



Anna Nacher
**POETYCKI GEST PROTESTU
NA ROZDROŻU**

Sztuka mająca charakter protestu społecznego lub towarzysząca ruchom protestu jest zjawiskiem znanym i dobrze wpisanym w dynamicznie zmieniające się na przestrzeni XX wieku pole sztuki. Przybiera rozmaite formy, sytuuje się w bardzo czasem odmiennych gatunkach, zasiedla rozmaite media: od dobrze znanych monumentalnych murali Diego Rivery do mniej znanego cyklu sześćdziesięciu paneli Jacoba Lawrence’a zatytułowanego *Great Migration*, przedstawiającego ucieczkę przed rozmaitymi formami rasizmu blisko sześciu milionów Czarnych Amerykanów z Południa Stanów Zjednoczonych na Północ w latach 1917–1970. W tej grupie była także rodzina Lawrence’a, który urodził się w 1917 roku jako syn migrantów z Południa Stanów Zjednoczonych¹. Różnorodność form ekspresji obejmuje także akcje performatywne towarzyszące burzliwej historii XX wieku, na czele z amerykańskimi performansami ulicznymi przeciw wojnie w Wietnamie. Do równie znaczących działań należą te dobrze opisane i mocno zmediatyzowane rosyjskiej grupy Wojna i Pussy Riot, wraz z rozpaczliwymi niekiedy i wstrząsającymi akcjami Piotra Pawlenskigo. Mają źródło w działalności znacznie mniej znanego rosyjskiego kolektywu Mitki oraz jego „hybrydowej estetyki obrazu, dźwięku i działania”, sięgającej po estetykę i gesty kultury pop². *Net art* lat 90. przyniósł performanse realizowane w sieci i sięgające po gesty zaczerpnięte z kultury hackerskiej: od wirtualnych *sit-ins* wykorzystujących masowe akcje DDOS w wykonaniu Electronic Disturbance Theater do interwencji Johna DeLappe, który zamienił znaną grę *American Army* w miejsce upamiętnienia ofiar wojny w Zatoce Perskiej (w tym żołnierzy amerykańskich). Mieszczą się w tym obszarze także akcje, których celem jest upamiętnienie będące niezgodą na przemilczenie i dyskryminację. Takim przykładem są rozliczne projekty związane z epidemią AIDS (zwłaszcza w latach 80.), w tym słynny gest zaszcucia ust Dawida Wojnarowicza (krążący m.in. jako portret artysty oraz obecny w filmie *A Fire in My Belly*), który miał być niemal literalnie potraktowanym hasłem „Silence = Death” grupy aktywistów ACT UP; gest powtórzony później w niemniej słynnym *Stitch* Pawlenskigo będącego niezgodą na proces artystek z Pussy Riot. Obfitych przykładów dostarcza oczywiście sztuka feministyczna, na czele z ikonycznymi praca-

-
- 1 Jacob Lawrence (1917–2000) jest w tym przypadku nazwiskiem zdecydowanie mniej znanym. Artysta mocno związany z Harlemem, który sztuki uczył się w tamtejszym *community center* i mocno zainspirowany artystycznym fermentem Harlem Renaissance (którego geneza także tkwiła w Wielkiej Migracji, stanowiącej temat malarski Lawrence’a), dopiero stosunkowo niedawno zaistniał w *artworldzie*, co może być wynikiem wzmożonej widoczności amerykańskich dyskusji o kwestiach rasowych wywołanych przez ruch BLM.
 - 2 A. Mihailovic, *The Mitki and the Art of Postmodern Protest in Russia*, Madison (WI) 2018.

mi Barbary Kruger i działaniami Guerilla Girls. Artyści towarzyszą także bardzo konkretnym protestom, Najświeższym przykładem jest Black Lives Matter i interwencje przestrzenne, jak np. przekształcenie w lipcu 2020 roku pomnika Roberta E. Lee w Richmond w stanie Virginia w nośnik dla prezentacji portretu Breonny Tylor (pracownicy służby zdrowia zmarłej w wyniku interwencji amerykańskiej policji w jej własnym mieszkaniu w marcu 2020 roku) lub praca Dreda Scotta *A Man Was Lynched by Police Yesterday* z 2015 (upamiętniająca Waltera Scotta zastrzelonego przez policjanta w Południowej Karolinie). Dla niektórych artystów – np. dla Aia Weiwei – protest staje się zasadniczą strategią wyrazu. Świadczą o tym jego nowsze prace poświęcone uchodźcom, takie jak *Safe Passage* (instalacja z czterestu tysięcy kamizelek ratunkowych uchodźców dryfujących na Morzu Śródziemnym), *Inflatable Boat* (siedemdziesięciometrowa łódź ratunkowa z ponad dwustu postaciami gumowych uchodźców pozbawionych twarzy, instalowana w wielu galeriach świata) czy film *Human Flow*.

