnew, M. Coleman (eds.), Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2018.
269. Zaidi, Y., Poster, W. R., *Pink Collar*, w: *Sociology of Work: An Encyclopedia*, SAGE Publications, Los Angeles–London–New Dehli–Singapore–Washington 2013.
270. Załuski, T. (red.), *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

Zbiory archiwalne:

1. Archiwum Mierle Laderman Ukeles (New York City Department of Sanitation, Beaver Street, Nowy Jork) – materiały prywatne artystki: notatki, korespondencja, szkice projektowe, dokumentacja fotograficzna, materiały robocze.
2. Archiwum DSNY – Mierle Laderman Ukeles DSNY Project Files; Mierle Laderman Ukeles Temporary Project Files (kopie materiałów, których oryginały w Archives of American Art, Smithsonian Institution: Mierle Laderman Ukeles papers, 1965–2018). Korzystano z kopii dostępnych w siedzibie DSNY z powodu zamknięcia AAA w trakcie badań.
3. Ronald Feldman Gallery Archives (Nowy Jork) – dokumentacja fotograficzna prac, wycinki prasowe.
4. Wadsworth Atheneum Archives (Hartford) – materiały do wystaw c. *7,500* (1973) i *MATRIX 137* (1998).
5. Whitney Museum of American Art Archives (Nowy Jork) – dokumentacja projektu *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*.
6. Queens Museum Archives (Nowy Jork) – materiały do wystawy monograficznej *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* (2016).
7. „Zbiór Dysk” (archiwum prywatne Toby Perl Freilich) – zdigitalizowane materiały wideo (częściowo z taśm VHS), dokumentacja wystaw, materiały do *Touch Sanitation Show*; udostępnione za zgodą artystki.