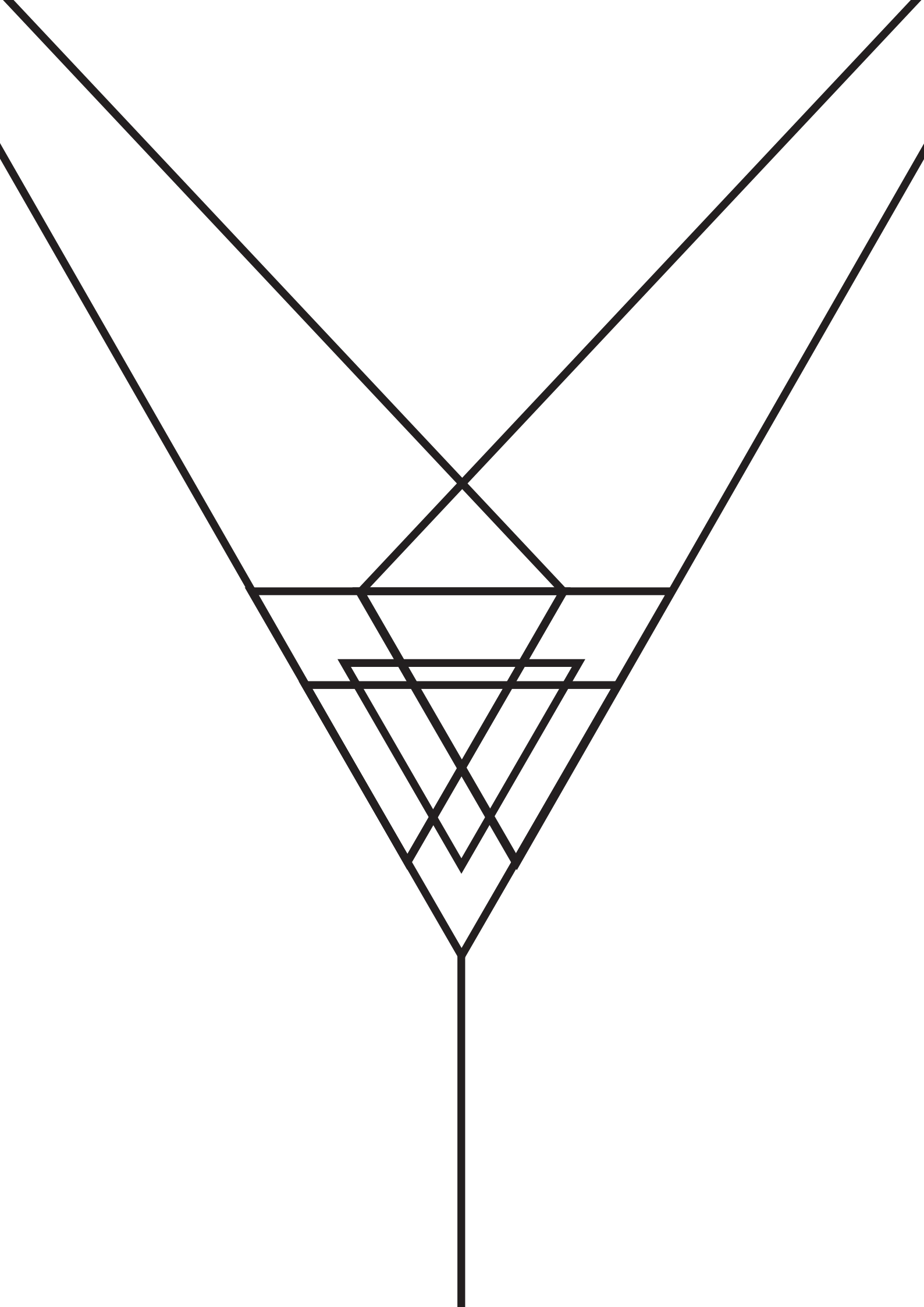
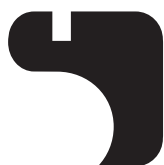






STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA

SiD

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Redaktor wydania nr 15 / Editor of the issue no 15 – Agata Jakubowska

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board – Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf.

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Korekta w języku angielskim / English proofreading – Anne Seagrave

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
<https://www.facebook.com/wydawnictwa>

Siedziba / Office

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
tel./fax: +48 42 634 86 26, e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / Publisher

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
KRS 0000328118
NIP 7252005360
<http://doc.art.pl/stowarzyszenie>

Druk / Print

DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
<http://www.b3project.com>

Dystrybucja / Distribution

e-mail: journal@doc.art.pl

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie Sztuka i Dokumentacja są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site.
<http://www.journal.doc.art.pl>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

ISSN 2080-413X

Spis treści / Table of Contents

Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce / **History of women's art exhibitions in Poland** Red./ Ed. by Agata JAKUBOWSKA

Agata JAKUBOWSKA
Wstęp / **Introduction**
7

Joanna M. SOSNOWSKA
Przedmiot i rzecz / **An object and a thing**
8-16

Karolina ROSIEJKA
Dyskurs wokół zagadnienia pracy kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym. Na przykładzie wypowiedzi towarzyszących Pawilonowi Pracy Kobiet oraz Pawilonowi Ziemianek i Włościanek na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu / **The discourse surrounding women's work related issues in the interwar period. Illustrated with the example of statements accompanying The Pavilion of Women's Work and The Pavilion of Landladies and Countrywomen at The Polish General Exhibition in Poznań**
17-26

Marcin ROMEYKO-HURKO
Szkola Dekoracyjno-Artystyczna Chalus i Dunin - zapomniany rozdział życia artystycznego Warszawy / **The Chalus and Dunin Decorative and Artistic School - the forgotten chapter of Warsaw's artistic life**
27-38

Ewa BOBROWSKA
Wystawy sztuki kobiet jako element strategii artystycznej Olgi Boznańskiej w kraju rodzinnym / **Women's art exhibitions as an element of the artistic strategy of Olga Boznańska in her home country**
39-47

Karolina STASZAK
Działalność wystawiennicza Związku Artystek Polskich we Lwowie / **The exhibition activity of The Polish Women's Artists Union in Lviv**
48-61

Karolina ZYCHOWICZ
Wystawy sztuki kobiet zorganizowane przez CBWA w okresie socrealizmu / **The women's art exhibitions organized by The Central Agency for Art Exhibitions (CBWA) during the period of socialist realism**
62-70

Agata JAKUBOWSKA
Nie siostrzeństwo a przyjaźń. Odbicia Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej / **Not sisterhood but friendship. The Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska exhibitions Reflections**
71-78

Anna MARKOWSKA
3 kobiety i inne wystawy duetu Toniak-Szczęśniak / **3 women and other exhibitions by the duo Toniak-Szczęśniak**
79-96

Izabela KOWALCZYK
Wystawy sztuki kobiet 1991-2001: od esencjonalizmu do konstruktywizmu / **Women's art exhibitions 1991-2001: from essentialism to constructivism**
97-105

Luiza KEMPIŃSKA
Opracowania graficzne katalogów współczesnych wystaw sztuki kobiet w Polsce / **Design of the catalogues of contemporary women's art exhibitions in Poland**
106-113

Maria HUSSAKOWSKA
Wystawy mniejsze / **Smaller exhibitions**
114-125

Sylvia CHUTNIK
Sztuka matek i Zapisane w ciele jako przykłady wystaw feministyczno-macierzyńskich / **The Art of Mothers and Recorded in the body as examples of feminist-maternity exhibitions**
126-133

Ksenia STANICKA-BRZEZICKA, Katarzyna JARMUŁ i Joanna SZELIGOWSKA- FARQUHAR
Artystki śląskie czy na Śląsku? Wystawa *Sztuka kobiet - kobiety w sztuce* w Muzeum Śląskim w Katowicach / **Silesian women artists or women artists in Silesia? Exhibition *Women's art - women in art* in the Silesian Museum in Katowice**
134-141

Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce: bibliografia tematyczna (obejmuje wybrane pozycje cytowane w tekstach zawartych w tym tomie) / **History of women's art exhibitions in Poland: Thematic Bibliography (includes selected items cited in the texts contained in this volume)**
142-144

English Summaries
145-151



Abstract geometric lines in the top left corner, consisting of several thin, light gray lines that intersect to form a series of triangles and quadrilaterals, creating a modern, architectural feel.

HISTORIA WYSTAW SZTUKI KOBIET W POLSCE

red. Agata JAKUBOWSKA



T

TEKSTY

Agata JAKUBOWSKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wstęp

Wystawy sztuki kobiet pojawiły się wraz z profesjonalizacją artystycznej działalności kobiet w II poł. dziewiętnastego wieku i organizuje się je do dziś. Główna zasada ich organizacji jest stała – pokazywane są tylko prace stworzone przez kobiety. Zmianie zaś ulegają powody organizacji takich ekspozycji, sposoby podkreślania (lub nie) odmienności twórczości kobiet i odbiór, z jakim takie działania się spotykają.

W Instytucie Historii Sztuki UAM od 2014 roku realizowany jest projekt badawczy poświęcony temu zjawisku.¹ Głównym celem projektu jest zgromadzenie możliwie pełnej dokumentacji dotyczącej wszystkich wystaw sztuki kobiet, jakie zostały zorganizowane w Polsce. „Wystawy sztuki kobiet” rozumiane są tu jako wystawy zbiorowe, na których swoje prace eksponują tylko kobiety (nie obejmuje to wystaw indywidualnych). W projekcie uwzględniane są nie tylko przełomowe ekspozycje i nie tylko wystawy feministyczne, ale wszystkie wystawy sztuki kobiet, które zostały zorganizowane w Polsce. Od pierwszych odnotowanych w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, po te otwarte w grudniu 2015.

Drugim celem projektu jest prześledzenie, w jaki sposób wystawy te odzwierciedlają i kreują zmieniające się przekonania dotyczące twórczości artystycznej kobiet. Teksty prezentowane w tym numerze to wnikliwe analizy wybranych wystaw z różnych okresów historycznych, od tych zorganizowanych w końcu dziewiętnastego wieku, po współczesne. Analizy obejmują szerokie spektrum zagadnień, takich jak: proces powstawania wystaw, dobór dzieł sztuki i sposób ich aranżacji, materiały towarzyszące ekspozycjom, a także recepcja wystaw.² Składają się one na propozycję pisania historii sztuki kobiet nie w oparciu o osiągnięcia poszczególnych artystek, a wystawy. Dzięki takiej perspektywie widoczne stają się aspekty dotychczas nie poddawane refleksji, między innymi zmieniający się sposób konceptualizowania „sztuki kobiet” w Polsce w ciągu ostatnich 140 lat, ale też różne formy współpracy między artystkami.

Przeprowadzone dotychczas badania pokazały, że wystawy sztuki kobiet są dziś w Polsce bardzo popularne, co roku organizuje się ich przynajmniej kilka. Warto by takim wystawom towarzyszyła świadomość, ich długiej tradycji historycznej i obecność dyskursu krytycznego zdolnego do uchwycenia tego fenomenu.

Przypisy

¹ Zespół realizujący projekt: dr hab. Agata Jakubowska prof. UAM (kierowniczka projektu), mgr Joanna Bojda (do lutego 2015), mgr Luiza Kempieńska (do marca 2015), mgr Karolina Rosiejka, mgr Karolina Staszak. Projekt finansowany jest przez Narodowe Centrum Nauki (konkurs OPUS, grant numer 2013/09/B/HS2/02065).

² Pierwsze wersje tekstów tutaj publikowanych zostały zaprezentowane w czasie seminarium zorganizowanego 10 grudnia 2015 roku w Poznaniu.

Joanna M. SOSNOWSKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa

PRZEDMIOT I RZECZ

„O ile upadek imperializmu zrodził obsesję imperializmu, o tyle triumfowi wirtualności i zdematerializowanego obrazu towarzyszy niespotykana fascynacja rzeczami materialnymi.”¹



Wystawa Pracy Kobiet otwarta w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie na jesieni 1877 roku i kolejne dwie tam zorganizowane o tej samej nazwie, należą do szerszego zjawiska, jakim były w dziewiętnastowiecznej Europie wystawy przemysłowe. Zainicjowane w 1798 roku we Francji,² przeżywały niebywały rozkwit w drugiej połowie wieku dziewiętnastego. Odbywały się na poziomie lokalnym, krajowym, regionalnym i wreszcie jako tak zwane powszechne, czyli ogólnościowe, które zapoczątkowała słynna ekspozycja w Londynie w 1851 roku. Prezentowały dorobek ludzkości w mikro i makro skali, były symptomem epoki kolonializmu i wielkich imperiów, przejawem opanowywania i porządkowania świata, produktem czasów, które wydały wielkie powieści realistyczne. Opisanie świata w całej jego złożoności poprzez wyeksponowane przedmioty opierało się na tych samych zasadach, co odtworzenie jego realiów poprzez opisy. W jednym i drugim przypadku praktyka oparta była na przedstawianiu fragmentów składających się na całościową narrację, prowadzoną przez „niewidocznego” narratora.

W historii wystawiennictwa na ziemiach polskich istnieje wielka luka, która obejmuje również Wystawę Pracy Kobiet. Jest ona efektem specyficznego dla kraju pozbawionego przez ponad sto lat niepodległości politycznego uwikłania tego rodzaju przejawów życia społecznego, zarówno w momencie ich zaistnienia, jak i w okresie kiedy pisano naszą historię i historię sztuki dziewiętnastego wieku.

W Królestwie Polskim pod zaborem rosyjskim w latach 1821–1845 miały miejsce wystawy wytwórczości silnie kontrolowane przez zaborcę, co ostatecznie doprowadziło do podporządkowania ogólnorosyjskim ekspozycjom, likwidując tym samym ich pierwotny, krajowy charakter.³ W wyniku imperialnych działań trzecia po Petersburgu i Moskwie wystawa wszechrosyjska odbyła się w Warszawie w 1857 roku. Odpowiedzią na ograniczenia wymierzone w polskie inicjatywy wystawiennicze ukazujące rozwój narodowego przemysłu, była organizacja wystaw starożytności prezentujących przedmioty użyteczności od czasów pradziejowych po współczesność. Pierwsza miała miejsce w 1856 roku w Warszawie a następnie została przeniesiona do Krakowa.⁴ I znowu nastąpiła dłuższa przerwa spowodowana sytuacją polityczną – powstaniem styczniowym i represjami po jego upadku. Jednak to właśnie wówczas przystąpiono do organizowania Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Inicjatywa podjęta w 1866 roku została zrealizowana dopiero w 1875, kiedy po latach starań został zatwierdzony statut Muzeum.⁵ Pierwsza wystawa tam zorganizowana w 1876 roku pokazywała wyroby ślusarskie, szewskie, rymarskie itp. Jako drugą otwarto w następnym roku Wystawę Pracy Kobiet. Kolejne to w 1878 wystawa wyrobów z drewna, gliny i szkła, w 1880 wyrobów tkackich, w 1881 zorganizowano pokaz wyrobów krajowych przeznaczonych na wystawę powszechną w Moskwie, a także wystawę ogrodniczą. W następnych latach odbywały się większe wystawy sztuki stosowanej do przemysłu i mniejsze poświęcone określonym gałęziom wytwórczości, między innymi w 1888 roku wystawa tkactwa z licznym udziałem kobiet. W 1889 roku odbyła się w Muzeum druga Wystawa Pracy Kobiet, a w 1897 trzecia z kolei. Z dzisiejszego punktu widzenia mogłoby się wydawać, że zorganizowanie już jako drugiej z kolei właśnie Wystawy Pracy Kobiet było jakimś szczególnym wyróżnieniem, jednak, jak z powyższego zestawienia wynika, zarząd Muzeum traktował te ekspozycje jako element większej całości, wyodrębniony segment rodzimego

dorobku, prezentowany między wyrobami szewskimi i ceramiką, maszynami rolniczymi i sadzonkami kwiatów. Była to praktyka znana na świecie, pierwsza Wystawa Pracy Kobiet miała miejsce w Berlinie w 1868 roku,⁶ a więc jedenaście lat wcześniej niż w Warszawie.⁷

Obszerne sprawozdanie z I Wystawy Pracy Kobiet pióra Marii Ilnickiej, zamieszczone w trzech kolejnych numerach redagowanego przez nią *Bluszczu*, ukazywało stan rozwoju gospodarstw domowych, edukacji kobiet i ich chęci włączenia się w działania zbiorowe.⁸ Autorka wskazywała zarówno na zalety, jak i na braki w ekspozycji, podkreślając znaczenie wystawy. Zresztą już w trzyczęściowym artykule zapowiadającym ekspozycję, podnosiła kwestię jej społecznej wagi.⁹ Niewątpliwie I Wystawa była efektem obecnego w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku ruchu na rzecz uspołecznienia kobiet, kiedy przede wszystkim starano się o określenie ich nowej – w sensie nowoczesnej – pozycji w polskim społeczeństwie.¹⁰ Był to ruch zakorzeniony w ideologii pozytywizmu, a więc w dominującym wówczas dyskursie, co należy rozumieć – męskim. Większość tekstów odnoszących się do sytuacji kobiet była pisana przez mężczyzn, niemniej wydaje się, że kobiety miały świadomość swojej odrębności, na co dobitnie wskazuje przytoczony przez Ilnicką przy okazji omawiania wystawy cytat z *Książki pamiątek* Narcyzy Żmichowskiej, w której zwraca się do mężczyzn: „Tutaj wam wolno dowiadywać się tylko, dowiadywać się tego, co mnie podobna kobieta powiedzieć wam może jedynie. Ale sądzić? Oh! sądzić nie tak prędko... Musielibyście stworzyć w sobie władze nowe, a dopiero wtedy wyrokować.”¹¹ Oba wspomniane teksty Ilnickiej mogą posłużyć za przykład publicystyki powstającej z wyraźnym poczuciem własnego usytuowania w społeczeństwie i świadomości płynących z tego konsekwencji, również – a może przede wszystkim – w ocenie takich zjawisk, jak omawiana wystawa.

I Wystawa Pracy Kobiet nie doczekała się wielu omówień.¹² Można powiedzieć, że zaskoczyła odbiorców, postawiła ich wobec zjawiska wcześniej nie wyodrębnionego, lekceważonego i niejako przezroczystego, ale jak pisał Mitchell „imperium wymaga przedmiotowości i ją wytwarza, a wraz z nią kształtuje dyskurs obiektywności.”¹³ Wystawy Pracy Kobiet podlegały imperialnej polityce. Nie tylko jako organizowane w porządku nadanym przez państwo zaborcze, ale przede wszystkim jako przejaw dyskursu społecznego pozycjonującego kobiety. Miały charakter kolonizujący, a więc imperialny w sensie podporządkowującej, wyższej, nieomyłnej i decydującej o prawdzie władzy. Wyraźnie dało się to odczuć w czasie kolejnych dwóch wystaw, już dość obficie komentowanych przez mężczyzn. I bez względu na to, czy postrzegano je jako wybryk, czy osiągnięcie, były traktowane jako element sprawowania władzy.