Poczynając co najmniej od końca lat 90., daje się jednak zauważyć, jak masowe protesty społeczne podlegają wyraźniejszym rekonfiguracjom za sprawą sieci. Zmiany te – wbrew popularnym przekonaniom – biegną wielotorowo i są dalekie od jednoznaczności. Najczęściej podkreśla się przy tym znaczące fluktuacje (by nie rzec wręcz: konwulsyjność) społecznego zaangażowania. Akcje protestu na masową skalę wylewają się na ulice miast, po czym... często kończą się rozczarowaniem, że pożądana zmiana nie pojawiła się wystarczająco wyraźnie lub szybko (a czasem nie pojawiła się wcale). Przykłady z bardzo różnych realiów wydają się mnożyć: od fali masowych protestów przeciw Brexitowi w Wielkiej Brytanii w latach 2016–2019, przez masowe marsze niezgody przeciw politycznym działaniom Donalda Trumpa w Stanach Zjednoczonych (w tym marsze kobiet zainicjowane w 2017 roku), po Umbrella Movement w Hongkongu w 2014 roku i latach późniejszych, oraz oczywiście serię protestów Ogólnopolskiego Strajku Kobiet w latach 2016–2021.

W obliczu dynamicznych przepływów protestu sieciowego oraz tego, co bywa postrzegane jako jego porażka – czasem także przez samych aktywistów i aktywistki – chciałabym przyjrzeć się dokładniej czemuś, co można nazwać poetyckim gestem na rozdrożu: sztuce protestu, która jest daleka od publicystycznej oczywistości i zachowuje miejsce dla ciszy, poezji i rytuału, nie rezygnując jednocześnie ze społecznego zaangażowania.

W przypadku portugalskiej malarki Pauli Rego może być realistycznym malarstwem i pozostawać jednocześnie – jak to określiła Rego w jednej ze swoich wypowiedzi – „cicha”. Istotne bywa przy tym wpisanie praktyk artystycznych w skalę czasową rozciągniętą poza bezpośred-

niość i natychmiastowość gestu niezgody, wyjście poza aktywistyczną teraźniejszość. Podążę tropem przykładu zaczerpniętego z pozornie odległego geograficznie kontekstu, ale zaskakująco bliskiego społecznie i kulturowo. Najważniejszym jednak tłem mojej propozycji jest sytuacja pewnego wyczerpania (często także bardzo dosłownego) środowisk aktywistycznych zaangażowanych w Czarny Protest. Trudno się temu wyczerpaniu dziwić wobec zmasowanych form represji ze strony policji i części aparatu sądowego, wzywaniu w charakterze oskarżonych osób bardzo młodych (często uczniów i uczennic), z małych miejscowości, które mogą być pozbawione wsparcia większych sieci; wobec licznych aktów wrogości skierowanych przeciwko graficznym znakom przynależności, a przede wszystkim wobec rosnącej, przytłaczającej siły środowisk antydemokratycznych, antyliberalnych i neofaszystowskich, które cieszą się wsparciem instytucji państwowych w Polsce³

Konieczne jest jednocześnie zastrzeżenie, że niniejszy artykuł jest pisany z pozycji feministycznych. Choć wrażliwość na niuanse uważam nie tylko za istotną cechę refleksji humanistycznej, ale także konieczne uposażenie aktywistyczne, nie zamierzam jednak dążyć do iluzorycznego „obiektywizmu” języka naukowego, który często przybiera formę swoistego kagańca i funkcjonuje jak opresyjne urządzenie dyskursywne. Wołanie o „obiektywizm” i „zrównoważenie” bywa zresztą najczęściej – zwłaszcza w obecnym stanie debaty publicznej w Polsce – rozpisywane według ideologicznych trajektorii. Każą one teorii i refleksji feministycznej zawsze ściszać głos i uwzględniać wszystkie strony debaty, ale nie żądają tego samego od religijnie motywowanych fundamentalizmów czy antydemokratycznych krańców spektrum politycznego. To jeszcze jedno potwierdzenie, że „cichy” protest nie oznacza głosu dążącego do mitycznej równowagi i symetryzmu w artykułowaniu poglądów.

3 Atmosfera zorganizowanej państwowo nagonki ma przełożenie na akty zagrożenia przemocą nie tylko wobec pojedynczych osób, ale także wobec organizacji feministycznych, por. Human Right Watch, *Polska: aktywistki coraz bardziej zagrożone*, 31.03.2021, <https://www.hrw.org/pl/news/2021/03/31/378389> [dostęp: 25.05.2021]; H. Margolis, *Wezwanie, aby Komisja Europejska podjęła działania w odpowiedzi na łamanie praw kobiet w Polsce*, <https://www.hrw.org/pl/news/2021/02/26/377998> [dostęp: 26.05.2021]. Postępuje także proces autocenzury przez instytucje sztuki, co demonstrują wydarzenia związane z decyzją dyrekcji Cricoteki o zdjęciu instalacji K. Powierży *Banery z placu Wilsona* z wystawy *Powaga sytuacji*, motywowane chęcią do utrzymania, jak to określono, „neutralności światopoglądowej”, por. M. Kościelniak, *Strefa wolna od ideologii*, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/strefa-wolna-od-ideologii-czyli-cenzura-w-cricotece> [dostęp: 10.06.2021].

Malarska sztuka protestu Pauli Rego

Choć – jak wspomniałam na wstępie – sztuka protestu miewa rozliczne formy, to jednak najczęściej bywa postrzegana przez pryzmat działań najszybciej zagospodarowujących społeczną wyobraźnię; tych, które są obliczone jako wyrazisty oraz spektakularny ruch niezgody i oporu. Stosunkowo rzadko mieści się w tej kategorii tradycyjne malarstwo (jeśli pominąć murale i inne formy sztuki ulicy, na przykład udane i mocno zazwyczaj zmediatyzowane interwencje w przestrzeń publiczną Banksy’ego). Do interesujących przykładów sytuujących się na tym przeciwnym krańcu należy cykl dziesięciu prac portugalskiej artystki, Pauli Rego, zatytułowanych *Untitled: The Abortion Pastels*, zrealizowanych między lipcem 1998 a lutym 1999 roku w odpowiedzi na referendum aborcyjne w Portugalii. Autorytarny reżim Salazara opierał się na skrajnie konserwatywnej wizji rodziny oraz miejsca kobiety: kobiety były zniechęcane do podejmowania pracy poza domem bez względu na swój status rodzinny, a nawet nie mogły opuścić kraju bez pisemnej zgody męża. Konstytucja z 1933 roku gwarantowała, że Estado Novo (Nowe Państwo) będzie się opierać na rodzinie, korporacjach i lokalnych władzach. W czasie, kiedy paternalistyczny model rodziny uznano za jedyny naturalny, około 70% społeczeństwo Portugalii mieszkało na wsiach i funkcjonowało właśnie w takim modelu⁴. W wywiadach z lat 50. i 60. António de Oliveira Salazar nie pozostawiał wątpliwości co do tego, jak widzi rolę kobiet: „Uważamy, że to mężczyzna powinien pracować i utrzymywać rodzinę, i że powinno się zniechęcać do pracy poza domem kobiety zamężne i stare panny”⁵. W 1967 roku wprowadzono rozwiązania prawne, które jasno określały role w rodzinie: „Mąż jest głową rodziny i decyduje o wszystkich kwestiach małżeńskich”⁶. Co więcej, w kolejnym zdaniu pojawiała się istotne doprecyzowanie: „To ojciec, jako głowa domu, decyduje o edukacji dzieci i zarządza nimi zgodnie z ich płcią oraz broni ich i je reprezentuje, zanim jeszcze się urodzą”⁷.

Na fali demokratyzacji kraju, dziesięć lat po słynnej rewolucji goździków w 1974 roku, która obaliła autorytarne rządy Salazara, parlament zliberalizował prawo aborcyjne, dopuszczając do przerwania ciąży w trzech przypadkach: do dwunastego tygodnia wobec zagrożenia życia i zdrowia kobiety; jeśli ciąża była wynikiem gwałtu; do szesnaste-

4 J.M. Magone, *European Portugal. The Difficult Road to Sustainable Democracy*, Basingstoke – London 1997.

5 Cyt. za: M.M. Lisboa, *An interesting condition: The “Abortion Pastels” of Paula Rego*, „Luso-Brazilian Review” 2002, t. 39, nr 2, s. 137.