Przedmioty eksponowane na I Wystawie Pracy Kobiet miały znaczenie literalne – w całej swej dosłowności na półkach i stołach piętrzyły się słoiki z kompotami, truflami w winie, pasztetami i tym podobne produkty domowych kuchni. W przeszklonych szafach eksponowano roboty ręczne – koronki, hafty, wachlarze, a także produkcję małych zakładów, na przykład fotograficznych. Przedmioty na wystawie nie były metaforą kobiecego losu, jak często jeszcze dziś postrzega się pracownice wykonane różnego typu robótki ręczne, wyroby przeznaczone dla domu, dzieci i samej wytwórczyni, lecz jego metonimią a więc jak chce Mitchell również indeksem (w sensie jaki nadał mu Peirce – znaku opartego na relacji przyczyny i skutku).¹⁴ Autorki wszystkich





Xawery Pillati, *Wystawa pracy kobiet*, 1877, rep.:
Tygodnik Ilustrowany nr 99
(1877). Okładka.

eksponatów prezentowanych na I Wystawie Pracy Kobiet znane były z imienia i nazwiska, zwiedzający mogli się też dowiedzieć, z jakiego rejonu kraju pochodziły nadesłane na wystawę przetwory i ozdoby. Ilnicka w swym sprawozdaniu bardzo wyraźnie podkreślała ten aspekt: „*Krochmal kasztanowy* p. Jeżewskiej ze Skrwilna (gub. Płocka) okazał się najlepszy ze wszystkich. Pani Płaszczyńska z Rogoźnicy (gub. Siedlecka) wystawiła najlepszy ze wszystkich serów, *ser zwyczajny ze słodkiej śmietany* i szczególnie dobre gomółki. Pani Franciszka Wolska z Warszawy (ulica Marszałkowska) wystawiła bardzo dobrą *gelatinę*. Pani Sosenkowska z Sapiechowa bardzo pięknie *zasuszoną włoszczyznę* i *bulion* najlepszy z wystawionych.”¹⁵ W łatwości możemy sobie wyobrazić, że dwie panie rozmawiające o swoich kuchennych doświadczeniach, mówiły: „Bulion! Używam tylko Sosenkowską”. Wyroby były powiązane ze swoimi wytwórczyniami na zasadzie oczywistości, stały się ich metonimicznym zastępnikiem, były indeksem właśnie.

Jednak jak twierdzi George Lakoff, metonimie i metafory razem tworzą „koherentny system, według których konstruujemy pojęcia opierające się na naszym doświadczeniu.”¹⁶ Nie ma metonimii bez elementów niejako zapowiadających metaforę i na odwrót nie ma metafory, która nie zawierałaby elementów metonimii. Można zatem powiedzieć, że metonimiczna opowieść o kobietach końca dziewiętnastego wieku snuta na wystawach ukazujących ich prace, inicjowała również inną, opartą na metaforze. Sprawozdawca *Tygodnika Ilustrowanego*, który podzielił eksponaty na I Wystawie Pracy Kobiet na dwa działy: rozrywkowy, obejmujący tzw. robótki i dział zarobkowy, pisał, że najbardziej interesują rzeczy z tego drugiego „raz dlatego, że są częścią ogólnej produkcji przemysłowej kraju, a po wtóre, że wskazują na jakim stopniu rozwoju stoi sprawa równouprawnienia pracy niewieściej.”¹⁷

Pojęcie o charakterze pierwszej ekspozycji daje nam poniekąd drzeworyt Xawerego Pillatiego zamieszczony w *Tygodniku Ilustrowanym*.¹⁸ Aranżacja wnętrza przypominała luksusowy sklep,¹⁹ może nieco podobny do magazynu Stanisława Wokulskiego, akcja *Lalki* Bolesława Prusa toczy się właściwie w tym samym czasie.²⁰ Zarówno w sklepie, jak i na wystawie, widz był poddany tyranii widzialnego,²¹ różnica polegała na dystansie wytwarzanym między innymi właśnie przez zamknięcie eksponatów w oszklonych witrynach, nobilitujące przedmioty, czyniące z nich obiekty wiedzy. Mitchell definiując kategorię obiektów i kategorię rzeczy pisał: „Obiekt to sposób, w jaki rzeczy pojawiają się przed podmiotem – czyli wyposażone w nazwę, tożsamość, formę lub stereotypowy szablon, opis, użycie lub funkcję, historię, naukę. Z kolei rzeczy są jednocześnie mgliste i zatwardziałe, zmysłowo namacalne i nieokreślone.”²² Rozróżnienie na obiekt i rzecz, w tekstach innych autorów zajmujących się tą problematyką określane jako przedmiot i rzecz, ma korzenie w filozofii Martina Heideggera. W tekście „Pytanie o rzecz”²³ filozof pisał: „Kantowskie zapytanie o rzecz pyta o naoczność i myślenie, o doświadczenie i jego zasady, tzn. pyta o człowieka [...] otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzeczy i poza człowieka.”²⁴ W późniejszym tekście zatytułowanym po prostu „Rzecz” filozof stwierdzał: „Dla nas w bliskości jest to, co zwykliśmy nazywać rzeczą.”²⁵

Ekspozycje na Wystawach Pracy Kobiet, to obiekty znajdujące się w zasięgu imperialnej obiektywności, choć z całą pewnością zanim znalazły się zamknięte w gablotach, miały dla niejednej wytwórczyni wagę rzeczy, były wykonywane z miłością, ambicjami, pragnieniem zdobycia sławy i pieniędzy, troską o wysoki poziom – były blisko, kumulowały i kamuflowały pragnienia. Przedmiot istnieje dzięki manifestowaniu znaczenia, które przypisał mu człowiek; rzecz wymaga od człowieka świadomości własnej materialnej relacji do rzeczy właśnie. W powieści *Wszystko dla pań* Emila Zoli opublikowanej w 1883 roku czytamy: „Całe metry perkalu i batystu martwego jeszcze, rozrzuconego byle jak po kontuarze lub złożonego porządnie w stopy, miały się dopiero ożywić w zetknięciu z ciałem, miały stać się pachnące i ciepłe w atmosferze miłości.”²⁶ Ważny jest moment, pisał Mitchell, „gdy obiekt staje się Innym, gdy puszka sardynek patrzy, gdy niemy idol przemawia, gdy podmiot doświadcza przedmiotu jako niesamowitego.”²⁷ Można też dodać, gdy rodzi się pożądanie, miłość i nienawiść. Różnica między przedmiotami i rzeczami nie jest esencjalna, ale sytuacyjna i subiektywna. Nie ma, co oczywiste, sztywnej granicy między obiektem/przedmiotem a rzeczą, jest ona płynna, staje się.

Wytrawny krytyk i publicysta, Józef Kenig, w felietonie opublikowanym w *Tygodniku Ilustrowanym* na miesiąc przed otwarciem II Wystawy Pracy Kobiet, opisał sytuację mającą miejsce na imieninach znanej mu pani. Zgromadzone tam towarzystwo podziwiała kapę na łóżko, wykonaną przez panią domu, którą chciała ona pokazać na wystawie.²⁸ „Robota była istotnie wykwinna i pełna smaku”,²⁹ przyznawał autor, sugerując jednocześnie, żeby tego nie robić, bo nie o zbytek chodziło organizatorom wystawy, ale o pobudzenie domowego i przydomowego wytwórstwa znajdującego się w rękach kobiet. Mimo przestrzegającego przed wystawianiem wyrobów luksusowych artykułu Keniga, znalazło się ich na wystawie wiele. To właśnie ze względu na nie Ludwik Krzywicki nazwał ekspozycję „wystawą »dam« a nie kobiet.”³⁰

Narzuta opisywana przez Koeniga sama w sobie była piękna, była rzeczą dla tej, która ją wykonała, ale na wystawie stałaby się czymś jeszcze – przedmiotem zbytku, idolem, nie obiektywnym obiektem lecz projekcją zbiorowego podmiotu imperialnego, fantazją, przedmiotem pożądania. Ilnicka w sprawozdaniu z II Wystawy Pracy Kobiet podkreślała, że młode kobiety powinny uczyć się rzeczy praktycznych, a nie wyrabiać przedmioty zbytku i powołując się na francuskiego filozofa i polityka Jules Simona zaznaczała, że we Francji najwięcej kobiet upadłych jest spośród tych, które zajmowały się wyrabianiem przedmiotów luksusowych.³¹ Chwaliła zakłady pracy kształcące kobiety w kierunkach praktycznych, jak „cerowanie, naprawianie bielizny, szycie proste [...]”. Kierunek myśli tak nauczzonego dziewczęcia staje się przez to innym, bo myśli te przywykają do trzymania się w zakresie odpowiednim do przyszłych zajęć, przeznaczeń życia. Nie wyrabiają się gusta zbytkowne, wyobraźnia nie wybiega niezdrowo w marzeniach swoich.”³² Jakkolwiek ten sposób rozumowania może wydać się prymitywny, przypominający nieco postępowanie robotników niszczących maszyny w przekonaniu, że to one są winne ich nędzy, to jednak wskazuje wyraźnie na żywioną wówczas wiarę w sprawczą siłę ukrytą w rzeczach. W rzeczach, a więc w tym, co budziło pożądanie, pragnienie relacji, co nie tylko jawiło się przed podmiotem, ale również wywoływało reakcję.

W omówieniu wystawy z 1877 roku, dokonanym przez Ilnicką, dominowało przekonanie, że wystarczy samo działanie widzialnego, by kobiety uaktywniły się. Komentując II Wystawę, redaktorka *Bluszczu* pisała: „Pierwsza u nas wystawa pracy kobiecej jako takiej urządzona [...] dobroczynnym staraniem Muzeum Przemysłowo-Rolniczego wywołała też po raz pierwszy przed wzrok publiczności obraz tej pracy nie tylko w jej tradycyjnym zastosowaniu dla potrzeb rodziny i gospodarstwa domowego”. Dalej jednak stwierdzała, że „wystawa bieżąca nie odpowiada temu, co sobie o niej tuszono. Dwanaście lat czasu ubiegło od wystawy ostatniej i wolno było przypuszczać, że okażą się tutaj owoce nabytego doświadczenia i sił wzmożonych.”³³ Wydaje się, że perswazja ukryta w przedmiotach była zbyt słaba.³⁴ Bo coś komu po widoku konfitur i marynat, jeśli nie można ich spróbować, poznać receptury, porozmawiać o tajemnicach przyrządzenia. Tylko jury oceniające eksponaty miało ten przywilej. Na następnej wystawie w 1889 roku, jakby zdając sobie sprawę, że separacja przedmiotu od oglądającego go podmiotu nie sprzyja odbiorowi takiej wystawy, komitet organizacyjny zapowiedział, że każda z firm lub pracownice będzie mogła w określonym czasie i we wskazanym miejscu wystawy wykonywać swą pracę, w sensie procesu, na oczach publiczności.³⁵ Pomysł ten nie znalazł wielu zwolenniczek, tylko dwa warsztaty tkackie zostały uruchomione w czasie trwania ekspozycji, pracę wykonywały, jak wówczas mówiono, włościanki. Zapewne polecono im siedzieć przy warsztatach i pracować, paniom z towarzystwa nie pozwalał na to „styl życia przedmiotów”, używając określenia wprowadzonego przez Marka Krajewskiego,³⁶ a więc sposób ich funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że Wystawy Pracy Kobiet miały demokratyczny charakter, obok siebie wystawiały arystokratki, zubożałe ziemianki, przedstawicielki tzw. inteligencji i właśnie włościanki, te w jakiś sposób protegowane przez środowisko ziemiańskie. W gruncie rzeczy wykorzystanie warsztatów na ekspozycji niewiele zmieniło w jej charakterze i w praktykach zwiedzających, choć można to postrzegać jako wczesny ruch w kierunku znanego dziś muzeum performatywnego lub teatralnego.³⁷

W pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku forma wystaw prezentujących wytwórczość kobiet, jak zresztą wystaw w ogólności, powoli ulegała zmianie, zaczęto odstępować od sztywnej formuły ekspozycji, rezygnując z zamkniętych szaf, nadal jednak były to aranżacje polegające na prezentowaniu przedmiotów przed widzami, nie angażując ich w jakiś szczególny sposób. Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku były dwa kobiece pawilony – Ziemianek i Włościanek oraz Pracy Kobiet. Kwestia ta jest dobrze znana i omówiona, choć problematyzowana była przede wszystkim z uwagi na architekturę pawilonów, w minimalnym stopniu dotyczyło to ekspozycji.³⁸ Te, mimo że różniły się od siebie, w gruncie rzeczy w równym stopniu, ale w różny sposób, kontynuowały tradycje wystaw dziewiętnastowiecznych, co nawet znalazło odbicie już w samej w nazwie jednego z nich. Różnica w stosunku do tych z ubiegłego stulecia polegała przede wszystkim na wprowadzeniu do obu ekspozycji sztuki, której wcześniej w zasadzie nie pokazywano na Wystawach Pracy Kobiet. Na wystawie pierwszej były wprawdzie obrazy, głównie portrety, malowane przez Emilię Dukrzyńską-Dukszę, która została za nie nagrodzona medalem, ale już na następnej sztuki właściwie nie było wcale, ograniczono ją do malarstwa na szkło, retuszowanych fotografii, drzeworytów, snycerstwa i tym podobnych wyrobów na poły rzemieślniczych, na poły amatorskich. Zapewne organizatorzy podzielali powszechne przekonanie o jej przynależności do innego porządku. Dotyczyło to sztuki w ogólności, a nie tylko tej wykonywanej przez kobiety. Georg Simmel w tekście „Problemy stylu,” tak pisał na ten temat: „Teoretycy, którzy jednocześnie głoszą, że przedmiot rzemiosła artystycznego musi być dziełem sztuki i że jego najważniejszą zasadą jest celowość, jakby nie odczuwali sprzeczności: że celowość jest środkiem – zatem że ma swój cel poza sobą – dzieło sztuki natomiast nigdy nie jest

środkiem, ale zamkniętym w sobie dziełem, swego prawa nie czerpie nigdy z czegoś, co nie byłoby nim samym, jak w owej »celowości«.⁴³⁹ Sytuacja zmieniła się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, co uważa się za nobilitację rzemiosła, a co w gruncie rzeczy było zaakceptowaniem tego, że „Na sztukę imperium należy [...] patrzeć w jej związku z szerszym światem obiektów i przedmiotowości. Po pierwsze dlatego, że samo pojęcie sztuki w tradycyjnym znaczeniu obejmującym »sztuki i nauki« – wszelkie rzemiosła, umiejętności i technologie umożliwiające imperializm – zmienia sztukę w synekdochę o wiele większego zespołu rzeczy, nie tylko właściwych dzieł sztuki, lecz także broni, ciał, architektury, narzędzi, statków, towarów, surowych materiałów, zwierząt, pomników, mechanizmów, malowideł, pomników, strojów, skamienielin – całe Borgesowskie archiwum imperium, które (jak wiadomo) zaczyna się od rzeczy »należących do cesarza« – czyli od wszystkiego.”⁴⁴⁰ Można też spojrzeć na to zagadnienie poprzez teorię Jaquesa Rancière’a, mówiącą, że „Sztuka może uzyskać status wyjątkowej aktywności tylko jako praca.”⁴⁴¹ Sztuka z czasem – proces ten można było obserwować na wystawach światowych od początku ich istnienia, ale dopiero w dwudziestym wieku stał się wyraźny – stała się spoiwem wielkich ekspozycji. Na PWK sztuka była dosłownie wszędzie, nie tylko w osobnym pawilonie jej poświęconym, włączono ją w cały system definiujący i opisujący państwo, które należy rozumieć jako emanację „imperium”.

Narracja wystaw oparta o metonimię miała swoją niewinność. Panowanie poprzez przedmioty nie wymuszało uległości wobec nich samych, a jedynie od imperium. Zmieni się to dopiero w dobie rozwinętego konsumpcjonizmu. Stosunkowo luźna struktura dziewiętnastowiecznych wystaw zostanie zastąpiona ściślejszymi, bardziej napiętymi konstrukcjami opartymi o metaforę. Jednocześnie znacznie wyraźniej zostaje wówczas określona pozycja wobec świata kontemplującego/zwiedzającego wystawę podmiotu. W Poznaniu w 1929 roku, architektura nowoczesnego Pawilonu Pracy Kobiet i tradycyjny dworek jako Pawilon Ziemianek i Włościanek, stawały się metaforami określonych praktyk społecznych, a zwiedzający/zwiedzające przez ich odczytanie określali/określały własną pozycję.

Zmiana jaka się dokonała dotyczyła wszystkich rodzajów wystaw, w tym kobiecych, co znalazło odbicie nawet w samych tytułach ekspozycji, w tym również tych kobiecych.

W Londynie odbywały się doroczne wystawy Dom Idealny, w końcu 1937 roku miała miejsce wielka ekspozycja *Świat kobiety*,⁴⁴² w marcu 1939 roku w Paryżu można było obejrzeć *Sztukę gospodarowania*.⁴⁴³ W Warszawie w końcu maja tego roku w Resursie Obywatelskiej otworzono ekspozycję *Świat kobiety*. Decyzję o jej zorganizowaniu podjęto na I Kongresie Społeczno–Obywatelskiej Pracy Kobiet w lipcu 1938 roku. Wówczas również miał miejsce niewielki pokaz dzieł sztuki wykonanych przez kobiety. Przedsięwzięcie miało charakter ściśle polityczny, ponieważ było zorganizowane przez przedstawicielki właściwie tylko jednego środowiska, choć rozproszonego na różne organizacje. Były to przede wszystkim ugrupowania podtrzymujące etos legionowy, zwane postępowymi. Organizacją wystawy zajmowały się wyłącznie kobiety, aranżację przygotowały dwie architektki Wanda Ponikiewicz–Świostkowa i Zofia Dziewulska. W trakcie jej trwania wygłaszano odczyty, odbywały się koncerty, wszystko było dziełem kobiet i o kobietach. Wystawa podzielona była na działy mające ukazywać całe spektrum kobiecego świata – dom, kuchnia, wychowanie dzieci, moda, kosmetyka, ale też kształcenie i czytelnictwo. Można powiedzieć, że mieszały się tu sfery pracy i przyjemności. Czy świadomie je kontrastowano? Trudno na to pytanie odpowiedzieć. Choć na pewno ten zabieg stosowano. Według Mieke Bal kontrast jest jednym z typowych chwytów retorycznych stosowanych przy aranżacji współczesnych wystaw.⁴⁴⁴ I tak spółdzielnia „Wspólnota Interesów zademonstrowała swoje naczynia cynkowe w sposób bardzo pomysłowy. Z jednej strony podwórko wiejskie ze sztachetami, na których suszą się bańki do mleka, wiadra itd. Z drugiej wnętrze kuchni z kompletem patelni, talerzy i innych naczyń gospodarskich.”⁴⁴⁵ To już nie były obojętne przedmioty demonstrowane w gablotach, ale emocjonalnie naznaczone rzeczy. Jeszcze silniej postawiono na emocje w dziale przedstawiającym dorobek Towarzystwa Wydawniczego Bluszcz. Każde wydawane przez nie pismo, oczywiście kobiece, było scharakteryzowane przez element plastyczny. „Błękitne sukienki dziecinne splatają się z *Dzieckiem i matką*. Srebrne nożyce krają kwiecisty kreton pośród okładek *Praktycznej Pani*. Pęk kolorowych włóczek z wetkniętymi weń drutami – to *Ja to zrobię* – pismo poświęcone robotom ręcznym.”⁴⁴⁶ W dziale tym można było usiąść i przyrzeć aktualne numery pism. Dla kontrastu „Za parawanikiem [znajdował się] – miniaturowy salonik z kominkiem. mahoniowy stolik do robótek i dwa fotele biedermeier wzywają do spoczynku i pogawędki.”⁴⁴⁷ Całość miała uzmysławiać długość trwania pisma i jego rolę w emancypacji kobiet, jednocześnie wciągać w określony z góry dyskurs. Cały ten dział dosłownie wymuszał aktywne uczestnictwo. Przedmioty/rzeczy uwikłane w metaforę wyznaczały sposób odbioru. Wystawa determinowała zachowania, to już nie był zbiór obojętnych przedmiotów, które podmiot powinien poznać, by świat stał się dla niego bardziej dostępny, ale emocjonalnie naznaczone rzeczy, do których trzeba było się odnieść w określony przez imperium sposób. Tyrania widzialnego stała się tyranią rzeczy, bo jak to sformułowała Bal – „Percepcja uwidacznia użyteczną stronę rzeczy.”⁴⁴⁸