6 D.J. Sadlier, *The Question of How: Women Writers and Portuguese Literature*, New York – London 1989, s. 2–3.

7 Tamże.

go tygodnia w przypadku śmiertelnego uszkodzenia płodu. Utrzymano jednak prawo lekarzy do odmowy wykonania zabiegu oraz utrzymano kary więzienia od 2 do 8 lat za aborcję z innych powodów. Referendum, które przeprowadzono w lipcu 1998 roku, miało zalegalizować aborcję – przy uczestnictwie na poziomie poniżej 32% przyniosło jednak wyniki wskazujące na niemal równy rozkład sił: 49,08% osób opowiedziało się za liberalizacją prawa, a 50,92% – przeciw. Nie oznaczało to zakończenia walki o prawa reprodukcyjne kobiet: w samym tylko 2004 roku odrzucono cztery wnioski legalizacyjne w parlamencie, a u wybrzeży Portugalii pojawił się statek Women on Waves, holenderskiej organizacji zapewniającej dostęp do bezpiecznej aborcji w krajach, gdzie jest to utrudnione lub niemożliwe. Wreszcie w referendum w 2007 roku – przy uczestnictwie ponad 43% uprawnionych do głosowania – 59,23% głosujących opowiedziało się za liberalizacją prawa aborcyjnego, czyli aborcją na żądanie do dziesiątego tygodnia.

Cykl prac Pauli Rego powstał właśnie jako gest protestu wobec referendum z 1998 roku. Wielkoformatowe, naturalistyczne reprezentacje kobiet są w trakcie lub tuż po nielegalnej aborcji. Rego spędziła okres studiów i znaczną część życia w Londynie, najpierw podejmując studia w londyńskiej Slade School of Fine Arts, a później na dobre przenosząc się z Portugalii do Londynu po przewrocie z 1974 roku, który – paradoksalnie – przyniosł w efekcie także bankructwo rodzinnej firmy artystki. Jej *Abortion Pastels* są echem realnych przeżyć i doświadczeń: jej własnych, koleżanek i znajomych oraz całej generacji kobiet doświadczających zinstytucjonalizowanej przemocy. W filmie zrealizowanym przez jej syna, Nicka Willinga, *Paula Rego: Secrets and Stories* (2020), malarka wspomina liczne aborcje, które w latach 50. były odpowiednikiem późniejszej skutecznej antykoncepcji – jej własne i młodych kobiet z jej otoczenia, czy to w Londynie, czy w Portugalii. Są przy tym przykładem rzadkich w historii sztuki reprezentacji kobiecego doświadczenia wykraczającego poza skonwencjonalizowane przedstawienia macierzyństwa.

Między prywatnym, które jest polityczne, a „cichym” protestem

Aborcja lub poronienie prawie nigdy nie były tematem artystycznym. Nieliczne prace podejmujące ten temat bywają przywoływane w feministycznych analizach sztuki. Należą do nich dobrze znane prace Fridy Kahlo: obraz *Henry Ford Hospital* oraz litografia *Frida Kahlo and Miscarriage* (1932), przywołujące traumatyczne doświadczenia artystki związane z konsekwencjami nieszczęsnego wypadku tramwajowego, który na zawsze odmienił jej życie. Ten drugi rysunek był także znany jako *El Aborto* oraz *Untitled*, wprowadzając pewną niepewność co do rze-

czywistego tła biograficznego. Następstwo wypadków – aborcję oraz następujące po niej poronienie – wyjaśniła dopiero korespondencja, jaką prowadziła artystka z Diego Riverą, ujawniona publicznie po śmierci opiekuna spuścizny Kahlo i Rivery. Rivera zastrzegł utrzymanie dokumentów w tajemnicy przez 15 lat po jego śmierci, czyli co najmniej do 1957 roku, ale opiekun spadku nie ujawnił ich za swojego życia, obawiając się, że mogłyby skompromitować znaną artystyczną parę⁸.