Przypisy

- ¹ W.J.T. Michell, „Imperium i przedmiotowość,” w Idem, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), 179.
- ² Eleonora Jedlińska, *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku* (Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 19, 27–28.
- ³ Anna Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999).
- ⁴ To wówczas Karol Breyer wykonał swój słynny album z 30 fotograficznymi tablicami ukazującymi 123 przedmioty spośród 1056 okazów pokazanych na wystawie a Bolesław Podczaszyński wydał *Przegląd historyczny starożytności krajowych*, omawiający ekspozycję pod kątem historycznym.
- ⁵ *Dwudziestopięćlecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1900* (Warszawa: Druk. i Litografia Jana Cotty, 1901).
- ⁶ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 13 (1889): 98.
- ⁷ Wyodrębnione działy pracy kobiet były również na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1877 i 1894, w Kaliszu w 1909 roku.
- ⁸ Maria Ilnicka, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 45 (1877): 353–355.; Eadem, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 46 (1877): 361–363.; Eadem, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 47 (1877): 369–371.
- ⁹ Maria Ilnicka, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 39 (1877): 305–306.; Eadem, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 40 (1877): 313–314.; Eadem, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 41 (1877): 321–323.
- ¹⁰ Najważniejsze wystąpienia to: Adam Wiślicki, „Niezależność kobiety,” 1870.; Eliza Orzeszkowa, „Kilka słów o kobietach,” 1871.; Edward Prądzyński, „O prawach kobiety,” 1873.; Leon Biliński, cykl wykładów „O pracy kobiet ze stanowiska ekonomicznego,” Lwów 1874.; liczne artykuły Aleksandra Świętochowskiego w *Prawdzie*.
- ¹¹ Ilnicka, „Wystawa Sztuki Kobiet,” *Bluszcz* nr 46 (1877): 362.
- ¹² W *Tygodniku Ilustrowanym* skomentowano ją krótko i dość sarkastycznie jedynie w „Kronice tygodniowej.” Zob. nn, „Kronika tygodnia,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 97 (1877): 279.
- ¹³ Mitchell, „Imperium i przedmiotowość,” 182.
- ¹⁴ W.J.T. Mitchell, „Totemizm, fetysyzm, idolatria,” w Idem, *Czego chcą obrazy*, 219–223.
- ¹⁵ Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 45 (1877): 355.
- ¹⁶ George Lakoff i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Krzeszowski (Warszawa: Aletheia, 2011), 75.
- ¹⁷ „Kronika tygodnia,” *Tygodnik Ilustrowany*, 279.
- ¹⁸ Henryk Pillati, „Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowo-rolniczym w Warszawie,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 99 (1877). Okładka.
- ¹⁹ Bardzo podobna była aranżacja Oddziału robót kobiecych na odbywającej się mniej więcej w tym samym czasie Wystawie Przemysłowo-Rolniczej we Lwowie. Zob. il.: *Tygodnik Ilustrowany* nr 92 (1877): 205.
- ²⁰ Akcja toczy się w latach 1878–1879, choć powieść drukowana była 10 lat później. Zob. Adam Mazurkiewicz, „Mamy tedy nowy sklep...,” *Pamiętnik Literacki*, Tom 106, Nr 2 (2015): 51–70.
- ²¹ Na ten temat zob. Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, „Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw,” *Napis*, seria XX (2014): 152–162.; Agata Sikora, „Jak należy oglądać wystawę, czyli słów kilka o dziewiętnastowiecznej tęsknocie za przejrzystością doświadczenia,” *Ibidem*, 163–181.
- ²² Mitchell, „Totemizm, fetysyzm, idolatria,” 183.
- ²³ Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz*, tłum. Janusz Mizera (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001).
- ²⁴ *Ibidem*, 221.
- ²⁵ Martin Heidegger, „Rzecz,” w Idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera (Warszawa: Aletheia, 2007), 160.
- ²⁶ Emil Zola, *Wszystko dla pań*, tłum. Zdana Matuszewicz (Warszawa: Czytelnik, 1950), 369.
- ²⁷ Mitchell, „Totemizm, fetysyzm, idolatria,” 184.
- ²⁸ K-g., [Józef Koenig], „Wystawa pracy kobiet,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 329 (1889): 245–246.
- ²⁹ *Ibidem*, 245.
- ³⁰ K. R. Żywicki [Ludwik Krzywicki], „Wystawa pracy »dam«,” *Prawda* nr 23 (1889): 266–7.
- ³¹ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym, cd.” *Bluszcz* nr 24 (1889): 187.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo-Rolniczym,” *Bluszcz*, nr 23 (1889): 179.
- ³⁴ Ewa Domańska, „Problemy rzeczy we współczesnej archeologii,” w *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa (Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 2008), 34–36.
- ³⁵ nn, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 16 (1889), 128.
- ³⁶ Marek Krajewski, *Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013), 96–102.
- ³⁷ Anna Ziębińska-Witek, „Renesans materialności, czyli powrót obiektów do muzeum,” w *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki i Tomasz Wiślicz (Kraków: Universitas, 2014), 219.
- ³⁸ Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: IS PAN, 2003), 223–225.; Marta Leśniakowska, „Nagie ciało architektury. Pawilon »Praca Kobiet« na Powszechnej Wystawie Krajowej jako dyskurs antropologiczny,” *Biuletyn Historii Sztuki* nr 4 (2009): 501–524.
- ³⁹ Georg Simmel, „Problem stylu,” w Idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. Wojciech Kunicki (Kraków: Wyd. UJ, 2007), 181.
- ⁴⁰ Mitchell, „Totemizm, fetysyzm, idolatria,” 181.
- ⁴¹ Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. Maciej Kropiwnicki i Janek Sowa (Kraków: Ha!art, 2007), 112.
- ⁴² Teodora Drzewiecka, „Świat kobiety,” *Bluszcz* nr 1 (1939): 11–13.

⁴³ Irena, „Godziny paryskie. Sztuka gospodarowania,” *Bluszcz* nr 13 (1939): 13–14.

⁴⁴ Mieke Bał, „Wystawa jako film,” tłum. Karolina Kolenda, w *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 111.

⁴⁵ nn, „Otwarcie wystawy »Świat Kobiety«,” *Bluszcz* nr 23 (1939): 22.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Bał, „Wystawa jako film,” 126.

Bibliografia

Bał, Mieke. „Wystawa jako film,” tłum. Karolina Kolenda. W *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 105–131. Kraków: Universitas, 2012.

Jedlińska, Eleonora. *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku*. Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

Domańska, Ewa. „Problemy rzeczy we współczesnej archeologii.” W *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa, 27–60. Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 2008.

Drexlerowa, Anna. *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.

Drzewiecka, Teodora. „Świat kobiety.” *Bluszcz* nr 1 (1939): 11–13.

Dwudziestopięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1900. Warszawa: Druk. i Litografia Jana Cotty, 1901.

Heidegger, Martin. *Pytanie o rzecz*. Tłum. Janusz Mizera. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

Heidegger, Martin. „Rzecz.” W Idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera, 159–181. Warszawa: Aletheia, 2007.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiecie.” *Bluszcz* nr 39 (1877): 305–306.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiecie.” *Bluszcz* nr 40 (1877): 313–314.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiecie.” *Bluszcz* nr 41 (1877): 321–323.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 45 (1877): 353–355.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 46 (1877): 361–363.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 47 (1877): 369–371.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiet.” *Bluszcz* nr 13 (1889): 97–98.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym.” *Bluszcz*, nr 23 (1889): 179.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym, cd.” *Bluszcz* nr 24 (1889): 186–187.

Irena. „Godziny paryskie. Sztuka gospodarowania.” *Bluszcz* nr 13 (1939): 13–14.

K–g., [Józef Koenig]. „Wystawa pracy kobiet.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 329 (1889): 245–246.

Krajewski, Marek. *Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.

Lakoff, George i Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. Tomasz Krzeszowski. Warszawa: Aletheia, 2011.

Leśniakowska, Marta. „Nagie ciało architektury. Pawilon »Praca Kobiety« na Powszechnej Wystawie Krajowej jako dyskurs antropologiczny.” *Biuletyn Historii Sztuki* nr 4 (2009): 501–524.

Litwinowicz-Drożdź, Małgorzata. „Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw.” *Napis*, seria XX (2014): 152–162.

Mazurkiewicz, Adam. „Mamy tedy nowy sklep...” *Pamiętnik Literacki*, Tom 106, Nr 2 (2015): 51–70.

Mitchell, W.J.T. „Totemizm, fetyszym, idolatria.” W Idem, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, 215–223. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.

Mitchell, W.J.T. „Imperium i przedmiotowość.” W Idem, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, 173–195. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.

nn, „Kronika tygodnia.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 97 (1877): 279.

nn, „Wystawa pracy kobiet.” *Bluszcz* nr 16 (1889): 128.

nn, „Otwarcie wystawy »Świat Kobiety«,” *Bluszcz* nr 23 (1939): 22.

Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Maciej Kropiwnicki i Janek Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.

Sikora, Agata. „Jak należy oglądać wystawę, czyli słów kilka o dziewiętnastowiecznej tęsknocie za przejrzystością doświadczenia.” *Napis*, seria XX (2014): 163–181.

Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: IS PAN, 2003.

Simmel, Georg. „Problem stylu.” W Idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. Wojciech Kunicki, 177–184. Kraków: Wyd. UJ, 2007.

Tygodnik Ilustrowany nr 92 (1877): 205. Ilustracje.

„Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowo–rolniczym w Warszawie.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 99 (1877). Okładka.

Ziębińska-Witek, Anna. „Renesans materialności, czyli powrót obiektów do muzeum.” W *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki i Tomasz Wiślicz, 217–228. Kraków: Universitas, 2014.

Zola, Emil. *Wszystko dla pań*. Tłum. Zdana Matuszewicz. Warszawa: Czytelnik, 1950.

Żywicki, K. R. „Wystawa pracy »dam«.” *Prawda* nr 23 (1889): 266–7.

Karolina ROSIEJKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

DYSKURS WOKÓŁ ZAGADNIENIA PRACY KOBIET W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM. NA PRZYKŁADZIE WYPOWIEDZI TOWARZYSZĄCYCH PAWILONOWI PRACY KOBIET ORAZ PAWILONOWI ZIEMIANEK I WŁOŚCIANEK NA POWSZECHNEJ WYSTAWIE KRAJOWEJ W POZNANIU



Wstęp

Powszechna Wystawa Krajowa, która odbyła się w Poznaniu w 1929 roku, była jednym z najważniejszych wydarzeń tego czasu, stanowiąc istotny punkt w niedługiej historii II Rzeczypospolitej. Monumentalna ekspozycja, pokazywana w kompleksie nowo zbudowanych pawilonów wystawowych, miała zaprezentować różnorakie osiągnięcia, koronując w ten sposób dziesięciolecie istnienia wolnej Polski. Wyeksponowano rozmaite gałęzie przemysłu, rzemiosła, przejawy sztuki ludowej oraz sztuk pięknych, osiągnięcia w zakresie działalności instytucji państwowych, prasy, rynku księgarskiego, aktywność Polonii i wielu innych, by w ten sposób zademonstrować siłę odrodzonego państwa. Propagandzie sukcesu towarzyszyła dbałość nie tylko o merytoryczną zawartość organizowanych ekspozycji, ale także o ich oprawę artystyczną, mającą podkreślać wagę poszczególnych osiągnięć i uwydatniać duchowe oraz humanistyczne wartości, jako ważne dla niepodległego narodu, jak głosiła to kronika Powszechnej Wystawy Krajowej.¹ Kwestię tą rozpoznano również szeroko w istniejącym stanie badań.²

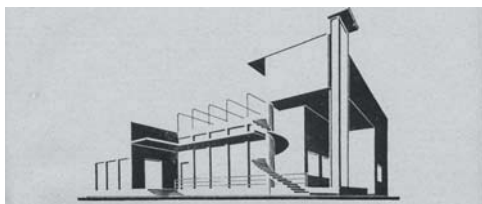
Pośród rozlicznych pawilonów, dwa zadedykowane zostały wyłącznie działalności kobiet. Pierwszy poświęcono pracy ziemianek i włościanek. Drugi dedykowano ogólnie pracy kobiet, jak deklarowano ze wszystkich środowisk, w istocie stały za nim jednak działaczki pracujące w mieście i na rzecz miasta, rekrutujące się ze środowisk lewicowych. Co ważne, pierwotnie zakładano stworzenie wspólnego pawilonu, jednak pomysł ten szybko upadł z powodu zarówno ukrywanych animozji, jak i otwarcie deklarowanej wiary w odrębność misji kobiecych stowarzyszeń ziemiańsko – włościańskich oraz tych działających na obszarach miejskich. Wyraznym potwierdzeniem są tu choćby słowa zawarte na pierwszej stronie katalogu wydanego przez Stowarzyszenia Ziemiańskie na Powszechną Wystawę Krajową:

„Ziemianki i Włościanki bowiem, inne mają zadania do spełnienia, niż ich miejskie siostrzyce, z którymi wspólność celów i ideałów niejednokrotnie ich łączy, w zbożnej pracy dla dobra dusz i pomyślności kraju.

Z powodu więc tej odrębności zadań, stwierdzając równocześnie harmonijne swe współdziałanie z organizacyjnym komitetem Pawilonu Pracy Kobiet, przyłączyć się do niego nie mogły.”³

W konsekwencji na Powszechnej Wystawie Krajowej pojawiły się dwa różne pawilony należące do kobiet ze środowisk miejskich i wiejskich. Niewątpliwie łączyła je wyłączna obecność eksponatów związanych z aktywnością kobiet oraz idea zasadzająca się na wyodrębnieniu i zaznaczaniu żeńskiej działalności z innych obszarów życia.

Koncepcja wydzielenia działalności kobiet spośród innych obszarów, choć może wydać się zaskakującą, *de facto* była czymś ówczesnie często spotykanym. Nie tylko w Polsce, ale także w Zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych. Począwszy od połowy dziewiętnastego wieku, specjalne ekspozycje dedykowane



1



2



3

1. Pawilon Pracy Kobiet – rysunek, reprodukcja za: *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej* nr 3 (1929): 83.

2. Pawilon Pracy Kobiet, reprodukcja za: *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej* nr 10 (1929): 274.

3. Pawilon Ziemianek i Włościanek – rysunek, reprodukcja za: *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej* nr 3 (1929): 83.

wyłącznie aktywności kobiet stały się zwyczajem, jak pisze Mary Pepchinski, badaczka zagadnienia.⁴ Ich organizatorkami i głównymi uczestniczkami były przedstawicielki klas wyższych, choć niekiedy włączano w te przedsięwzięcia prace robotnic, sytuowane jednak w szczególnym kontekście klasowego i patriarchalnego wyzysku. Wystawy nierzadko towarzyszyły większym wydarzeniom o szerszym przeglądowym charakterze, wystawom przemysłowym, narodowym etc. Badaczka wiąże je z chęcią integracji kobiet z męską częścią społeczeństwa, odbywającą się na fali ruchów emancypacyjnych. Wyodrębnianie działalności kobiet było – według niej – znakiem walki o równouprawnienie oraz manifestacją obecności kobiet i ich działalności w przestrzeni społecznej, w której wcześniej nie mogły funkcjonować. Przypomina, iż jeszcze w początkach dziewiętnastego wieku, ich aktywność podlegała ograniczeniu do przestrzeni domowej, obejmującej nie tylko same kobiety, ale również wszelkie owoce ich działań.

Samo zagadnienie pracy, wyraźnie eksponowane w nazewnictwie właściwie wszystkich ekspozycji omawianego rodzaju, wiązało się z wiarą w jej wyjątkową doniosłość, jako aktywności pozwalającej na pełną partycypację w życiu publicznym. Praca zwyczajowo wykonywana przez mężczyzn, stanowiła najwyraźniejszy cenzus między płciami. Jako rodzaj szczególnie owocnej aktywności, zaświadczał o czynnym udziale w formowaniu rzeczywistości, zarówno przez samą pracę, jak i w następstwie otrzymywanej płacy, postrzegana była jako nader atrakcyjny obszar. Chęć najpełniejszego udziału w tym procesie, pobudzona emancypacyjną falą, zdominowała marzenia kobiet w walce o równouprawnienie, w której postulat pracy i płacy znalazł istotne miejsce na długiej liście punktów do spełnienia. Co ciekawe, jak wskazuje Pepchinski, o ile żądanie pracy zostało dość szybko spełnione, tak pragnienie płacy napotkało większy opór ze strony męskiej części społeczeństwa.⁵ W efekcie pierwsze kobiece zajęcia pozadomowe pozostawały czysto filantropijnymi, podobnie jak obiekty eksponowane na omawianych wystawach.

Pepchinski wskazuje również na istotność sposobu, w jaki przygotowywano wystawy oraz na realizację, niejako przy okazji, innych celów emancypacyjnych.⁶ Wydarzenia te organizowane były bowiem przez różnego rodzaju kluby i stowarzyszenia składające się wyłącznie z kobiet. Ich siedziby stanowiły dotąd nieobecne miejsca publicznej aktywności, fizycznej bądź intelektualnej, będąc przy tym platformą dla rozpowszechniania i wymiany poglądów, co pozwalało na działania o specyfice dotąd wyłącznie męskiej.

Pawilony Pracy Kobiet, jak i Ziemianek i Włościanek, na Powszechnej Wystawie Krajowej, wydają się korespondować z zarysowaną przez Pepchinski koncepcją wystaw kobiecych, stanowiąc krajowe przykłady jej realizacji. Należy dodać, iż podobne ekspozycje na terenach Polski miały miejsce od II poł. dziewiętnastego wieku i zwykle pokazywały zarówno aktywność mieszkanek miast, jak i prowincji. Niemniej stworzono dlań odrębne działy, mające odpowiadać specyfice zadań kobiet w mieście i poza nim. W momencie odzyskania przez Polskę niepodległości nabrały one dodatkowego znaczenia, odgrywając rolę w procesie narodotwórczym II RP. Zjawisko to nie jest znamienne wyłącznie dla Polski, ale równie wyraźne było choćby w Stanach Zjednoczonych.⁷

Celem poniższego artykułu będzie refleksja nad charakterem obu manifestacji działalności i pracy kobiet w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej. Na podstawie materiałów archiwalnych, przede wszystkim analizy ich warstwy dyskursywnej towarzyszącej ekspozycjom, ale również traktowanych pomocniczo fotografii, zrekonstruowana zostanie wizja kobiecej aktywności, jaka przyświecała twórczyniom pawilonów, oraz to, jak została ona wyegzekwowana. Podjęta zostanie kwestia przyczyn stojących za poszczególnymi decyzjami podejmowanymi w procesie tworzenia ekspozycji oraz nad celami wyznaczanymi przez twórczynie. W świetle

procesu organizacji obu pawilonów odtworzony zostanie sposób, w jaki oba środowiska traktowały emancypację kobiet i ich miejsce w społeczeństwie. Zagadnieniem znajdującym się poza obszarem zainteresowania będzie kwestia analizy wyglądu pawilonów w kontekście stylistycznym, gdyż została ona już rozpoznana w stanie badań.⁸ Poza namysłem znajdą się też te wszystkie kwestie towarzyszące ekspozycjom, które znalazły się poza materiały dyskursu, uobecniającego się w tekstach i wypowiedziach towarzyszących organizowaniu wystaw.