Artystką, która otwarcie wypowiadała się na temat aborcji, jest Tracey Emin, zarówno we własnej sztuce (przykładem może być szkic *Terribly Wrong*, dokumentujący aborcję ciąży bliźniaczej, której artystka doświadczyła w 1994 roku), jak i w wypowiedziach prasowych⁹. Te przykłady, podobnie jak znacząca część sztuki feministycznej w ogóle, odwołują się do intymności cielesnego konkretnego dlatego, że dla kobiet prywatne jest polityczne (szczególnie w opresyjnych systemach politycznych czy ideologicznych, które – jak pokazuje wiele współczesnych przykładów – nie są wcale zamkniętą historią), ale także po to, aby uczynić prywatne politycznym. Znane hasło z rebelii feministycznej lat 60. i 70. – „the persona is political” – może nosić zresztą inny wydźwięk w dobie mediów streamingujących intymność w rytmie konwulsyjnych przepływów TikToka i Instagrama. Ich logika przyspieszonego obiegu wnosi ożywczy ferment ruchu #MeToo, ale także niepokojące czasem przejawy *cancel culture*.

Sztuka Pauli Rego rozgrywa się jednak w nieco innej sferze. Jak sama mówi o swoim cyklu, po nieudanym portugalskim referendum z 1998 roku (kiedy, według artystki, wiele kobiet nie ośmieliło się zagłosować z obawy przed presją otoczenia, zwłaszcza Kościoła oraz organizacji antyaborcyjnych) chciała „coś zrobić”, żeby wskazać na hipokryzję w kraju, w którym nielegalne aborcje były powszechne, i jednocześnie zachęcić kobiety do głosowania. Jej prywatna historia – w tym historia burzliwego związku i małżeństwa z brytyjskim malarzem Victorem Willingiem, o ambiwalentnych i nieoczywistych rolach, identyfikacjach i przyjemnościach – skrywa się w głębi praktyki artystycznej. W swoich pracach nie chciała jednak osiągnąć efektu melodramatycznego, dlate-

-
- 8 L.J. Rogers, „Abortion”, „Miscarriage”, or „Untitled”? A Frida Kahlo lithograph’s complicated history, „Hyperallergic” 2015, 29 April, <https://hyperallergic.com/202802/abortion-miscarriage-or-untitled-a-frida-kahlo-lithographs-complicated-history/> [dostęp: 07.06.2021]; J. Espinoza, *Frida Kahlo’s secret finally revealed*, „The Guardian” 2007, 12 August, <https://www.theguardian.com/world/2007/aug/12/artnews.art> [dostęp: 08.06.2021].
- 9 T. Emin, *I felt that, in return for my children’s souls, I had been given my success*, „The Independent” 2009, 29 January, <https://www.independent.co.uk/voices/columnists/tracey-emin/tracey-emin-i-felt-that-in-return-for-my-children-s- souls-i-had-been-given-my-success-1518934.html> [dostęp: 07.06.2021].

go na obrazach nie znajdziemy krwi czy innych mocnych emocjonalnie elementów (inaczej niż u Kahlo czy Emin) – niektóre postacie są jednak w szkolnych uniformach, aby podkreślić dramatyczną sytuację młodych dziewcząt¹⁰. „Cichy” protest jest więc nie tyle protestem niezauważalnym i stonowanym w wydźwięku, jak można byłoby sądzić, ile raczej przedkłada realistyczny konkret (co w przypadku prac Rego ma także wydźwięk estetyczny) i zakorzenienie w doświadczeniu wspólnotowej pamięci nad dramatyczny, wyrazisty efekt. Rego w przywołanym dokumencie wspomina zdarzenia ze swojej młodości, historie wiejskich kobiet, które dokonywały nielegalnych aborcji na plaży, często przy pomocy swoich mężów lub partnerów. Jak mówi: „wszyscy to robili”. Kiedy więc *Abortion Pastels* zostały pokazane w galerii Gulbenkian Foundation w Lizbonie, spotkały się z szerokim oddźwiękiem.

Rego wykonała także czarno-białe wydruki, które łatwiej było wystawiać niż wielkoformatowe malarstwo. W przywołanym dokumencie Nicka Willinga Jorge Sampaio, prezydent Portugalii z lat 1996–2006, podkreśla, że cykl Rego z 1998 roku istotnie oddziałł na wyobraźnię społeczną, w czym upatrywał jednego ze źródeł sukcesu referendum z 2007 roku – prace artystki były wykorzystywane w kampaniach informacyjnych przed referendum, które zakończyło się sukcesem liberalizacyjnym. Jego zdaniem sposób, w jaki „rezonowały”, przyczynił się do zmiany społecznej.