Idea Pawilonu Kobiet

Wyodrębnienie działalności kobiet na wystawie zostało zainicjowane przez Marię Ruszczyńską, zasiadającą w dyrekcji wydarzenia. Intencje stojące za jej pomysłem są słabo uchwytnie w materiale archiwalnym, jednak możliwe do odtworzenia w oparciu o kontekst polityczny epoki i poszlaki zawarte w dokumentacji wydarzenia.⁹ Nastroje związane z emancypacją kobiet były w Polsce w latach dwudziestych niezwykle żywe, a przyznanie praw wyborczych kobietom przez Piłsudskiego dobitnym ich wyrazem.¹⁰ Emancypacja kobiet była więc w nowych warunkach ważnym postulatem władzy związanym z chęcią zyskania sobie sympatii liberalnej części społeczeństwa, a także powiększenia elektoratu i poparcia właśnie o grono Polek. Z drugiej strony, źródła popularności tego ruchu należy szukać w historii. W jej obrębie walka o niepodległość i narodową tożsamość, podejmowana licznie przez kobiety w trakcie zaborów, stała się faktem o niepomiernej roli, znajdując się w centrum żywego zainteresowania opinii publicznej. Kontekst Powszechnej Wystawy Krajowej, jako wyrazu dumy z dotychczasowych osiągnięć państwowości i poprzedzającej heroicznej walki o jej zyskanie, zdaje się potwierdzać ten trop, sytuując kwestię partycypacji kobiet w społeczeństwie jako pozytywny i istotny czynnik. Myśl ta została zresztą sformułowana w kilku miejscach, na kratach wydawnictw towarzyszących wystawie, w następujący sposób:

„Pierwszy w Polsce pokaz pracy kobiecej (...) stał się niezawodnie ważnym korkiem naprzód w dziejach postępu i rozwoju kobiecej aktywności (...).”¹¹

„Nie mogło być, aby dorobek pracy i twórczości kobiecej znalazł się poza ramami wielkiego obrazu polskich dokonań, jakim będzie Powszechna Wystawa Krajowa w roku 1929. (...) Gorące serce, jakie kobieta polska kładzie zawsze we wszelkie poczynania o narodowym znaczeniu – niewątpliwe i tym razem żywym uderzy tętnem, skoro chodzi o dostojność jej dokonań i zasłużoną chwałę jej imienia.”¹²

„Czy zdajemy sobie sprawę ze znaczenia i doniosłości tego wielkiego zadania? Czy wczuwamy się dostatecznie w żywe tętno, jakim winna zabić praca nasza żeby odtworzyć prężność wysiłków i kucie młotów podziemnych w okresie niewoli? Żeby wykazać udział nasz w gigantycznej walce o wyzwolenie ostateczne (...). Ogólnie Krajowa Wystawa ma zaświadczać o tężyźnie i woli polskiego ducha(...). O nawiązaniu przeszłości z teraźniejszością dla utorowania drogi przyszłym zdrowym poczynaniom.”¹³

Narracja dominująca dyskurs wokół kobiecych pawilonów na Powszechnej Wystawie Krajowej, charakteryzuje się więc nie tylko podkreśleniem roli kobiet w realiach nowej państwowości, ale również nobilituje ich społeczną partycypację w czasach polskiej zależności od państw obcych. W efekcie, pozycja kobiet budowana jest nie tylko w ramach właściwej tekstowi teraźniejszości, ale zostaje ona zakorzeniona w dziejach, zyskując trwałość i historycznie ukonstytuowany fundament.

Wygląd Pawilonów

Wspominana na początku tekstu niemożność współdziałania środowisk miejskich i wiejskich, skutkując rozłamem, przyczyniła się do stworzenia dwóch odrębnych pawilonów. Otwarty przez prezydentową Marię Mościcką Pawilon Pracy Kobiet, wzniesiony został w północno-zachodniej części Parku Wilsona, tuż koło istniejącej do dziś Poznańskiej Palmiarni. Bryłę zaprojektowała architektka Anatolia Hryniewiecka-Piotrkowska, dekorację wnętrz powierzono Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej.¹⁴ W efekcie nie tylko zawartość ekspozycji, ale również budynek, w którym ta się mieściła, został w pełni obmyślony i wykonany przez kobiety. Materializując idee samodzielności, wpisał się w emancypacyjny ton przedsięwzięcia, uwydatniany przez

organizatorki, co zostanie szczegółowo przedstawione w dalszej części tekstu. Powstały obiekt okazał się być niezwykle nowoczesny, jak na owe czasy, odznaczając się purystyczną i zgeometryzowaną bryłą, sporą kubaturą i w pełni funkcjonalną przestrzenią dachu, przeznaczoną na kawiarnię, stanowiąc jeden z najważniejszych przejawów najnowocześniejszej architektury w skali całej wystawy.¹⁵ Prezentowane w jego wnętrzu obiekty podzielono na działy: gospodarstwa domowego, pracy zawodowej i umysłowej, pracy na emigracji, działalności społecznej, wychowania fizycznego, zdobnictwa i sztuki czystej. Każdy dział zajmował oddzielną przestrzeń, a dobozem i aranżacją eksponatów zajmowały się zespoły wyłonione w tym celu. Całość dopełniał bazar, specjalna wystawa służąca sprzedaży różnego rodzaju dóbr tworzonych przez kobiety, kobiece zakłady pracy i spółdzielnie.

Zupełnie inaczej prezentował się Pawilon Ziemianek i Włościanek. Znajdował się on w sporym, kilkukilometrowym oddaleniu od Pawilonu Pracy Kobiet, tuż obok Pawilonu Ziemianstwa, przy południowo-zachodniej granicy terenów wystawowych, na wysokości dzisiejszej ulicy Chociszewskiego. Autorem projektu był Stanisław Mieczkowski, autor stojącego obok Pawilonu Organizacji Ziemian, o bliźniaczym wyglądzie.¹⁶ Wybór Mieczkowskiego i mało wyrafinowanego, bo wtórnego projektu, który po prostu kopiował w zmienionej skali bryłę Pawilonu Ziemianstwa, wynikał prawdopodobnie z braku czasu, wszak pomysł na stworzenie odrębnej ekspozycji ziemianek i włościanek pojawił się dopiero na dwa miesiące przed rozpoczęciem wystawy. W efekcie postanowienie o zbudowaniu pawilonu niejako przy okazji przedsięwzięcia Organizacji Ziemian, wydaje się być wymuszone okolicznościami, co zresztą sygnalizują same pomysłodawczynie prezentacji w wydany przez nie katalogu.¹⁷ Dodatkowo, wpływ mógł mieć brak odpowiedniej architektki, rekrutującej się ze stowarzyszeń ziemiańskich czy włościańskich, mogącej podjąć się zadania. Z całą pewnością jednak decyzja ta nie stanowiła dla pomysłodawczyń ideologicznego problemu. Żeńskie organizacje ziemiańskie i włościańskie wykazywały mniejszy radykalizm w kwestii emancypacji, inaczej niż miało to miejsce w środowiskach miejskich, zwłaszcza lewicowych i liberalnych. Wolały podkreślać nie tyle odrębność kobiet, ile ich równość względem mężczyzn, stawiając raczej na harmonijną współpracę, niż na uwydatnianie płciowej różnicy kosztem skuteczności działań.¹⁸

Sam budynek przybrał formę inspirowaną tradycyjnym polskim dworkiem, z jasną elewacją, portykiem z masywnymi jońskimi kolumnami i dwuspadowym dachem, trzymając się kanonów ulubionego przez ziemianstwo stylu narodowego. Tradycyjny charakter został przełamany znaczną wysokością bryły oraz ogromnymi oknami, przepruwającymi mury na całej niemal wysokości, pozwalając na efektowne doświetlenie ekspozycji. Tę podzielono na trzy działy: społeczny, ekonomiczny i społeczno-kulturalny. Pawilonowi, tak jak w przypadku Pawilonu Pracy Kobiet, towarzyszyła kawiarnia.

Ekspozycja znajdująca się w obu Pawilonach, pomimo różnicy w nazewnictwie poszczególnych działów i ich większej ilości w Pawilonie Pracy Kobiet, zasadniczo odnosiła się do tych samych obszarów życia: sztuki, działalności dla społeczeństwa oraz pracy domowej i zawodowej. Również eksponaty w obu miejscach były podobne. Prezentowano dzieła sztuki tworzone przez wykształcone kobiety i przykłady rzemiosła powstające w dużej mierze za sprawą zakładów charytatywnych i spółdzielni pracy. Osiągnięcia w pozostałych działach ilustrowały, w obu pawilonach, tablice i wykresy charakterystyczne dla Powszechnej Wystawy Krajowej w ogóle. Treść eksponatów skorelowana była ze specyfiką życia na wsi i w mieście, obszarami działalności poszczególnych organizacji kobiet, co zostanie szczegółowo omówione w dalszej części tekstu.

Komitety organizacyjne

Organizacja obu Pawilonów przebiegała w zbliżony sposób nakierowany na wspólny cel, jakim była prezentacja osiągnięć kobiet, zarówno w okresie poprzedzającym uzyskanie niepodległości, jak i w wolnej Polsce. Oba przedsięwzięcia finansowane były z funduszy prywatnych.¹⁹ Pomimo iż Powszechna Wystawa Krajowa miała charakter akcji państwowej, to jej ciężar nie mógł zostać uniesiony przez budżet młodego państwa o rozbudowanych potrzebach, wynikających z konieczności szybkiej odbudowy. Powstawanie obu pawilonów było animowane przez komitety główne w Warszawie oraz podległe im filie wojewódzkie. Kształt i cele ekspozycji były negocjowane przez członkinie komitetów, stanowiąc arenę spotkań i wymiany poglądów na wcześniej nieznaną skalę, a odbyte dyskusje prezentowano na łamach prasy. Działaczki zaangażowane były w zbieranie datków na realizację przedsięwzięcia, co dokumentują liczne artykuły i odezwy publikowane w ówczesnej prasie. Zauważalną różnicą jest natomiast sposób pozyskiwania środków

pieniężnych. O ile organizatorki Pawilonu Pracy Kobiet zwracały się niemal wyłącznie do Polek, to działaczki ziemiańskie i włościańskie poszukiwały funduszy intensywniej, korzystając z pomocy organizacji ziemiańskich i włościańskich, nie tylko kobiecych, oraz zagranicznych organizacji kobiecych.²⁰ Wynikało to prawdopodobnie z kilku czynników. Pierwszym był krótszy czas na znalezienie funduszy. Kolejnym praktyka organizacji ziemianek i włościanek, które już w przeszłości zwracały się po finansowe wsparcie do różnego rodzaju organizacji ziemiańskich w kraju i poza jego granicami.²¹ Wreszcie mogło być to skutkiem programowo mniej rygorystycznego podejścia do kwestii roli i manifestowania niezależności kobiet, a także potencjalnie wiązało się z naciskiem w środowiskach ziemiańskich na efektywność działań, stawianą wyżej niż ideowy puryzm.²²

Pawilon Pracy Kobiet

Organizatorki Pawilonu Pracy Kobiet rekrutowały się z takich środowisk jak Związek Równouprawnienia Kobiet, Polskie Stowarzyszenie Kobiet z Wyższym Wykształceniem, Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet, Unia Polskich Związków Obrończyni Ojczyzny, Liga Kobiet, Związek Harcerstwa Polskiego.²³ Czynny udział brały też dziennikarki pism kobiecych m.in. *Kobieta Współczesna* i *Bluszcz*, które w Pawilonie miały własne stanowiska. Pomimo wielości organizacji, z którymi związane były zaangażowane w powstanie pawilonu, cechowała je wspólna linia światopoglądowa, z wyraźnym rysem emancypacyjnym. Równie dostrzegalna jest wspólnota polityczna, z dominacją poglądów liberalno-lewicowych i narodowo-patriotycznych, a także przychylność poglądom ówczesnej władzy, która postrzegała emancypację jako konieczny etap porządkowania układów społecznych.²⁴ Ta linia poskutkowała niezwykle uwypuklaniem przez twórczynię pawilonu postulatem inkluzywności. Odnosił się on zarówno do przedstawianej wizji pracy kobiet, jak również do postulowanej orientacji politycznej i światopoglądowej uczestniczek wystawy. „Postanowiono, że i kobiety polskie bez różnicy stanu, zawodu i przekonań religijnych czy politycznych wystąpią na P.W.K. z własnym pawilonem.”²⁵ Organizatorki Pawilonu oświadczały, że są otwarte na pomysły eksponatów odnoszących się do dowolnego spektrum poglądów, o ile tylko nadesłane obiekty lub proponowane rozwiązania zaświadczać będą o działalności wprost kobiecej:

„W godziwym przeświadczeniu, że kobieta polska była ważnym a dodatnim czynnikiem w epoce niewoli politycznej kraju, znakomicie pracującym koło utrzymania ducha narodowego, w poczuciu wartości jej poczyniń około ugruntowania nieodległego bytu Ojczyzny (...) – ogół Polek przystąpił do przygotowania pokazu swego dorobku na P.W.K.(...). Przeprowadzenie roboty z punktu widzenia technicznego, roboty, polegającej na wykonaniu budowli i wypełnieniu tej budowli obiektami istotnymi, cennymi, a wszechstronnie oświetlającymi działalność kobiecą (...) – było naprawdę zadaniem poważnym, zwłaszcza, że zarówno prace wstępne jak i zbieranie funduszy etc. traktowano jako akcję społeczną (...).”²⁶

„Bądźmy wzorem solidarnej i ofiarnej gotowości w dokonaniu czynu, który ma zaświadczyć, czym była i jest kobieta polska w ogólnej twórczej pracy narodu.”²⁷

Celem podejmowanych działań było więc, wspomniane już, wyeksponowanie i podkreślenie roli działalności kobiecej, różnorodnej w swych przejawach, jako obecnej w rzeczywistości okupacyjnej, jak i w II RP, wpływającej pozytywnie na jej kształt. Dodatkowo przytoczone odezwy służyły podkreśleniu aspektu emancypacyjnego przedsięwzięcia, ukazaniu faktycznego miejsca zajmowanego przez polskie kobiety w społeczeństwie oraz jego dodatniemu sklasyfikowaniu:

„Niema chyba w Polsce jednego ziarna, któreby nie przeszło przez ręce kobiece, a każda bryłka węgla nosi na sobie niewątpliwe dotknięcie jakiejś „Leonorki” (...). Nie będziemy mnożyć przykładów, ale wszędzie gdziekolwiek stąpimy, we wszystkich pawilonach Wystawy natrafimy na, bezimienną najczęściej, pracę kobiet, wtopioną bez wyraźnego śladu w ogólnonarodowy dorobek.”²⁸

„Wystawa pracy kobiet – mówi Pani Grocholska – ma za zadanie przedstawić i zobrazować wszystko to czego dokonała kobieta polska na wszystkich polach działalności. (...) Jednocześnie wystawa ta uświadomić ma kobiecie polskiej najważniejsze zadania nurtujące

świat kobiecy, oraz stanowisko, jakie zajmuje w życiu społecznym, spełniając powierzone sobie zadanie w sposób żywy i twórczy. (...) [wystawa będzie próbą] unaocznienia społeczeństwa co robią kobiety, jakie są ich zadania i jakie stoją przed nimi najważniejsze problemy życia. (...)”²⁹

W efekcie sugerowano, iż wystawa służy wysiłkowi stworzenia panoramy działalności kobiet, bez względu na ich pochodzenie czy pogładową orientację. Działalności, która choć odmienna od męskiej, jest równie istotną. Chciano unaocznić pozytywny i wszechstronny wkład kobiet w budowanie rzeczywistości, który dotąd nie znalazł, zdaniem organizatorek, miejsca w powszechnej świadomości, umniejszając w efekcie ich faktyczny wpływ. Równocześnie ekspozycja nie wydaje się mieć wyłącznie natury retrospektywnej, stawiając sobie za cel wzmocnienie integracji kobiet, nakreślenie zadań, które wciąż stoją przed żeńską społecznością oraz wyznaczenie dalszych perspektyw dla jej działalności.

Sposób, w jaki twórczynie pawilonu myślały o jego organizacji, wydaje się odpowiadać ówczesnym tendencjom dominującym w ruchu kobiecym animowanym przez aktywistki działające na terenach miejskich. Jak wskazują badania nad historyczną dynamiką sufrażyzmu w Polsce, prowadzone przez Anetę Górnicką–Boratyńską oraz Magdalenę Gawin,³⁰ czas po odzyskaniu niepodległości wiązał się ze współistnieniem dwóch koncepcji myślenia o kobiecości. Z jednej strony był to projekt modernistyczny, z drugiej liberalny, jak orientacyjnie nazwała je Górnicka–Boratyńska, bazując na spektrum poglądów środowisk kobiecych zmieniających się od II poł. dziewiętnastego wieku do wybuchu II wojny światowej.³¹ Pierwszy z nich, nieco starszy, bo narodzony na przełomie wieków, wiązał się z namysłem nad pozytywnymi aspektami kobiecości, stanowiąc radykalną zmianę punktu ciężkości w refleksji kobiecej, który dotąd spoczywał na sprawie ograniczeń generowanych przez płęć. Kobiecość zaczęła być postrzegana jako warta zainteresowania odrębność. Wskazywano na potrzebę zauważenia działalności kobiet jako innej od aktywności mężczyzn, lecz równie ważnej i tak samo potrzebnej. Fetyszizowano różnicę płciową, ukazywano pozytywne aspekty płci w jej przede wszystkim społecznym wymiarze, afirmując dotąd nie afirmowaną kobiecość.³² Drugi z ówczesnych projektów – liberalny – zasadał się na dekonstrukcji przekonań o predyspozycjach motywowanych płciowością.³³ Zakładał, iż człowiek bez względu na płęć, może posiadać różnorakie ograniczenia, jak i możliwości. W efekcie starano się zanegować przekonania o zawodach czy umiejętnościach męskich i żeńskich, wskazując na ich wyłącznie obyczajowe, a więc aprioryczne, uwarunkowanie.

Wizja działalności i pracy kobiet, ucieleśniana przez Pawilon Pracy Kobiet, była więc wypadkową poglądów charakterystycznych dla środowisk odpowiedzialnych za ekspozycję. Z jednej strony akcentowano kobiecość na niwie dyskursywnej, podkreślając pozytywne aspekty żeńskości. Z drugiej udowodniano, iż kobieta może efektywnie realizować się na wszelkich polach ludzkiej działalności, o czym zaświadczały eksponaty oraz sam pawilon wzniesiony wyłącznie rękoma kobiet.

Pawilon Ziemianek i Włościanek

Środowisko ziemianek i włościanek, odróżniało się od środowisk zaangażowanych w Pawilon Pracy Kobiet nie tylko obszarem, na których skupiało swoje działania, ale również preferowaną linią światopoglądową i polityczną, a także zapatrywaniem na kwestie kobiece. Ziemianki, podobnie jak ziemianie, optowały za stronnictwami konserwatywnymi, religijno–chrześcijańskimi, patriotycznymi oraz narodowymi.³⁴ Nie sympatyzowały natomiast z ówczesną administracją Piłsudskiego, stroniąc od angażowania się w wydarzenia wokół pawilonów zwolenników sanacji. Wydaje się również, iż znaczne oddalenie od rządowych terenów wystawowych podyktowane było chęcią zaznaczenia dystansu wobec władzy, bez rezygnacji z zaimanifestowania swojej wizji w wydarzeniu mającym stanowić panoramę życia w II RP.

Spektrum różnic światopoglądowych, względem Pawilonu Pracy Kobiet, jeszcze bardziej zaznacza się w lekturze katalogu towarzyszącemu ekspozycji w Pawilonie Ziemianek i Włościanek:

„Pracę społeczną prowadzono w kierunku uświadomienia kobiety na wsi o jej wielkich obowiązkach i prawach, jako dobrej obywatelki i katoliczki, a w czasie niewoli w kierunku budzenia i utrzymania ducha religijnego i narodowego i pielęgnowanie języka macierzystego, prawie zawsze narażając się na wielkie przykrości, a nawet więzienie, konfiskaty majątku i deportacje. (...) Koła ziemianek mogły się pochwalić wielkimi postępami w dziedzinie racjonalnej organizacji pracy i zapoczątkowaniem wykorzystywania wielkich, dotychczas odłożonych źródeł dochodowych.”³⁵

„Ziemianka, jak to stwierdziliśmy, nie tylko zajmuje się przyziemnymi staraniami o ugruntowanie dobrobytu, ale i troszczy się o także o służbę Bożą i dobro dusz, umie nawet wznieść się do wyżyn sztuki i twórczej myśli. W każdą swoją pracę wkłada iskierkę zapału, nieodłączonego od serca kobiecego i buduje przyszłość, którą opiera na miłości Boga i bliźniego.”³⁶

„Tak więc pod hasłem „Z Bogiem i Narodem” pracujemy z gorącą wiarą, że przyczynimy się do rozwoju kultury gospodarczej i narodowej wsi polskiej z nadzieją, że spełnimy nasze działania przysparzając Polsce coraz liczniejsze zastępy pracowitych, umiejętnych gospodyń, matek, obywateli świadomych swych praw i obowiązków względem Boga, Kraju i Państwa.”³⁷

Wizja roli kobiet, prezentowana w Pawilonie Ziemianek i Włościanek i uwidaczniająca się w powyższych cytatach towarzyszących Pawilonowi, odbiega zasadniczo od tej uobecnianej w Pawilonie Pracy Kobiet. Choć tu również pobrzmiewa chęć pokazania udziału kobiet w walce o niepodległość i w kształtowanie nowej rzeczywistości, to opisywana jest ona w odmienny sposób, różniąc się także w zakresie projektowanych dyskursywnie celów. Podkreślane jest nie tylko utrzymywanie ducha narodowego, ale również katolickiego, jako znamionującego państwowość. Łączenie kwestii narodowej z katolicką było charakterystyczne dla omawianego środowiska, które często w wydawanych przez siebie pismach, takich jak *Świat Kobiety*, *Polski Łan* czy *Ziemianka*, a później *Ziemianka Polska*, opisywało idee pracy kobiet jako zmierzającej do utrzymania narodowo-katolickiej świadomości.³⁸ Wyraźnie uwypuklona zostaje również cena, jaką przyszło zapłacić za ten wysiłek, wszak organizatorki podkreślają wymiar osobistego i materialnego poświęcenia.