W innej ze swoich wypowiedzi Rego podkreśla także, jak ważne jest, aby kobiety miały wolny wybór – w Portugalii i na całym świecie. Realistyczne przedstawienia są jednak czymś więcej niż formą upamiętnienia. Jak wskazuje Maria Manuel Lisboa, bywają czasem interpretowane w perspektywie historycznej, bo artystka jest szczególnie zainteresowana dwoma znaczącymi dla historii Portugalii okresami: czasem budowy jej imperialnej potęgi w XVI wieku oraz niemal czterema dekadami rządów Salazara¹¹.

10 *Paula Rego – Abortion as a subject matter in my pictures*, Web of Stories – Life Stories of Remarkable People, film dokumentalny, <https://www.youtube.com/watch?v=igrv3gpT6qU&t=150s> [dostęp: 26.05.2021].

11 M.M. Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics*, London – New York 2003. Jej krytyka rządów Salazara ma bardzo konkretny wymiar, jak pokazują to obrazy z lat 60., np. *Salazar Vomiting the Homeland*. Te dwa okresy – czas imperialnej świetności z XVI wieku i czas rządów autorytarnych w XX wieku – są także ze sobą powiązane na głębszym poziomie: zaistnienie i utrzymanie systemu autorytarnej władzy było możliwe wskutek imperialistycznej gospodarki opartej na zasobach płynących z portugalskich kolonii w Afryce: Mozambiku, Gwinei-Bissau i Wysp Zielonego Przylądka.

*Choć – jak wspomniałam na wstępie – sztuka protestu miewa rozliczne formy, to jednak najczęściej bywa postrzegana przez pryzmat działań najszybciej zagospodarowujących społeczną wyobraźnię; tych, które są obliczone jako wyrazisty oraz spektakularny ruch niezgody i oporu. Stosunkowo rzadko mieści się w tej kategorii tradycyjne malarstwo (jeśli pominąć murale i inne formy sztuki ulicy, na przykład udane i mocno zazwyczaj zmediatyzowane interwencje w przestrzeń publiczną Banksy'ego). Do interesujących przykładów sytuujących się na tym przeciwnym krańcu należy cykl dziesięciu prac portugalskiej artystki, Pauli Rego, zatytułowanych *Untitled: "The Abortion Pastels"*, zrealizowanych między lipcem 1998 a lutym 1999 roku w odpowiedzi na referendum aborcyjne w Portugalii.*

Warto zatrzymać się przy tym rezonowaniu, bo być może tutaj kryje się sedno jej „cichego” protestu. Wydaje się, że to strategia, która w przypadku wspomnianego na wstępie Jacoba Lawrence’a została określona mianem „wizualnego *storytellingu*”. Kuratorzy niedawnej wystawy *Jacob Lawrence: The American Struggle* (Peabody Essex Museum, styczeń–sierpień 2020) uznali go za „najbardziej znanego Czarnego artystę amerykańskiego XX stulecia”¹². W przypadku malarza z Harlemu oczywistym punktem odniesienia byli grioci: opowiadacze historii, pieśniarze i depozytariusze zbiorowej pamięci, którzy dla oralnych kultur Afryki Zachodniej są tym, czym w warunkach europejskich dziedzictwo kulturowe zapisane za pomocą różnorodnych form inskrypcji. Lawrence zawsze podkreślał swoje zobowiązanie wobec dzielnicy oraz historii Czarnych Amerykanów i – zdaniem Patricii Hills – widział swoją rolę w „[...] przełożeniu historii Afroamerykanów, mediowanej przez historię wyłonione wśród tej społeczności, na narrację wizualną”¹³. Stąd wyłania się wniosek, że „Niezależnie od tego, czy był tego świadomy czy nie, Jacob Lawrence stał się piktorialnym griotem”¹⁴. Ów rezonans jest zatem czymś więcej niż pogłosem, echem czy odbitym dźwiękiem. Ma raczej charakter wprawienia w ruch opowieści zdolnych do wędrówki w porządkach czasowych o dłuższym przebiegu.