Uwydatniona, bardziej niż miało to miejsce w przypadku Pawilonu Pracy Kobiet, została za to strona praktyczna działań kobiecych i ich wymiar moralny, mający uzasadniać wystawę i stanowić o pozytywnym jej wydźwięku. Akcentowana jest chęć edukacji kobiet odbywającej się na polu edukacji elementarnej, ekonomicznej, gospodarskiej, religijnej oraz prawnej, wpisując się zresztą w szerszy program żeńskich organizacji ziemiańskich, skupiających się na podnoszeniu poziomu życia najbiedniejszych mieszkańców wsi. Miała się ona przyczynić przede wszystkim do uczynienia z nich świadomych obywateli, w myśli apriorycznego założenia, iż brak wykształcenia czyni ubogą ludność wiejską bezwolnymi jednostkami, nie mogącymi świadomie kierować własnym życiem.³⁹ Koncentracja na biednych mieszkankach wsi i paternalizacja stosunków przez działaczki ziemiańsko-włościańskie, wywodzące się z bogatych rodzin, jest charakterystyczna nie tylko dla samej wystawy w pawilonie, ale w ogóle dla profilu działalności organizacji tego typu.⁴⁰ W skali Powszechnej Wystawy Krajowej uwidacznia się ona choćby w ekspozycjach komentujących edukację najniższych warstw.⁴¹ Kształcenie to określano było, na wystawianych wykresach oraz w katalogu, w kategoriach nadawania świadomości m.in. politycznej i etycznej, mającej uczynić z chłopek świadome wyborczynie, kierujące się w politycznych decyzjach moralnymi wskazaniem katolicyzmu, wartościami pożądanymi przez dobrze sytuowane ziemianki o określonych poglądach. Powstająca w ten sposób dysproporcja wewnątrz kobiet wiejskich, rozłam pomiędzy pasywnymi i bezwonnymi a aktywnymi i świadomymi ziemiankami oraz włościankami, stanowi o znaczącej różnicy względem sposobu funkcjonowania liberalnych i lewicujących środowisk miejskich, w których tego typu sytuacja nie była możliwa. Środowiska te stroniły wszak od jawnego narzucania np. robotnicom poglądów religijnych, etycznych czy politycznych, skupiając się na działaniach zdążających do poprawy standardu życia, podnoszących kwalifikacje czy wspierających w negocjacjach dotyczących podwyższenia płac.⁴²

Zdecydowanie niewidoczna w Pawilonie Ziemianek i Włościanek jest również dążność emancypacyjna, rozumiana w kontekście społecznym. Organizatorki, w przeciwieństwie do autorek Pawilonu Pracy Kobiet, nie traktują kobiecości jako wymagającej eksponowania. Nie uznają, że ich działalność wymaga dowartościowania, a porządek społeczny cechuje się asymetrią męskiego i żeńskiego, domagając się reformy. Zasadniczo, poglądy te są zbieżne z wizją tego środowiska, o czym świadczą wypowiedzi samych kobiecych środowisk ziemiańskich i włościańskich tego czasu,⁴³ jak i istniejące badania omawiające działalność organizacji tego typu.⁴⁴

Podsumowanie

Oba Pawilony, wraz ze związaną z nimi, interesującą mnie w tym tekście warstwą dyskursywną, choć dotyczącą obszaru działalności kobiet, to robią to na dwa odmiennie sposoby. Różnice zasadzają się m.in. na różnych obszarach działania organizatorek, odmiennych strategiach i wizjach działalności oraz pracy kobiet, skutkujących różnymi wyborami, zarówno w procesie tworzenia samej ekspozycji, jak i kształtowania

otoczki dyskursywnej. Odrębność tych wizji pozwala na ostrzejsze dostrzeżenie niekonsekwencji każdej z nich. Najbardziej jaskrawymi są tu fiaska niektórych elementów deklarowanych projektów. Podczas gdy organizatorki Pawilonu Pracy Kobiet zorganizowały swoją wystawę niejako pod szyldem inkluzywności, chcąc pokazać kobietą różnorodność, paradoksalnie nie zrealizowały tego postulatu. Wydźwięk ich ekspozycji jest jednoznaczny. Koresponduje ze sposobem myślenia o roli kobiet charakterystycznym dla miejskich środowisk lewicowych i liberalnych. Twórczynie milczą o alternatywnych wizjach kobiecości, uskutecznianych choćby przez aktywistki rekrutujące się z ziemiaństwa i włościaństwa, na kooperację z którymi się nie zdecydowały, nie podejmując kroków zmierzających do ponownego zawiązania współpracy. Ziemianki i włościanki, stroniąc od podobnych deklaracji, wprowadziły w obręb proponowanej przez siebie ekspozycji szczególną hierarchizację grupy kobiecej, czyniąc mniej wyraźną wizję żeńskiej wspólnoty. Organizatorki wskazały na siebie jako na aktywne podmioty czyniąc, w przeciwieństwie do przedstawicielek miejskiej inteligencji, biedne mieszkanki wsi pasywnymi, niesamodzielnymi i wymagającymi opieki.

Oba pawilony łączy homogeniczność proponowanej wizji kobiecości. W każdym z nich brzmi osobny głos kobiet uzależniony *de facto* od ich światopoglądowych i politycznych sympatii. Paradoksalnie, wbrew deklaracji ukazania panoramy osiągnięć i działań kobiet oraz obecnych pośród nich poglądów, wystawa nie podejmowała prezentacji innych istniejących wówczas możliwości, stroniąc – od wydawałoby się pożądaną polifoniczności. Organizatorki w żaden sposób nie skomentowały poglądów mizoginistycznych bądź unieważniających zasadność kobiecej aktywności.

W Pawilonie miejsca nie znalazła także wizja już wówczas aktywnych przedstawicieli i przedstawicielek obozu Narodowo-Radykalnego, od którego obie grupy konserwatywne i lewicujące wyraźnie się odcinały, choć ci prezentowali alternatywny pogląd na działalność i pracę kobiet. Głosili potrzebę ich aktywizacji, uznając istotność tych wysiłków w budowaniu rzeczywistości.⁴⁵ Odmienne od obozu lewicowo-liberalnego, dążyli jednak do pełnej integracji działań niezależnie od płci, zniesienia różnic w postrzeganiu możliwości kobiet i mężczyzn. Krytykowali wyodrębnianie działań kobiecych jako obszaru wyjątkowego i wymagającego dodatkowego wydobywania w świadomości, uznając, iż w efekcie uwaga zostaje nakierowana wyłącznie na wspólnotę kobiet, a nie wspólnotę narodu, stanowiącą dla tego obozu podstawową i najważniejszą zbiorowość.

W konsekwencji należy uznać, iż prezentacja osiągnięć kobiet na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku stanowiła nie tyle panoramę ówczesnych poglądów na kwestię kobiecą, ile prezentowała dwa najpopularniejsze stanowiska ówczesnych aktywistek, prezentujących, jak ujęła to w swoich badaniach Gawin, dwa główne nurty polskiego sufrażyzmu: feministyczny i chrześcijańsko-demokratyczny.⁴⁶

Przypisy

¹ Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929, red. Stanisław Wachowiak (Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa, 1930), IX – XII.

² Dariusz Konstantynow, „Gmach dziesięciolecia sztuki polskiej. Pałac Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu,” *Biuletyn Historii Sztuki* 4(2009): 465–500.; Iwona Luba, „Pałac Rządowy na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929. Propagandowa funkcja sztuki,” *Biuletyn Historii Sztuki* 4(2009): 437–464.; Eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa: Neriton, 2012), 5–36.; Anna Agnieszka Szablowska, „Propaganda wizualna Powszechnej Wystawy Krajowej,” *Biuletyn Historii Sztuki* 4(2009): 461–568.; Anna Faryna-Paszkiewicz, „Architektura i sztuki plastyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Bibliografia 1927–2009,” *Biuletyn Historii Sztuki* 4(2009): 589–502.

³ Rada Naczelna Ziemianek, red., *Pawilon Ziemianek i Włościanek na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929 r.* (Warszawa: Komitet Pawilonu Ziemianek i Włościanek, 1930), 5.

⁴ Mary Pepchinski, *Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin 1865 – 1912* (Weimar: VDG, 2007), 23–25.

⁵ Ibidem, 26–43.

⁶ Ibidem, 56–82.

⁷ Ibidem, 55–77.

⁸ Marta Leśniakowska, „Nagie ciało architektury. Pawilon »Praca Kobiet« jako dyskurs antropologiczny,” *Biuletyn Historii Sztuki* 4(2009): 419–460.; Anna Kostrzyńska-Mitosz, „Sztuka w rzemiośle na Powszechnej Wystawie Krajowej,” Ibidem, 569–588.; Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003), 179–220.

⁹ Maria Ruszczyńska, „Wystawa Pracy Kobiet”. W *Powszechna Wystawa Krajowa, tom 4*, red. Stanisław Wachowiak (Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa, 1930), 274–283.; Helena Waniczek, „Dział Kobiety: Wystawa Pracy Umysłowej na PWK w Poznaniu,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 3 (1929): 82–85.

¹⁰ Magdalena Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet 1864–1919* (Warszawa: Neriton, 2015), 256–311.

¹¹ *Powszechna Wystawa Krajowa*, 275.

¹² Jan Lutostawski, „Praca kobiet na P.W.K.,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 11 (1929): 7–8.

¹³ „Odezwa Podkomitetu Krakowskiego, »Do Polek«,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej 1929* nr 2 (1929): 35.

¹⁴ Marta Leśniakowska, „Lekceważone córki Almae Mater – pionierki architektury w Polsce,” w *Studia z architektury nowoczesnej*, tom 2. *Architektura i wnętrze 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska i Jerzy Malinowski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007), 161–175.

¹⁵ Hanna Grzeszczuk-Brendel, „Architektura Powszechnej Wystawy Krajowej (1929), a architektura lat 30-tych w Poznaniu. Transfer idei modernistycznych,” w *Modernizm w Europie – Modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. Maria Jolanta Sołtysik i Mieczysław Somogyi (Gdynia: Urząd Miasta, 2009), 120.

¹⁶ *Ibidem*, 117.

¹⁷ Rada Naczelna Ziemianek, *Pawilon Ziemianek i Włościanek*, 7–9.

¹⁸ Ewelina Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku: zarys dziejów w świetle prasy* (Łódź: *Ibidem*, 2007), 66.; Eadem, „Organizacja Ziemianek w Królestwie Polskim,” w *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich (do 1918) na tle porównawczym*, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz (Warszawa: Neriton, 2008), 391.

¹⁹ Róża Czeakańska-Hermanowa, „Udział kobiet w Powszechnej Wystawie Krajowej,” *Bluszcz* 47 (1928): 15–16.; nn, „Przygotowania do wystawy w Poznaniu,” *Bluszcz* 1 (1929): 16.; Komitet Wystawy Pracy Kobieta na PWK, „Apel komitetu Wystawy Pracy Kobieta na PWK w Poznaniu,” *Bluszcz* 7 (1929): 16.

²⁰ Associations Rurales Feminines, Action Sociale de la Femme, Fidac. Por. Rada Naczelna Ziemianek, *Pawilon Ziemianek i Włościanek*, 123–128.

²¹ Ewelina Kostrzewska, „Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek w dwudziestolecie międzywojennym,” w *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki*, 124.

²² nn, „Wystawa pracy kobiet na Powszechnej Wystawie Krajowej 1929r. w Poznaniu,” *Bluszcz* 6 (1929): 12.; nn, „Z Wystawy Pracy Kobieta w Poznaniu,” *Bluszcz* 10 (1929): 12.; Rada Naczelna Ziemianek, *Pawilon Ziemianek i Włościanek*, 7.

²³ nn, „Dział Pracy Kobieta na PWK,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 1 (1929): 7–10.; nn, „Dział Kobiety. Wystawa Pracy Kobieta,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 2 (1929): 42.; Helena Waniczek, „Dział Kobiety.”; nn, „Dział Kobiety,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 4 (1929): 135–136.; nn, „Dział Kobiety,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 6 (1929): 172.; nn, „Dział Kobiety,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 7 (1929): 186–187.; nn, „Dział Kobiety,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 9 (1929): 117.

²⁴ Joanna Dufurat, „Jak włączyć kobiety w świat działań publicznych? Problemy organizacyjne Związku Pracy Obywatelskiej Kobieta (1928 – 1939),” w *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki...*, 288.; Maria Wierzbicka, „Polskie Stowarzyszenie Kobieta z Wyższym Wykształceniem,” w *Ibidem*, 168.

²⁵ *Powszechna Wystawa Krajowa*, 269.

²⁶ M.R., „Polskie kobiety wobec P.W.K.,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 9 (1929): 227.

²⁷ „Odezwa Podkomitetu Krakowskiego, »Do Polek«,” 43.

²⁸ N...ska, „Pawilon Pracy Kobieta,” *Bluszcz* 26 (1929): 17.

²⁹ H.S., „Co mówi o Wystawie Pracy Kobieta sekretarka gen. Emilia Grocholska,” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 6 (1929): 172.

³⁰ Por: Aneta Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą: cztery projekty emancypacji (1863–1939)* (Izabelin: Świat Literacki, 2011).; Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet*.

³¹ Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą*, 6.

³² *Ibidem*, 125–163.

³³ *Ibidem*, 197–205.

³⁴ Kostrzewska, „Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek,” 124.

³⁵ Rada Naczelna Ziemianek, *Pawilon Ziemianek i Włościanek*, 10.

³⁶ *Ibidem*, 44.

³⁷ *Ibidem*, 69.

³⁸ Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek*, 34.

³⁹ *Ibidem*, 23–34.; Eadem, „Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek,” 118–130.

⁴⁰ Eadem, *Ruch organizacyjny ziemianek*, 13.; Eadem, „Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek,” 117.

⁴¹ Rada Naczelna Ziemianek, *Pawilon Ziemianek i Włościanek*, 12–32.

⁴² Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą*, 6–54.; Wierzbicka, „Polskie Stowarzyszenie Kobieta,” 154.

⁴³ Por. *Ziemiańska Polska. Organ zrzeszeń ziemianek wszystkich ziem polskich*. Pismo wydawane w latach 1925–1939.

⁴⁴ Kostrzewska, *Ruch organizacyjny ziemianek*, 61–66.; Eadem, „Organizacja Ziemianek w Królestwie Polskim,” 391.

⁴⁵ nn, *Wytyczne pracy kobiet będące wyrazem poglądów Komitetu Porozumienia Organizacji Narodowo – Radykalnych* (Warszawa, brak miejsca wydania, prawdopodobnie 1930). Broszura.

⁴⁶ Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet*, 289.

Bibliografia

Czeakańska-Hermanowa, Róża. „Udział kobiet w Powszechnej Wystawie Krajowej.” *Bluszcz* 47 (1928): 15–16.

Dufurat, Joanna. „Jak włączyć kobiety w świat działań publicznych? Problemy organizacyjne Związku Pracy Obywatelskiej Kobieta (1928 – 1939).” W *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz, 287–306. Warszawa: Neriton, 2009.

Faryna-Paszkiewicz, Anna. „Architektura i sztuki plastyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Bibliografia 1927–2009.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 589–502.

Gawin, Magdalena. *Spór o równouprawnienie kobiet 1864–1919*. Warszawa: Neriton, 2015.

Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Stairmy się sobą: cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Izabelin: Świat Literacki, 2011.
Grzeszczuk-Brendel, Hanna. „Architektura Powszechnej Wystawy Krajowej (1929), a architektura lat 30-tych w Poznaniu. Transfer idei modernistycznych.” *W Modernizm w Europie – Modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. Maria Jolanta Sołtyś i Mieczysław Somogyi, 115–124. Gdynia: Urząd Miasta, 2009.

H.S. „Co mówi o Wystawie Pracy Kobiet sekretarka gen. Emilia Grocholska.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 6 (1929): 172.

Komitet Wystawy Pracy Kobiet na PWK. „Apel komitetu Wystawy Pracy Kobiet na PWK w Poznaniu.” *Bluszcz* 7 (1929): 16.

Konstantynow, Dariusz. „Gmach dziesięciolecia sztuki polskiej. Pałac Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 465–500.

Kostrzewska, Ewelina. *Ruch organizacyjny ziemianek w Królestwie Polskim na początku XX wieku: zarys dziejów w świetle prasy*. Łódź: Ibidem, 2007.

Kostrzewska, Ewelina. „Organizacja Ziemianek w Królestwie Polskim.” W *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich (do 1918) na tle porównawczym*, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz, 389–405. Warszawa: Neriton, 2008.

Kostrzewska, Ewelina. „Stowarzyszenie Zjednoczonych Ziemianek w dwudziestoleciu międzywojennym.” W *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz, 117–131. Warszawa: Neriton, 2009.

Kostrzyńska-Miłosz, Anna. „Sztuka w rzemiośle na Powszechnej Wystawie Krajowej.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 569–588.

Leśniakowska, Marta. „Nagie ciało architektury. Pawilon „Praca Kobiet” jako dyskurs antropologiczny.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 419–460.

Leśniakowska, Marta. „Lekceważone córki Almae Mater – pionierki architektury w Polsce.” W *Studia z architektury nowoczesnej*, tom 2. *Architektura i wnętrze 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska i Jerzy Malinowski, 161–175. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.

Luba, Iwona. „Pałac Rządowy na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929. Propagandowa funkcja sztuki.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 437–464.

Luba, Iwona. *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: Neriton, 2012.

Lutosławski, Jan. „Praca Kobiet na P.W.K.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 11 (1929): 7–8.

M.R., „Polskie kobiety wobec P.W.K.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 9 (1929): 227.

N...ska. „Pawilon Pracy Kobiet.” *Bluszcz* 26 (1929): 17.

nn. „Przygotowania do wystawy w Poznaniu.” *Bluszcz* 1 (1929): 16.

nn. „Wystawa pracy kobiet na Powszechnej Wystawie Krajowej 1929 r. w Poznaniu.” *Bluszcz* 6 (1929): 12.

nn. „Z Wystawy Pracy Kobiet w Poznaniu.” *Bluszcz* 10 (1929): 12.

nn. „Dział Pracy Kobiet na PWK.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 1 (1929): 7–10.

nn. „Dział Kobiety. Wystawa Pracy Kobiet.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 2 (1929): 42.

nn. „Dział Kobiety.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 4 (1929): 135–136.

nn. „Dział Kobiety.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 6 (1929): 172.

nn. „Dział Kobiety.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 7 (1929): 186–187.

nn. „Dział Kobiety.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 9 (1929): 117.

nn. *Wytyczne pracy kobiet będące wyrazem poglądów Komitetu Porozumienia Organizacji Narodowo-Radykalnych*. Warszawa: brak miejsca wydania, prawdopodobnie 1930.

„Odezwą Podkomitetu Krakowskiego, »Do Polek«.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 2 (1929): 35.

Pepchinski, Mary. *Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin 1865–1912*. Weimar: VDG, 2007.

Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929, red. Stanisław Wachowiak. Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa, 1930.