O tym, jak potężne mogą być takie rezonanse dla podtrzymania wspólnotowej pamięci i determinacji walki o równe prawa, świadczy historia z zupełnie odmiennego kontekstu. Jedną z ważnych ceremonii Siuksów, eliminowanych i rugowanych przez administrację amerykańską, był *ghost dance* (taniec duchów), kultywowany w ramach ruchu duchowego przebudzenia przez Indian Tovusidokado w Nevadzie w 1888 roku. Zainicjował ten taniec charyzmatyczny lider Jack Wilson, znany także jako Wovoka (z Indian Pajutów), który przekonywał, że wykonywany z odpowiednim zaangażowaniem taniec może sprawić, iż Ziemia pochłonie wszystkich Białych, a Indianie wrócą na swoje tereny. Choć taka strategia aktywistyczna może wydawać się nie tylko nieracjonalna, ale całkowicie przeciwnie skuteczna, to autor książki poświęconej zajęciu wyspy Alcatraz przez grupę indiańskich artystów i aktywistów w 1969 roku, Dean Rader, przekonuje (nie bez racji), że „[...] w czasie pozbawionym nadziei ten taniec był najbardziej angażującym, najbardziej racjonalnym i najbardziej ekstatycznym remedium”¹⁵. Taniec spotkał się z żywiołowym przyjęciem

12 Por. opis wystawy: <https://www.pem.org/exhibitions/jacob-lawrence-the-american-struggle> [dostęp: 5.06.2021].

13 P. Hills, *Jacob Lawrence as pictorial griot. “The Harriet Tubman Series”*, „American Art” 1993, t. 7, nr 1, s. 42.

14 Tamże.

15 D. Rader, *Engaged Resistance. American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to NMAI*, Austin (TX) 2011, s. 3.

wielu ówczesnych nacji, także wśród Indian Prerii. Jego ceremonialne wykonania napawały grozą Bureau of Indian Affairs do tego stopnia, że odmowa Siedzącego Byka zaprzestania wykonań tego tańca stała się jedną z bezpośrednich przyczyn zbrojnej potyczki, w której zginął ów legendarny przywódca Indian. Zdaniem Radera był to jednak „pierwszy performance panindiańskiego ruchu oporu”¹⁶. Echo tego gestu powróci w marcu 1964 roku, kiedy grupa aktywistów wykona ceremonialny taniec, podejmując próbę zajęcia wyspy Alcatraz. Rok wcześniej zamknięto tam słynne więzienie, a wyspa od tego momentu stała się w świetle prawa „zbędnym terytorium”, możliwym do objęcia przez wszystkich zainteresowanych jej użytkowaniem. Akcja Indian powiedzie się dopiero pięć lat później (w 1969 roku i doprowadzi do przejścia na prawie dwa lata tej wyspy u wybrzeży San Francisco. Przyniesie także w efekcie powstanie jednej z najważniejszych organizacji rdzennego renesansu XX-wiecznych Stanów Zjednoczonych: American Indian Movement.

Nasza skomplikowana, zmienna i wielowarstwowa rzeczywistość rozgrywa się w niewygodnym kontinuum *online* – *offline*, w którym mamy do czynienia z porządkiem czasowym opartym na wielu skalach jednocześnie. To zaś przekłada się na poczucie, że świat stał się nieprzewidywalny i chaotyczny. Dzisiejsze protesty często nabierają charakteru performansu *par excellence*: mają taki charakter zarówno w przypadku działalności tajemniczego Q i całego splotu ekstremów politycznych sygnowanych najczęściej formułą *alt-right* (bazujących na teoriach spiskowych, podejściach antynaukowych, czasem eklektycznym mistycyzmie, których kulminacją stały się wydarzenia na amerykańskim Kapitolu z 6 stycznia 2021 roku), jak i w przypadku politycznego zaangażowania gwiazd K-popu i ich środowisk fanowskich. Strony barykady mogą być radykalnie różne, ale metody działania i sposoby na zmobilizowanie społecznej wyobraźni – niemal takie same. Te konwulsyjne obiegi są wzmacniane przez bańki informacyjne czy tzw. kamery pogłosowe (*echo chambers*) mediów społecznościowych, według wielu badań sprzyjających polaryzacji i wzmacniających logikę „drugiej strony”. Wobec tych hałaśliwych środowisk informacyjnych, informacji, plotek i pogłosek natychmiast trafiających do *feedów* platform społecznościowych i ulegających błyskawicznemu wzmocnieniu, warto być może odwrócić wzrok i posłuchać upartych opowieści rezonujących pracochłannie, uporczywie, z cierpliwością (ale i nieprzewidywalnością) wody drążącej skałę. Warto posłuchać „cichego” protestu i zastanowić się nad siłą pozornie nieracjonalnego rytuału, który rozciąga się w wielu logikach czasowych jednocześnie, jak nurt wód podskórnych, często wpływających w zaskakujących miejscach, w nieprzewidywalnych interwałach czasowych.

16 Tamże.

Anna Nacher – dr hab., prof. UJ. Jej zainteresowania obejmują kulturę cyfrową, sztukę nowych mediów, badania nad dźwiękiem i literaturę elektroniczną. Autorka trzech książek w języku polskim (ostatnia: *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016). Regularnie publikuje w czasopismach polskich i międzynarodowych („Kultura Współczesna”, „Czas Kultury”, „European Journal of Women’s Studies”, „Hyperrhiz”, „Electronic Book Review”, „communication +1”) oraz w pracach zbiorowych (ostatnia publikacja: *VR – the culture of (non) participation? Reframing the participative edge of virtual reality*, w: *Cultures of Participation: Arts, Digital Media and Cultural Institutions*, red. B. Eriksson, C. Stage, B. Valtysson, London – New York 2019). W 2019 wykładała na kierunku *creative digital media* w Winona State University jako Fulbright Scholar-in-Residence. Redaktorka naczelna „Przeglądu Kulturoznawczego”, redaktorka „Electronic Book Review”. Członkini zarządu Electronic Literature Organization. Pełna lista publikacji: <http://postdigitality.net>.
ORCID: 0000-0002-3192-2724

Abstrakt: W artykule wprowadzam kategorię „cichego” protestu, bazując na omówieniu cyklu prac portugalskiej artystki Pauli Rego *Abortion Pastels* (1998), które wzbudziły znaczącą społeczną dyskusję i miały swój wkład w wynik referendum 2007 roku, które zdecydowało o liberalizacji prawa aborcyjnego w Portugalii. Wskazuję na odmienność strategii artystycznej, która sięga do klasycznego repertuaru reprezentacji, czyniąc przedmiotem prac tematykę stosunkowo rzadko podejmowaną w sztuce, na przykład aborcję czy inne kwestie związane ze zdrowiem reprodukcyjnym kobiet. „Cichy” protest oznacza nie tylko gest niezauważalny czy stonowany, ile raczej niepoddający się formule radykalnie szybkiego obiegu informacji wymuszonej przez media społecznościowe. To zaś oznacza, że rozgrywa się on w innych przedziałach czasowych i pozwala uwzględnić dłuższe czasy trwania.

SŁOWA KLUCZOWE:
SZTUKA PROTESTU,
PAULA REGO, SZTUKA
FEMINISTYCZNA, PRAWA
KOBIET

Abstract: In my article, I introduce the category of a “silent” protest based on a discussion of a series of works by Portuguese artist Paula Rego, *Abortion Pastels* (1998), which sparked significant social discussion and contributed to the outcome of the 2007 referendum that decided to liberalise abortion law in Portugal. I point out the difference in the artistic strategy, which reaches back to the classical repertoire of representation, making the subject matter of the works relatively rarely dealt with in art, such as abortion or other issues related to women’s reproductive health. “Silent” protest means not only an unobtrusive or subdued gesture, but rather one that does not succumb to the formula of radically rapid information circulation enforced by social media. This in turn means that it takes place in different time frames and allows for longer durations.

KEYWORDS:
PROTEST ART, PAULA REGO,
FEMINIST ART, WOMEN’S
RIGHTS

Bibliografia

- Espinoza J., *Frida Kahlo's secret finally revealed*, "The Guardian" 2007, 12 August.
- Hills P., *Jacob Lawrence as Pictorial Griot. "The Harriet Tubman Series"*, „American Art” 1993, t. 7, nr 1.
- Lisboa M.M., *Paula Rego's Map of Memory. National and Sexual Politics*, London – New York 2003.
- Magone J.M., *European Portugal. The Difficult Road to Sustainable Democracy*, Basingstoke – London 1997.
- Mihailovic A., *The Mitki and the Art of Postmodern Protest in Russia*, Madison (WI) 2018.
- Rader D., *Engaged Resistance. American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to NMAI*, Austin (TX) 2011.
- Sadlier D.J., *The Question of How: Women Writers and Portuguese Literature*, New York – London 1989.