Rada Naczelna Ziemianek, red. *Pawilon Ziemianek i Włościanek na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929 r.* Warszawa: Komitet Pawilonu Ziemianek i Włościanek, 1930.

Ruszczyńska, Maria. „Wystawa Pracy Kobiet.” W *Powszechna Wystawa Krajowa, tom 4*, red. Stanisław Wachowiak, 274–283. Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa, 1930.

Szablowska, Anna Agnieszka. „Propaganda wizualna Powszechnej Wystawy Krajowej.” *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 461–568.

Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003.

Waniczek, Helena. „Dział Kobiety: Wystawa Pracy Umysłowej na PWK w Poznaniu.” *Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929* nr 3 (1929): 82–85.

Wierzbicka, Maria. „Polskie Stowarzyszenie Kobiet z Wyższym Wykształceniem.” W *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz, 153–175. Warszawa: Neriton, 2009.

Marcin ROMEYKO–HURKO

Muzeum Narodowe w Warszawie

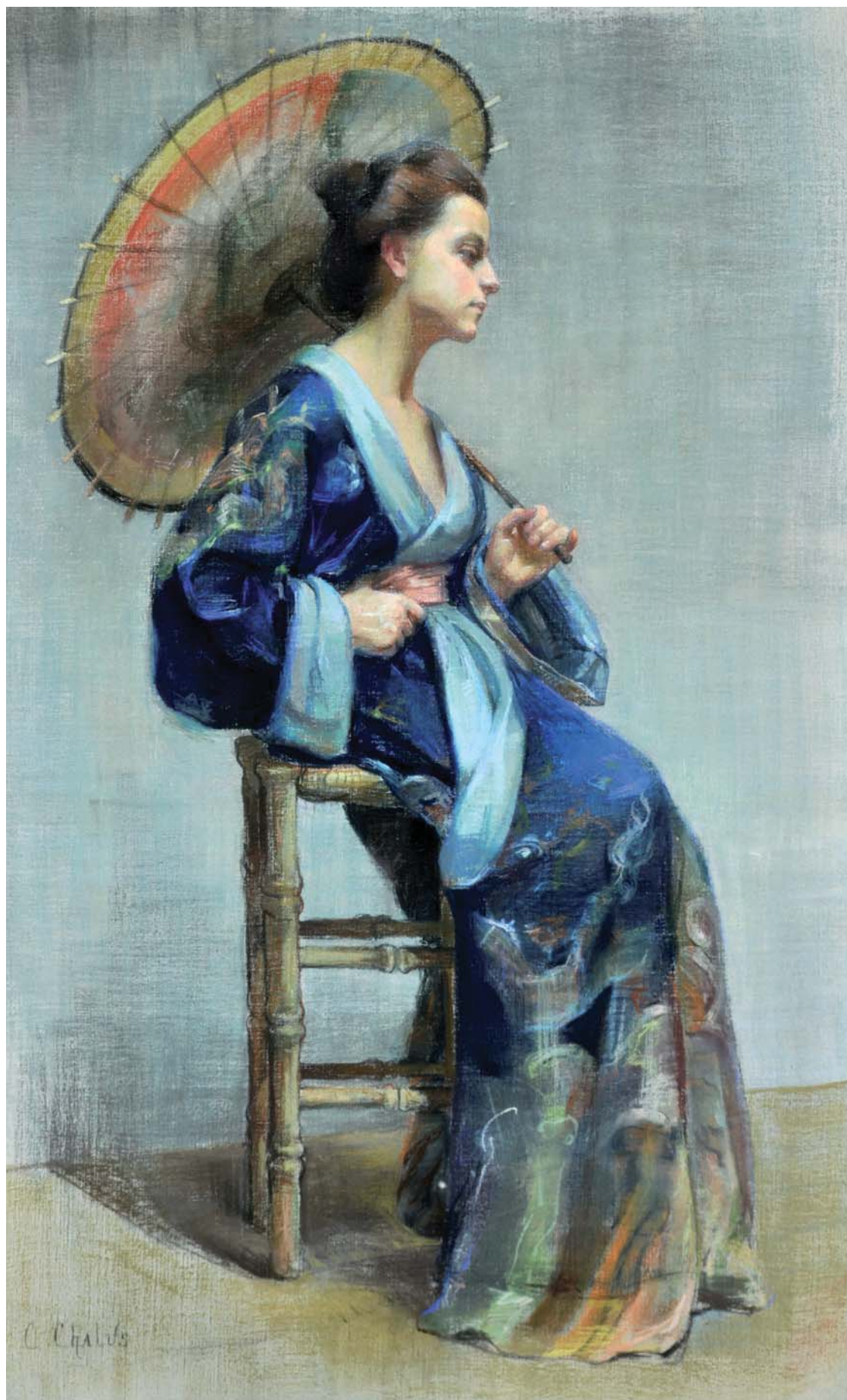
SZKOŁA DEKORACYJNO–ARTYSTYCZNA CHALUS I DUNIN – ZAPOMNIANY ROZDZIAŁ ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO WARSZAWY



Szkoła Dekoracyjno–Artystyczna Chalus i Dunin, istniejąca w Warszawie na początku dwudziestego wieku, zwróciła uwagę autora w trakcie badań związanych z edytorskim opracowaniem ilustrowanego rękopisu jednej z jej absolwentek.¹ Kolejnym impulsem skłaniającym do podjęcia tego tematu stały się prace nad katalogiem i wystawą *Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*,² na której po raz pierwszy od stu lat zaprezentowano pastel jednej z założycielek szkoły.³ Przegląd literatury wykazał, że zarówno placówka, jak i postacie jej przełożonych – Cecylii Chalus i Antoniny Dunin–Sulgostowskiej – nie licząc drobnych wzmianek⁴ czy lakonicznych haseł w słownikach biograficznych⁵ – nie doczekały się dotąd opracowania i pozostają praktycznie nieobecne w polskiej historii sztuki. Znamienne, że zarówno w pierwszych latach działalności szkoły, jak i w następnych dekadach dwudziestego wieku, miano szkoły odczytywano niekiedy jako dwuczłonowe nazwisko jednej osoby („pani Dunin–Chalus” lub „Chalus–Dunin” czy „Chalus–Duninowej”), a nawet traktowano oba zawarte w jej szyldzie nazwiska *a priori* jako męskie.⁶

Tymczasem faktyczne miejsce szkoły w artystycznym, społecznym i edukacyjnym pejzażu Warszawy początków ubiegłego stulecia nie było bynajmniej marginalne. Cieszyła się opinią elitarną i „wybredną w doborze uczennic”.⁷ Wedle dotychczasowych ustaleń szkoła funkcjonowała od 1903 do około 1914 roku.⁸ Dokładniejsze kwerendy wskazują jednak, że działała jeszcze długo po I wojnie światowej, co najmniej do roku 1926 – a więc przez około ćwierć wieku.⁹ Wysoki poziom zajęć i renoma szkoły, pedagogiczny dorobek warszawskiego tandemu, uzasadniają potrzebę bliższej analizy działalności placówki i dorobku jej twórczyń, ze szczególnym uwzględnieniem uczestnictwa w ówczesnych wystawach sztuki kobiet.

Cecylia (a właściwie Cécile) Chalus była Francuzką, urodziła się w Valenciennes, prawdopodobnie około 1865 roku jako córka François–Xaviera Chalus, byłego mera miasta Vic–le–Comte w Owerni.¹⁰ W Paryżu kształciła się pod kierunkiem Eugène’a Grasseta,¹¹ Julesa Josepha Lefebvre’a, Benjamina Constanta i Tony’ego Robert–Fleury’ego.¹² Debiutowała na Salon des Champs Elysées w Paryżu w roku 1889 obrazem olejnym pt. *Orphelins!*, reprodukowanym na okładce pisma *La France Illustrée*.¹³ W kolejnych latach wystawiała pastele i obrazy olejne głównie na Salons des Champs Elysées, a także na Exposition des Beaux–Arts w ratuszu Valenciennes m.in. *Enfant aux pieds nus* (1890).¹⁴ Dwukrotnie nagrodzona medalem na Exposition d’Amiens,¹⁵ a od 1892 była członkiem Société des Artistes Français.¹⁶ Od 1889 datuje się jej działalność ilustratorska, począwszy od okładek wydawnictw nutowych.¹⁷ Francuskie bibliografie notują dziesięć tytułów książek z jej szatą graficzną, m.in. *Le Petit don Quichotte* Henriette Daux (Paris: Librairies–imprimeries Réunies, 1896), *Par le courage* Edgara Monteil’a (Paris: Société Française d’Éditions d’Art, L.–G. May, G. Mantoux, 1899).¹⁸ Po przyjeździe do Polski w pierwszych latach dwudziestego wieku Chalus nie utraciła kontaktów z Francją. W prasie pisano: „każdego roku wraca na paromiesięczny pobyt do Paryża dla zapoznania się z nowymi pomysłami w uprawianej przez siebie sztuce”.¹⁹ Od 1909 artystka była członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.²⁰ W polskich zbiorach publicznych znana jest jak dotąd tylko jedna praca Francuzki – niedatowany pastel *Portret kobiety w stroju japońskim* w zbiorach KUL, pochodzący z kolekcji Tadeusza Litawińskiego.²¹



Cécile Chalus,
*Portret kobiety w stroju
japońskim*, pastel
na płótnie, zbiory
muzealne KUL, nr inw.
MU KUL I-3, dar Olgi i
Tadeusza Litwińskich
z 1986 r. Fot. Ireneusz A.
Marciszuk.



W pracowni pań Dunin-Chalus, ilustracja prasowa, *Świat* nr 44, 30 października 1909, 13.



Szkola Dekoracyjno-Artystyczna C. Chalus i A. Dunin, ok. 1911–1914, fotografia, autor nieznany, zbiory prywatne. W górnym rzędzie od lewej: Rażniewska, Wanda Zażulińska, Krystyna(?) Ponikowska, Jezierska, Antonina Dunin-Sulgostowska, NN. U dołu od lewej: Wasilewska, Wanda Romeyko-Hurko, Katarzyna Zorza Matlakowska, Mergentaler, Zaleska, Cecylia Chalus.



Antonina Dunin-Sulgostowska, *Ofiara*, ok. 1920, reprodukcja na karcie pocztowej, Towarzystwo Naukowe Płockie.

Antonina Dunin-Sulgostowska urodziła się w Andrzejówce koło Kamieńca Podolskiego w 1870.²² Uczyła się w Warszawie i w Paryżu – najprawdopodobniej w Académie Julian, gdzie wystawiała swe prace około 1896.²³ W 1901 została wybrana do Zarządu Koła Literacko-Artystycznego w Paryżu,²⁴ uzyskala pierwszą nagrodę w konkursie Koła, którego jurorem był m.in. Alfons Mucha.²⁵ Od 1899 uczestniczyła w członkowskich wystawach zbiorowych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (była członkinią od 1903),²⁶ prezentując początkowo rzeźby w brązie, następnie obrazy i prace graficzne. W 1905 wykonana według rysunku Sulgostowskiej akwaforta Zofii Stankiewiczówny *Strumień* brała udział w konkursie TZSP im. Józefa Kurjerowa.²⁷ W 1906 obraz jej pędzla pt. *Siewca*, symbolicznie nawiązujący do twórczości Elizy Orzeszkowej, został подарowany pisarce z okazji uroczystego jubileuszu jej 40-lecia pracy literackiej.²⁸ W 1914 artystka brała udział w drugim konkursie im. Henryka Grohmana i towarzyszącej mu wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych w Warszawie oraz w Salonie Artystycznym „Sztuka”.²⁹ Sulgostowska zajmowała się również ilustracją: tworzyła szatę graficzną książek dla dzieci m.in. Marii Weryho, tomów rozmyślań Henryka Nusbauma oraz podręczników.³⁰ Była aktywną działaczką społeczną: uczestniczyła w wystawach dobroczynnych (na przykład w Salonie Krywulta, 1905),³¹ członkiem zarządu Stowarzyszenia na Rzecz Równouprawnienia Kobiet,³² członkiem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (pracowała w Komitecie wystawy *Krajobraz Polski* zorganizowanej w 1912).³³ Podczas wojny polsko-bolszewickiej tworzyła w Ochotniczej Legii Kobiet patriotyczne plakaty, sztandary i organizowała kwesty na rzecz OLK.³⁴ W latach dwudziestych podarowała Towarzystwu Naukowemu w Płocku tryptyk *Ołara*, w 1929 wypożyczony na prośbę prezydentowej Michaliny Mościckiej do Pawilonu Pracy Kobiet na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu i od tego czasu zaginiony.³⁵ Sulgostowska była autorką projektu sztandaru Związku Legionistów Polskich, poświęconego w lutym 1931.³⁶

Na początku lat trzydziestych, zapewne z osiągnięciem wieku emerytalnego, obie artystki – Chalus i Dunin – wyprowadziły się do podwarszawskiej Radości, gdzie po długich i ciężkich chorobach zmarły w pierwszych latach wojny.³⁷

Poznały się i zaprzyjaźniły najprawdopodobniej w Paryżu około czterdzieści lat wcześniej, na przełomie stuleci, następnie przybyły do Warszawy, gdzie w 1903 otworzyły szkołę dekoracyjną dla kobiet. Szkoła krótko mieściła się przy ul. Foksal, od 1906 przy ul. Żurawiej 10, w latach 1918–1920 przy Ordynackiej 8.³⁸ Początkowo działała pod szyldem samej Chalus. W obliczu licznej i zróżnicowanej oferty edukacyjnej skierowanej do kobiet,³⁹ cudzoziemskość właścicielki, jej paryskie wykształcenie podkreślane w prasie nazwiskami jej profesorów, mogły stanowić silny atut i wyróżnik. „Wprawdzie nie od wczoraj posiadamy szkoły »artystyczne«, przeważnie dla kobiet. Większość ich jednak miała na widoku przepędzenie czasu przez panny »na wydaniu« w okresie między ukończeniem aż 6-klasowej pensji a ostatecznym celem istnienia – wyjściem za mąż” – oceniał kąśliwie publicysta warszawskiej *Prawdy* – „Do nielicznych, poważnych prób w kierunku podniesienia stanu przemysłu artystycznego należy istniejąca od niedawna szkoła p. Chalus.”⁴⁰

Program szkoły był wszechstronny i obejmował trzy lata nauki. Zgodnie z akademicką tradycją, podstawę stanowił kurs tzw. sztuki czystej: rysunku i malarstwa, z wykorzystaniem żywych modeli. Ta część zajęć stanowiła domenę Sulgostowskiej. Chalus odpowiadała za kurs sztuki zdobniczej, który obejmował znajomość tkaniny dekoracyjnej, ceramiki i szkła, meblarstwa, brązownictwa, sztuki książki.⁴¹ Właścicielki szkoły przykładały dużą wagę do zrozumienia specyfiki danego materiału i kierowania się jego logiką przy projektowaniu przedmiotów i ornamentów: „Panna Chalus jest nieprzyjaciółką szablonu, naśladownictwa i dyletantyzmu, z mózgów swoich uczniów usiłuje wykrzesać iskrę twórczą, żąda oryginalnych pomysłów i poważnej pracy” – charakteryzowała klimat szkoły Zofia Sokołowska.⁴² Zofia Skorobohata-Stankiewicz twierdziła, że Chalus powinna kłaść jeszcze większy nacisk na rozwój inwencji i artystycznej indywidualności uczennic.⁴³

Tym, co bez wątpienia wyróżniało metodykę Szkoły Dekoracyjno-Artystycznej na tle podobnych warszawskich placówek, był szeroki zakres przedmiotów teoretycznych: teorii kompozycji, harmonii barw, perspektywy. Regularny kurs historii sztuki od 1906 prowadził Eligiusz Niewiadomski, będący wówczas prekursorem ilustrowania zajęć przezroczami.⁴⁴ Nowością na gruncie warszawskiej pedagogiki okazał się także system konkursów z nagrodami pieniężnymi dla uczniów, autorów najlepszych prac rocznych.⁴⁵

Z czasem – zapewne pod wpływem koedukacyjności założonej rok później Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w tym przypadku niejako *à rebours* – dopuszczono do uczestnictwa w kursach także mężczyzn. Brak niestety informacji, kiedy ta zmiana nastąpiła; nie znamy również nazwisk uczęszczających do szkoły adeptów sztuki, ani ich liczby. O ich obecności świadczą jednak prasowe artykuły Zofii Sokołowskiej (1910) i Lucyny Kotarbińskiej (1915), w których mowa o „pracach uczniów i uczennic” oraz „szkole dla kobiet i mężczyzn”.⁴⁶

Odrębną grupę, ku której zwracała się Szkoła Chalus–Dunin, stanowiły dzieci i młodzież z ubogich warszawskich rodzin. W szkolnej pracowni Sulgostowska prowadziła dla nich niedzielne bezpłatne zajęcia rysunku. Dziecięce prace były prezentowane na dorocznych wystawach obok prac dorosłych kursantów.⁴⁷

Szkoła Dunin–Chalus, nie licząc pokazów we własnych siedzibach, prezentowała dorobek swych uczennic co najmniej na dziewięciu wystawach, a jej właścicielki – odliczając członkowskie pokazy pojedynczych dzieł na dorocznych Salonach – były uczestniczkami co najmniej trzech większych ekspozycji zbiorowych.

Pierwsza prezentacja prac uczennic odbyła się wiosną 1904 w gmachu warszawskiej Zachęty. „Wystawa ta jest niezmiernie znamienym zjawiskiem epoki i faktem bardzo doniosłym dla życia naszego artystycznego. (...) Oczywiście panna Chalus jako Francuzka, uczennica słynnego Grasseta, tak na wskroś francuskiego duchem mistrza, w szkole swej nie może wytwarzać stylu polskiego, jeżeli w ogóle kiedykolwiek całkiem odrębnie wytworzyć się on może” – zastrzegał w *Kurierze Warszawskim* Tadeusz Jaroszyński.⁴⁸ Ów narodowy kontekst pobrzmiwał w także w recenzji *Przeglądu Tygodniowego*, którego autor podkreślał utylitarne – społeczne i gospodarcze – korzyści związane z rozwojem rodzimego zdobnictwa: „Wszelkie usiłowania wytworzenia samodzielnych pracowników na polu kompozycji do przemysłu artystycznego, powinny się spotkać z prawdziwym uznaniem ogółu, gdyż dają one możliwość zastąpienia siłami krajowymi całego szeregu zagranicznych pracowników”.⁴⁹ Druga szkolna wystawa, otwarta w siedzibie TZSP w 1905, doczekała się omówienia na łamach tygodnika *Bluszcz*. Zofia Sokołowska wymieniła najciekawsze jej zdaniem prace, dzięki czemu poznajemy nie tylko nazwiska pierwszych uczennic szkoły, ale także dowiadujemy się o pierwszych sukcesach placówki w kontaktach z przemysłem: „Spośród okazów wystawionych wyróżniły się prace: pań: Dziewulskiej (żardinierka, witraże, aplikacje), Zielińskiej (dzbany, firanki, patrony na ścianę), Bruinier (witraże, aplikacje, dzbany), – dalej prace pań Krassowskiej, Franckiej, Głotzówny, Kowalewskiej, Nussbaumówny, Znatowiczówny, Mieczysławskiej, Tylinger, a między tymi kafele na posadzkę, praca oznaczona godłem – »Mysz«, odznaczona na konkursie firmy Dziewulski i Lange.”⁵⁰

W tym samym niespokojnym 1905 roku, Szkoła Chalus–Dunin prezentowała swoje wzory sztuki stosowanej w Lublinie, na „Amatorskiej wystawie sztuki stosowanej, prac z dziedziny malarstwa i robót kobiecych, fotografii i pocztówek ręcznie malowanych.”⁵¹

Dwa lata później, w lipcu 1907, w gmachu warszawskiej Zachęty odbyła się zbiorowa wystawa malarstwa kobiet, będąca częścią obchodów Pierwszego Zjazdu Kobiet Polskich na cześć Elizy Orzeszkowej. Zarówno zjazd, jak i towarzysząca mu ekspozycja, należały do najważniejszych przedsięwzięć polskiego ruchu kobiecego początku stulecia. Malarz i krytyk sztuki Wilhelm Mitarski, choć krytycznie ocenił sposób urządzenia wystawy, uznał ją za interesującą, ponieważ „daje dowody talentu i może znieść niejedną przesadę i uprzedzenie”⁵² – zwłaszcza, że jak zauważa – oprócz Olgi Boznańskiej „reszta nazwisk autorek obrazów z tej wystawy jest mniej lub więcej nieznana”. W relacji opublikowanej w *Świecie*, najwięcej uwagi poświęcił jednej z nich – Antoninie Duninównie. Malarka zaprezentowała na wystawie aż piętnaście płócien („portrety, studia i próby kompozycji”), w tym obraz symbolizujący twórczość Orzeszkowej pt. *Siewca*. Mitarski doceniając dążenie artystki do poszukiwania własnego stylu i malarskiego języka, dostrzegł jednak mankamenty jej warsztatu: nieświadomą powtarzalność i monotonię barw (upodobanie do barw ciepłych, cynobrowych i żółtych), będącą rezultatem preferowania pracowni kosztem malowania w plenerze. W opinii recenzenta Duninówna z większą swobodą malowała portrety kobiece niż męskie. Cechująca prace malarki ogromna łatwość pokonywania trudności technicznych, zdaniem krytyka niesie zarazem ryzyko „pobieżnego załatwienia się z obrazem”.⁵³ Odżegnując się od przesądów, Mitarski podsumował wrażenia z wystawy jednak niewolnym od uprzedzeń, dwuznacznym komplementem: „W ogóle wystawa ta świadczy o tym, że energia, spryt i pomysłowość kobieca, znajduje w malarstwie ujście równie dobrze, jak właściwości męskiego intelektu i charakteru.”⁵⁴ Podzielone opinie o obrazach Sulgostowskiej zamieścił *Tygodnik Ilustrowany*. Według Henryka Piątkowskiego „portrety i studia Duninówny dają nam poznać doskonałego, wyrobionego malarza, za to próby kompozycji, jak »Siewca« i fantazyjna ilustracja węglowa, nie są na wysokości jej bezpośrednio z natury malowanych prac.”⁵⁵ W następnym numerze *Tygodnika* reprodukcja *Siewcy* została opatrzona już zgola odmiennym, pochlebnym komentarzem: „Na wystawie kobiet–malarek w Tow. Z. Sz. P. obraz powyższy wyróżnił się korzystnie pięknym pomysłem i nastrojową treścią. *Siewca* ma piękną głowę, a ręka jego, rozsiewająca ziarno, dużo wymowy. Całość robi harmonijne wrażenie.”⁵⁶

Latem 1909 Szkoła Chalus i Dunin brała udział w Wystawie Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie, największej wystawie na ziemiach polskich przed I wojną światową. W Pawilonie Ogólno–Kulturalnym pomieszczono m.in. ekspozycję dorobku z zakresu szkolnictwa, w tym również „wzory sztuki stosowanej dla przemysłu” stworzone w Warszawie przy ul. Żurawiej.⁵⁷ Sama szkoła nie znalazła się w gronie nagrodzonych

wystawców, lecz jej prace zostały uhonorowane pośrednio, dyplomem dla warszawskiego zakładu inkrustacji i mozaiki Natalii Bober, wykorzystującego projekty uczennic Chalus i Dunin.⁵⁸

Niemal równocześnie, we wrześniu 1909, w Zachęcie odbył się kolejny pokaz dorobku szkoły. Franciszek Siedlecki doceniał w nim metodę dochodzenia do wyabstrahowania ornamentu: „Wystawione studia z natury wskazują drogę, jaką uczeń dochodzi do stylizowania motywu. Ten sam kwiat lub owad, narysowany i podkolorowany najdokładniej z natury, przez stopniowe uogólnienie, przez wkreślanie w konieczną harmonię kompozycyjną, staje się elementem dekoracyjnym, przypominającym tylko symbolicznie naturę, a żyjącym samoistnie nowym, stworzonym przez artystę życiem dekoracyjnym.”⁵⁹

„Do udatnych rzeczy wystawy należą barwne pomysły na witraże, umiejętnie stylizowane okładki książek oraz ciekawe inicjały do holenderskich książek dla dzieci” – notowała swoje wrażenia Zofia Skorobohata–Stankiewicz w *Bluszczu*.⁶⁰ W jej tekście znalazła się też informacja o projekcie dywanu smyrneńskiego, który doczekał się realizacji przez tkalnię w Hadze, a następnie został zakupiony do zbiorów tamtejszego artysty i kolekcjonera Hendrika Willema Mesdaga.⁶¹

Pół roku po wystawie szkolnej, w marcu 1910, w TZSP odbyła się wspólna wystawa „triumwiratu”⁶² zaprzyjaźnionych ze sobą artystek, Duninówny, Chalus i Bruinier, na której pierwsza z nich prezentowała m.in. pastel zachowany do dziś w zbiorach MNW.⁶³ Wystawa z 1910 jest jednym ze śladów zapomnianego warszawskiego epizodu w życiu holenderskiej malarki i ilustratorki Jeanne–Marie Bruinier zw. „Sanne” (1875–1951), o której jak dotąd polskie opracowania zdają się milczeć. Artystka była obecna w warszawskim życiu artystycznym przez dłuższy czas, choć fakt, że była wzmiankowana jedynie nazwiskiem lub inicjałami imion sprawiał, że nieraz pisano o niej jako o mężczyźnie.⁶⁴ Narodowość malarki zdaje się też wyjaśniać genezę wspomnianych wyżej holenderskich realizacji w działalności szkoły. Warto dodać, że Bruinier była związana m.in. z Rudolfem Steinerem (współpracowała przy dekoracji malarskiej Goetheum)⁶⁵ i należała do kręgu kolonii artystycznej w Worpsswede.⁶⁶ Wcześniej studiowała w Académie Colarossi w Paryżu, gdzie przyjaźniła się z Paulą Modersohn–Becker⁶⁷ i zapewne w tym okresie poznała również Chalus i Duninównę. W 1912 ukazała się drukiem książka wspólnie ilustrowana przez Dunin i Bruinier – *Przygoda Jasia Elizy Orzeszkowej* (jedyne utwór pisarki dla dzieci), wydana ze spuścizny pośmiertnej przez jej wieloletnią przyjaciółkę i popularyzatorkę Wandę Nusbaum.⁶⁸ Rodzinę Nusbaumów łączyły z Dunin więzi bliskiej przyjaźni, a młodsza siostra Wandy, Halina, była uczennicą szkoły Chalus–Dunin.⁶⁹

Niewątpliwie za kulminacyjny moment w dziejach omawianej szkoły można uznać jej udział w największym przedsięwzięciu kulturalnym i propagandowym polskiego ruchu kobiecego przed I wojną światową, jakim była Wystawa Pracy Kobiety Polskiej w Pradze w 1912.⁷⁰ Nowoczesne, interdyscyplinarne ujęcie tytułowego zagadnienia odróżniało ją od prezentowanych wcześniej nad Wełtawą wystaw bułgarskiej i serbskiej o tematyce kobiecej, mających charakter wyłącznie etnograficzny.⁷¹ Nad realizacją wystawy czuwał Komitet, na czele którego stanęła Zofia Stankiewiczówna, odpowiedzialna także za dział sztuki. W obrębie tej grupy kuratorką działu sztuki stosowanej została Antonina Dunin.⁷² Według opinii Kotarbińskiej, część przygotowana przez Duninównę pod względem poziomu artystycznego w niczym nie ustępowała wystawom z tej dziedziny we Wrocławiu, w Berlinie, Monachium czy Paryżu: „Otóż kiedy zobaczyłam już gotową, urządzoną niewielką salę w Pradze, zawieszoną makatami Rychter–Janowskiej, świetnymi dekoracyjnymi rysunkami Gramatyki–Ostrowskiej, intarsją Bobrówny, ślicznymi robotami p. Papieskiej, rysunkami i wzorami rysunków uczennic szkoły pp. Dunin i Chalus, majolikami Duninówny, pomyślałam sobie: można by śmiało te roboty pokazać na Champs–Elysées.”⁷³

Praska wystawa kobieca stanowiła jeden z ostatnich uchwytanych źródłowo akordów działalności szkoły. Z wątpliwych prasowych wzmianek i reklam wiadomo tylko, że od 1911 do 1914 szkoła prezentowała swe doroczne wystawy w Salonie Feliksa Richlinga, galerii sztuki otwartej jesienią 1911 przy ul. Marszałkowskiej 131 i prezentującej wystawy w rytmie comiesięcznym.⁷⁴ W 1913 prasa donosiła o sukcesie artystycznym i dużym zbycie prac prezentowanych na szkolnej ekspozycji: „znalazły nabywców, oprócz pomniejszych rzeczy, następujące utwory: »Róże białe«, »Róże czerwone«, »Kwiaty«, »Łabędzie«, »Zimowy pejzaż«, a pośród wycinanek: »Szum drzew«, »motylki«, »Bajka«, »Ballada«”.⁷⁵ W 1915 ostatnią odnotowaną wystawę szkoły otwarto w sąsiednim lokalu, w Kamienicy pod Husarzem przy ul. Marszałkowskiej 74.⁷⁶ Również w 1911 szkoła nawiązała stałą współpracę z redagowanym wówczas przez Lucynę Kotarbińską pismem *Nasz Dom. Tygodnik Mód i Powieści*, oferując czytelniczkom porady, pokazy wzorów i konsultacje w siedzibie redakcji.⁷⁷ Prawdopodobnie właśnie z tego okresu, początku drugiej dekady dwudziestego wieku, pochodzi jedyna zidentyfikowana jak dotąd uczniowska praca sygnowana pieczęcią szkoły z Żurawiej – projekt obrusu (?) autorstwa Wandy Zażulińskiej.⁷⁸

Z niniejszego, krótkiego przeglądu działalności Szkoły Dekoracyjno-Artystycznej wynika, że twórczynie i uczennice tej kameralnej instytucji były obecne w niemal wszystkich formach przedsięwzięć wystawienniczych epoki: począwszy od paryskich Salonów, przez ekspozycje w krajowych towarzystwach artystycznych, wystawy szkolne i charytatywne w galeriach prywatnych, pokazy twórczości amatorskiej, aż po programowe wystawy sztuki kobiet – zarówno samodzielne, jak i będące częścią propagandowo-edukacyjnych wystaw przemysłowych i państwowotwórczych.

Nader uboga baza źródłowa nie pozwala na wyczerpującą ocenę stosowanej w placówce metodyki nauczania i analizę zmian zachodzących w niej na przestrzeni lat. Z tym zastrzeżeniem, w świetle zachowanych na łamach prasy opinii współczesnych recenzentów i publicystów oraz wypowiedzi samych przełożonych, a także garści reprodukcji szkolnych prac, można jednak podjąć próbę usytuowania pedagogicznego dorobku Chalus i Dunin na tle rodzimego szkolnictwa artystycznego dla kobiet. Szkoła, której głównym profilem kształcenia była tzw. sztuka stosowana dla przemysłu, wzbogaciła główny kurs o niezbędne elementy tzw. sztuki czystej, podstawy teorii kompozycji i historii sztuki, co różniło ją od kobiecych szkół i kursów o charakterze raczej odtwórczego „rzemiosła artystycznego, a nawet różnych robótek ręcznych, niż sztuki”.⁷⁹ Z kolei akcentowanie przez Chalus znajomości poszczególnych materiałów, technik i dyscyplin rzemieślniczych oraz zasad stylizacji i zdobnictwa opierało się – jak wolno przypuszczać – na nauczaniu teoretycznym i ćwiczeniach rysunkowych. Brak wzmianek o uzupełnianiu zajęć praktycznymi ćwiczeniami w warsztatach rzemieślniczych sugeruje, że w przypadku tej szkoły model kontaktów z przemysłem mógł ograniczać się do dostarczania gotowych wzorów. Szkoła Dekoracyjno-Artystyczna – obok kursów np. Leokadii Mirosławskiej i Marii Zaremby w Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej⁸⁰ – stanowiłaby wówczas ogniwo pośrednie między tradycyjnie adresowaną do kobiet edukacją paraartystyczną, a nowoczesnym, wywodzącym się z myśli Muthesiusa nurtem wymagającym od projektanta bardziej praktycznego doświadczenia warsztatowego, podjętym na naszym gruncie przez m.in. Warsztaty Krakowskie i Wojciecha Jastrzębowskiego.

Z upływem lat ranga szkoły Chalus i Dunin nieuchronnie malała wraz z rozwojem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w której, *notabene*, wiele uczennic francusko-polskiego tandemu z powodzeniem kontynuowało naukę. Kurs w szkole na Żurawiej stanowił początek drogi twórczej uznanych artystek, jak np. autorki kilimów i współtwórczyni Spółdzielni „Ład” Zofii Czasznickiej,⁸¹ ceramiczki Wandy Rudzińskiej-Wypychowej,⁸² malarki Jadwigi Tereszczenko,⁸³ graficzki Marii Dziewulskiej czy ilustratorki i nauczycielki rysunków Wandy Romeyko-Hurko.⁸⁴ Ich twórczość sięgała daleko w głąb dwudziestego wieku, kiedy to stopniowo ulegał zatarciu dawny, hierarchiczny dystans między sztuką „stosowaną” a sztuką „czystą”.

Przypisy

¹ Rękopis jest tematem pracy doktorskiej pisanej przez autora pod kierunkiem dra hab. Grzegorza P. Bąbiaka, prof. UW, pt. „Dziennik z okupowanej Warszawy 1939–1944» Wandy Romeyko-Hurko. Opracowanie edytorskie ilustrowanego rękopisu artystycznego,” Uniwersytet Warszawski, Instytut Polonistyki Stosowanej, Zakład Edytorstwa i Stylistyki.

² *Mistrzowie pastelu. Od Manteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 29 października 2015–31 stycznia 2016, kuratorki: Anna Grochala i Joanna Sikorska.

³ Antonina Dunin-Sulgostowska, *Siedzący chłop*, pastel, papier, 45,8 x 35, 8, MNW, nr inw. 182323, w Anna Grochala, red. *Mistrzowie pastelu. Od Manteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa: MNW, 2015), 159. Kat. I 32. Kat. wyst. Por. Cyfrowe Muzeum Narodowe, dostępny 9.04.2016, <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=30591>.

⁴ Aleksander Wojciechowski, red., *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914* (Wrocław: ZNIO, 1967), 89.; Hanna Garlińska-Zembrzuska, „Salon Artystyczny Feliksa Richlinga,” w *Ibidem*, 220.; Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności* (Warszawa: DiG, 2004), 68, 75, 86–88.; Eadem, „Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku,” *Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty*, Z. 1–2 (16–17) (2012): 15.

⁵ „Chalus, Cécile, Mlle,” w Emmanuel Bénédit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres (...)*, T. 1 (Paris: R. Roger at F. Chernovitz, 1911), 914.; „Dunin-Sulgostowska, Antonina,” w *Słownik artystów polskich* [dalej SAP], T. 2 (Warszawa: IS PAN, 1975), 125.; „Dunin-Sulgostowska, Antonina,” w SAP. *Uzupełnienia i sprostowania do t. II* (Warszawa: IS PAN, 1979), 6.; „Chalus, Cecylia,” w SAP. *Uzupełnienia i sprostowania do t. I* (Warszawa: IS PAN, 1979), 24.; „Chalus, Cecylia,” w SAP. *Uzupełnienia i sprostowania do t. I–VI* (Warszawa: IS PAN, 2003), 193.; Christine Rohrschneider, „Chalus, Cécile,” w *Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildenden Künstler Aller Zeiten Und Völker*, T. 18 (München: Saur, 1998), 109.; Anna Wierzbicka, „Dunin-Sulgostowska, Antonina,” w *Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildenden Künstler Aller Zeiten Und Völker*, T. 30 (München: Saur, 2001), 558–559.

⁶ nn, „Szkoła dekoracyjno-artystyczna,” *Głos Warszawski* nr 255, 16 września 1909, 3.; Lubicz [prawdopodobnie pseudonim], „Z wystawy,” *Gazeta Częstochowska* nr 7, 11 sierpnia 1909, 2.; Jadwiga Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa: wspomnienia* (Warszawa: PIW, 1958), 292.; Zygmunt Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką* (Warszawa: PAX, 1975), 668.; Jadwiga Jaworska, *Nie wszystkich umrę* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1975), 102.; nn, „Rozmaitości,” *Poradnik Językowy* nr 9–10 (1906): 151.; Z.D., „W obronie języka ojczystego,” *Gazeta Polska* nr 242, 5 września 1906, 1–2.

⁷ Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, 178.

⁸ „Chalus, Cecylia,” w *SAP. Uzupełnienia i sprostowania do t. II*, 24.; „Dunin-Sulgostowska, Antonina,” w *Ibidem*, 125.; Wierzbicka, „Dunin Sulgostowska, Antonina,” 559.

⁹ *Kurier Warszawski* nr 263, 24 września 1926, 1.

¹⁰ *Revue d'Auvergne*, T. VIII (1891): 226–227. Por. <http://www.francegenweb.org/notaires/liste.php> (Fiches No 6962 i 6958).

¹¹ Według Saur *Allgemeines Künstler-Lexikon*, T. 18, na str. 109 błędnie jest mowa o innym artyście rzeźbiarzu Edmondzie Grassecie, który zmarł w 1880, gdy Chalus była jeszcze dzieckiem.

¹² *Explication des ouvrages (...) exposés au Palais des Champs-Élysées* (Paris: Société des Artistes Français, 1893), 175.

¹³ *La France Illustrée* nr 789, 11 stycznia 1890, 1.

¹⁴ Olej, płótno, 116.3x73 cm, kolekcja prywatna. Obraz wystawiony na aukcji 9 kwietnia 2004 w Paryżu przez dom aukcyjny Aguttes (poz. 19), zob. <http://www.artprice.com>. Inne prace Chalus są wzmiankowane w: *Revue agricole, industrielle et littéraire du Nord*, T. XLI, nr 11–12 (1890): 186, poz. 343bis.; *Gil Blas* nr 4188, 7 maja 1891, 1.; *Le Radical* nr 94, 4 kwietnia 1894, 3.; *La Nouvelle Revue*, T. 88 (maj–czerwiec 1894): 442.

¹⁵ *La Nouvelle Revue*, T. 88.

¹⁶ Bénédit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*.

¹⁷ Camille (pseudonim), być może tożsama z używającą takiego pseudonimu Josephine Camille Dubois (née O'Meara) 1828–1907, francuską kompozytorką pochodzenia irlandzkiego, ostatnią uczennicą Chopina, zob.: <http://www.melodiefraconaise.com/fiche.php?id=17926>, *Ne m'aimez pas! Poésie de Mme d'Arbonville* (Paris: L. Laloue et C. ie, 1889); Eadem, *Noël. Poésie de Th. Gautier* (Paris: L. Laloue & C. ie, 1889); Eadem, *Pourquoi dire non si tu pensais oui. Poésie d'Armand Silvestre* (Paris, L. Laloue et C. ie, 1889); Eadem, *Myrto. Poésie d'Armand Silvestre* (...) (Paris: Laloue et C. ie, 1889).

¹⁸ Pozostałe tytuły to: Constant de Tours, *Vingt jours en Belgique: 200 dessins d'après nature: guide-album du touriste* (Paris: May & Motteroz, 1895). Autorstwo niektórych ilustracji.; Louis Vernet, *Les Jolis minets* (Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1895); Henriette de Witt, *Gerbe d'histoires* (Paris: L. H. May, 1899); Léon Barracand, *La peau d'ours* (Paris: H. E. Martin éditeur librairie d'éducation de la Jeunesse, 1901); Mercié, *Le Tueur du roi*, (Paris: Société Française d'Éditions d'Art, 1904); Léo Claretie, *Lettres de Mme de Sévigné* (Paris: F. Juven, 1907).

¹⁹ Z. S. [Sokołowska, Zofia.], „Wystawa prac uczennic szkoły artystyczno-dekoracyjnej pań: Chalus i Duninówny,” *Bluszcz* nr 42 (1905): 491.

²⁰ *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim* [dalej: *Sprawozdanie Komitetu TZSP*] za rok 1909 (Warszawa: TZSP, 1910), 12.; *Sprawozdanie Komitetu TZSP za rok 1910* (Warszawa: TZSP, 1911), 5.; *Sprawozdanie Komitetu TZSP za rok 1911* (Warszawa: TZSP, 1912), 6.; *Sprawozdanie Komitetu TZSP za rok 1912* (Warszawa: TZSP, 1913), 6.; *Sprawozdanie Komitetu TZSP za rok 1913* (Warszawa: TZSP, 1914), 6.; *SAP. Uzupełnienia i sprostowania do t. I*, 24.; *Sprawozdanie Komitetu TZSP w Warszawie za rok 1938* (Warszawa: TZSP, 1939), 49. [jako Challus Cecylia].

²¹ C. Chalus, *Portret kobiety w stroju japońskim*, pastel, płótno, 92x59 cm, Pracownia Zbiorów Muzealnych KUL, nr inw. 885. Poz. 14. [jako Cecil Chalus]. Por. Jan Wiktor Sienkiewicz, „Zbiory im. Olgi i Tadeusza Litwińskich w Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” (praca magisterska, KUL w Lublinie, 1991), 50. Tę samą proveniencję ma *Portret kobiety w japońską parasolkę* Olgi Boznańskiej, obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, co tym bardziej narzuca pytanie o miejsce i czas powstania tego wybitnego rysunku.

²² *SAP. Uzupełnienia i sprostowania do t. II*, 6.; Por. *Monitor Sądowy i Gospodarczy* nr 132/2002 (1464), 10 lipca 2002, poz. 7482, Sąd Rejonowy dla Warszawy Pragi, Wydział II Cywilny, sygnatura akt: II Ns 1013/02, dostępny 9.04.2016, http://www.imsig.pl/pozycja/2002/132/7482/Wnioskodawca_Urz%C4%85d_Gminy_Warszawa_Wawer_Antoninę_łatwo_pomylić_z_działającą_w_tym_samym_czasie_w_Warszawie_również_należącą_również_z_powiatu_kamienieckiego_Marię_Dunin-Sulgostowską_propagatorką_i_nauczycielką_szwedzkiego_słójdu;_imię_ojca_może_wskazywać_że_były_siostrami.

²³ *Światło* nr 9 (1898/1899), 432.

²⁴ M.in. wraz z Wacławem Gąsiorowskim, Stanisławem Krzyżosowskim, Ludwikiem Dygatem, Władysławem Strzemboszem, Wojciechem Brzegą i Stanisławem Pstrokońskim. Zob. *Nowa Reforma* nr 60, 13 marca 1901, 3.

²⁵ Bobrowska–Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, 86.

²⁶ *Sprawozdanie Komitetu TZSP za rok 1903* (Warszawa: TZSP, 1904), 77.

²⁷ *Wiek Ilustrowany* nr 66 (1905): 6.; *Tygodnik Ilustrowany* nr 37, 16 września 1905, 678, 685.

²⁸ A. Dunin-Sulgostowska, *Siewca*, 1907, olej, płótno, 75x106 cm, Wilno, Lietuvos dailės muziejus, nr inw. LDM T 4449. Por. M. Rubinstein, Salon przyjęć w mieszkaniu Elizy Orzeszkowej w Grodnie, z kolekcją darów jubileuszowych złożonych z okazji 40-lecia pracy twórczej pisarki, 1906–1910, fotografia, MNW, nr inw. DI 34985.

²⁹ *Nowa Gazeta* nr 90, 25 lutego 1914, 2.

³⁰ Maria Weryho, *Nacia na pensji* (Warszawa: Gebethner i Wolff, Kraków: G. Gebethner, 1899); Helena Sikorska, *Baśń o szczęściu* (Warszawa: brak nazwy wydawcy, 1907); Henryk Nusbaum, *Na nutę Ekklesiastes* (Kraków: L. Anczyc i sp., 1909); Maria Markowska, *O królu węzów i o Jaśku. Baśń tatrzańska* (Warszawa: Księgarnia Polska, 1909); Lucyna Kotarbińska, red., *Nasz dom: poradnik praktyczny, gospodarczo społeczny dla kobiety polskiej* (Warszawa: Świat, 1912); Rozalia Brzezińska-Mokrzycka, *Mały elementarz dla dzieci i samouków według najnowszych metod* (Warszawa: Księgarnia Polska, 1914); Ouida, *Nello i Patrasz*, red. Maria Strebeyko (Warszawa: Księgarnia Ludowa J. Sikorska, 1918).

³¹ *Czytelnia dla Wszystkich* nr 30 (1905): 4.; Magdalena Płazewska, „Warszawski Salon Aleksandra Krywulcia (1880–1906),” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie X* (1966): 359, 372.

³² *Nowa Gazeta* nr 16, 12 maja 1907, 2.

³³ nn, „Wystawa Krajobraz polski,” *Ziemia*, dodatek do nru 9 (1912): 5.; Wanda Skowron, „Krajobraz Polski w centrum zainteresowania Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego – wystawy fotograficzne,” *Ziemia* (1999): 220.

³⁴ Listy Wandy Romeyko–Hurko do brata Jana z 12 oraz 18–20 sierpnia 1920. Archiwum rodzinne.

³⁵ Marian Sołtysiak, *Muzeum Mazowieckie w Płocku: historia i funkcje społeczne* (Płock: Biuro Dokumentacji Zabytków Województwa Płockiego, 1989), 42–43, 44, 184, 185, 240.; Agnieszka Ciesielska, Iwona Markiewicz, „Gdzie obraz?” *Gazeta Wyborcza* [dodatek lokalny Płock] nr 301 (2002): 1. Autor składa serdeczne podziękowanie za współpracę Pani Krystynie Staszewskiej z Towarzystwa Naukowego w Płocku.

³⁶ Agnieszka J. Cieślakowa, „Kombatanci w II RP – Związek Legionistów Polskich,” *Kombatant: Biuletyn Urzędu ds. Kombatantów i Osób Represjonowanych* nr 5 (147) (2003): 16.

³⁷ Dunin-Sulgostowska zmarła 31 sierpnia 1940. Z dziennika Wandy Romeyko–Hurko, która rok później odwiedziła dom dawnych nauczycielek wiadomo, że Chalus jeszcze wówczas żyła, obłożnie chora i trwale pogrążona w nieświadomości, pozostawała pod opieką m.in. malarza Edwarda Butrymowicza. Zob. Romeyko–Hurko, zapis z 31 sierpnia 1941. Daty śmierci Chalus oraz miejsca pochówku obu artystek nie udało się jak dotąd ustalić.

³⁸ *Rocznik Warszawski na rok 1905*, 31.; *Kurier Warszawski* nr 251, 11 września 1906, 9.; *Kalendarz Informacyjno-encyklopedyczny na rok 1918*, 354.; *Kalendarz Informacyjno-encyklopedyczny na rok przestępny 1920*, 256.

³⁹ Według ostrożnych szacunków Ireny Huml, na przełomie XIX i XX w. w Warszawie funkcjonowało ponad szesnaście szkół i zakładów artystycznych dla kobiet. Zob. Irena Huml, „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku,” *Roczniki Humanistyczne*, T. 47, Nr 4, z. specjalny (1999, wyd. 2001): 301.

⁴⁰ b., „Przemysł dekoracyjny,” *Prawda* nr 22 (1904): 260.

⁴¹ Zofia Sokołowska, „Wykłady o sztuce stosowanej,” *Tygodnik Mód i Powieści* nr 2 (1910): 4.

⁴² Ibidem.

⁴³ sk. st., [Zofia Skorobohata-Stankiewicz], „Wystawa szkoły dekoracyjnej pp. Dunin i Chalus,” *Bluszcz* nr 40 (1909): 444.

⁴⁴ *Ludźność* nr 28, 3 października 1906, 10.; Agnieszka Szewczyk, „Zamach w Zachęcie,” w *Sztuka wszędzie: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska i Agnieszka Szewczyk (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012), 130.

⁴⁵ *Gazeta Polska* nr 272, 2 października 1904, 2. Nieco wcześniej system nagród pieniężnych ustanowiono w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Zob. „Protokół posiedzenia zarządu SSP z 30 kwietnia 1904,” w *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych: 1902–1920: dokumenty i materiały*, red. Janina Tarkowska (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1995), 21.

⁴⁶ L.K. [Lucyna Kotarbińska], „Szkoła dekoracyjno-artystyczna dla kobiet i mężczyzn p. Chalus,” *Nasz Dom (Tygodnik Mód i Powieści)* nr 2 (1915): 6–7.

⁴⁷ Antoni Gawiński, „Nowości artystyczne,” *Nowa Gazeta* nr 439, 26 września 1909, 3.; Franciszek Siedlecki, „Wystawa szkoły dekoracyjno-artystycznej Dunin–Chalus w Tow. Z. Szt. P. w Warszawie,” *Świat* nr 44, 30 października 1909, 13.

⁴⁸ Tadeusz Jaroszyński, „Ze sztuki,” *Kurier Warszawski* nr 150, 1 czerwca 1904, 1–2.

⁴⁹ *Przegląd Tygodniowy* nr 21 (1904): 251–252.

⁵⁰ Z.S. [Zofia Sokołowska], „Wystawa prac uczennic szkoły artystyczno-dekoracyjnej pań Chalus i Duninówny.”

⁵¹ Zdzisław Piasecki, „Kronika Lubelska,” *Kalendarz Lubelski na Rok Zwyczajny 1906*, Z. 38, 10.

⁵² Wilhelm Mitarski, „Wystawa prac malarskich kobiet,” *Świat* nr 27 (1907): 4–5.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ H.P. [Henryk Piątkowski], „Kronika malarska. Wystawa kobiet w Zachęcie,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 27 (1907): 557.

⁵⁶ nn, „Nasze ryciny: A. Duninówna, Siewca,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 28 (1907): 579.

⁵⁷ Por. *Spis wystawców, Grupa XVIII–XX. A. Szkolnictwo*, dostępny 9.04.2016, http://www.wystawa1909.pl/index.php?menu=spis-wystawcow&gr=17_20a;; Lubicz, „Z wystawy,” 2.; Dariusz Złotkowski, *Wystawa Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie 1909 roku w świetle prasy polskiej* (Częstochowa: Muzeum Częstochowskie, 2009), 186, 244.

⁵⁸ sk. st., [Zofia Skorobohata-Stankiewicz], „Wystawa szkoły dekoracyjnej pp. Dunin i Chalus,” *Bluszcz* nr 40 (1909): 444. Autorka mylnie podaje, że zakład N. Bober uzyskał w Częstochowie złoty medal. Taką nagrodę zdobył na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Lublinie w 1901. Por. *Spis nagrodzonych, Grupa VI. Przemysł drzewny 23 i 24 sierpnia 1909*, dostępny 9.04.2016, <http://www.wystawa1909.pl/index.php?menu=spisnagrodzonych&gr=VI>. Por. *Tygodnik Ilustrowany* nr 33 (1910): 676.

⁵⁹ Franciszek Siedlecki, „Wystawa szkoły artystyczno-dekoracyjnej Dunin–Chalus w Tow. Z. Szt. P. w Warszawie,” *Świat* nr 44 (1909): 13.

⁶⁰ sk. st., „Wystawa szkoły dekoracyjnej pp. Dunin i Chalus,” 444.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Antoni Gawiński, „Wystawy przedwiosenne,” *Nowa Gazeta* nr 139, 25 marca 1910, 2.

⁶³ Antonina Dunin–Sulgoszowska, *Siedzący chłop*, pastel, papier, 45,8 x 35, 8, MNW, nr inw. 182323. Zob. *Mistrzowie pastel...*, 159, kat. I 32.; Cyfrowe Muzeum Narodowe, dostępny 9.04.2016, <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=30591>.

⁶⁴ *Kurier Warszawski* nr 70, 11 marca 1910, 4.; *Katalog dzieł nakładowych i komisowych księgarni Gebethnera i Wolffa*, Warszawa [et al.], wrzesień 1913, 206.; *Tygodnik Ilustrowany* nr 47 (1912): 994.

⁶⁵ *Conversations about painting with Rudolf Steiner. Recollections of five pioneers of the new art impulse: Maria Strakosch-Giesler (...)* [et al.], tłum. i red. Peter Stebbing (Great Barrington, MA: Steinerbooks, 2008), 52; dostępny 9.04.2016, https://steiner.presswarehouse.com/excerpts/conversations_about_painting_sample.pdf.

⁶⁶ Rainer Stamm, „Zwei Künstlerinnen in Paris. Paula Modersohn-Becker und Jeanne Marie Bruinier an der Académie Colarossi,” w Renate Berger i Anja Herrmann, red., *Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900* (Stuttgart: Kohlhammer, 2009), 91–106.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Eliza Orzeszkowa, *Przygoda Jasia*, il. Antonina Dunin, I.M. Bruinier (Warszawa: Wanda Nusbaumówna, 1912).

⁶⁹ Córki prof. Henryka Nusbauma, Halina Nusbaumówna oraz jej siostry Jadwiga i Wanda są bohaterkami książki Grażyny Kubicy. Por. Grażyna Kubica, *Siostry Malinowskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006), passim. Halina zajmowała się artystycznym introligatorstwem. Kubica próbowała ustalić, czy i gdzie Halina zdobyła kierunkowe wykształcenie. Zob. Ibidem, 64–65, 101, 295–296. Wskazówkę przynosi zapis w dzienniku W. Romeyko-Hurko z 28 stycznia 1940 (rękopis w zbiorach prywatnych) relacjonujący próbę skontaktowania się z koleżanką Haliną i wizytę u jej brata Czesława w celu ustalenia, czy żyje Antonina Dunin. W kolekcji prof. Henryka Nusbauma, a następnie jego najmłodszego syna Czesława, znajdowały się portrety rodzinne pędzla Sulgoszowskiej (jeden wystawiony w Zachęcie w 1925 r. jako *Portret p. H. N.*). Przypuszczalnie dwa olejne portrety: *Pani N. w kapeluszu z piórami* i *Pani N. w niebieskim kapeluszu* z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/850 i ZKW/851) można powiązać z córkami (lub jedną z córek) H. Nusbauma. Por. Edward Chwalewik, *Zbiory Polskie*, T. 2 (Warszawa-Kraków: Wydawnictwo J. Morkowicza, Towarzystwo Wydawnicze, 1927), 409.; Krystyna Sroczyńska, „Straty wojenne w dziedzinie nowoczesnego malarstwa i rzeźby polskiej,” *Opuscula Musealia*, z. 7 (1994): 17.; Kubica, *Siostry Malinowskiego*, 15–16.

⁷⁰ Omówienie tej zagranicznej ekspozycji, jako wykraczającej poza ramy niniejszego wydawnictwa, zostało ograniczone przez autora do niezbędnego minimum.

⁷¹ Sław., „Wystawa prac kobiety polskiej w Pradze,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 28, 13 lipca 1912, 590. Zob. Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem* (Warszawa: IS PAN, 2003), 221–223.

⁷² „Wystawa pracy kobiety polskiej w Pradze,” *Nowa Gazeta* nr 161 (1912): 3.

⁷³ Lucyna Kotarbińska, „Praca kobiet polskich na wystawie w Pradze czeskiej, cz. II,” *Tygodnik Mód i Powieści (Nasz Dom)* nr 30 (1912): 2.

⁷⁴ Hanna Garlińska-Zembrzaska, „Salon Artystyczny Feliksa Richlinga,” 220.

⁷⁵ *Kurier Warszawski* nr 331, 30 listopada 1913, 9.; *Por. Kurier Warszawski* nr 324, 23 listopada 1913, 8.; *Słowo* nr 319, 25 listopada 1913, 4.

⁷⁶ *Kurier Warszawski* nr 286, 16 października 1915, 1.

⁷⁷ *Tygodnik Mód i Powieści* nr 14 (1911): 12.

⁷⁸ *Projekt dekoracji być może obrusu z ornamentalnym motywem roślinnym Wandy Załulińskiej*, ołówki, akwarela, gwasz, 55,2x44,1 cm, sygn. R.21268/III, Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona, dostępny 9.04.2016, <https://polona.pl/item/41043583>.

⁷⁹ Sosnowska, *Poza kanonem*, 221.

⁸⁰ Huml, „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet,” 301, 302–306.

⁸¹ „Quinkenstein, Małgorzata,” „Czasznicka, Zofia,” w *Słownik biograficzny historii Polski*, T. 1, red. Janina Chodera i Feliks Kirek (Wrocław: ZNiO, 2005), 265.

⁸² „Wanda Rudzińska–Wypychowa,” w *Ceramika i szkło polskie XX wieku: katalog zbiorów*, red. Mariusz Hermansdorfer (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2004), 151.

⁸³ Jaworska, *Nie wszystkie umrę*.

⁸⁴ Romana Zdziarska–Rewska, „Romeyko–Hurko, Wanda (1890–1978),” w *Polski słownik biograficzny*, T. XXXI (Kraków: PAU–PAN, 1988), 667–669.

Bibliografia

b., „Przemysł dekoracyjny,” *Prawda* nr 22 (1904): 260.

Bobrowska–Jakubowska, Ewa. „Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku.” *Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty*, Z. 1–2 (16–17) (2012): 11–27.

Bobrowska–Jakubowska, Ewa. *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*. Warszawa: DiG, 2004.

Brzezińska–Mokrzycka, Rozalia. *Mały elementarz dla dzieci i samouków według najnowszych metod*. Warszawa: Księgarnia Polska, 1914.

„Chalus, Cecylia.” W *Słownik artystów polskich. Uzupełnienia i sprostowania do t. I*, 24. Warszawa: IS PAN, 1979.

„Chalus, Cecylia.” W *Słownik artystów polskich. Uzupełnienia i sprostowania do t. I–VI*, 193. Warszawa: IS PAN, 2003.

„Chalus, Cécile, Mlle.” W Emmanuel Bénédit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres (...)*, T. 1, 914. Paris: R. Roger et F. Chernoviz, 1911.

Chalus, Cécile, „Orphelins!” *La France Illustrée* nr 789, 11 stycznia 1890, 1.

Chwalewik, Edward. *Zbiory Polskie*, T. 2. Warszawa, Kraków: Wydawnictwo J. Morkowicza, Towarzystwo Wydawnicze, 1927.

Ciesielska, Agnieszka i Iwona Markiewicz. „Gdzie obraz?” *Gazeta Wyborcza*, [dodatek lokalny Płock] nr 301 (2002): 1.

Cieślakowa, Agnieszka J. „Kombatanci w II RP – Związek Legionistów Polskich.” *Kombatant: Biuletyn Urzędu ds. Kombatantów i Osób Represjonowanych* nr 5 (147) (2003): 15–17.

Conversations about painting with Rudolf Steiner. Recollections of five pioneers of the new art impulse: Maria Strakosch–Giesler (...) [et al.], tłum. i red. Peter Stebbing. Great Barrington, MA: Steinerbooks, 2008. Dostępny 9.04.2016, https://steiner.presswarehouse.com/excerpts/conversations_about_painting_sample.pdf.

„Czasznicka, Zofia.” W *Słownik biograficzny historii Polski*, T. 1, red. Janina Chodera i Feliks Kirek, 265. Wrocław: ZNiO, 2005.

Czytelnia dla Wszystkich nr 30 (1905): 4.

Dunin, Antonina. „Potok, akwatinta wg obrazu Zofii Stankiewiczówny.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 37, 16 września 1905, 678, 685.

„Dunin–Sulgosłowska, Antonina.” W *Słownik artystów polskich*, T. II, 125. Warszawa: IS PAN, 1975.

„Dunin–Sulgosłowska, Antonina.” W *Słownik artystów polskich. Uzupełnienia i sprostowania do t. II*, 6. Warszawa: IS PAN, 1979.

Garlińska–Zembrzuska, Hanna. „Salon Artystyczny Feliksa Richlinga.” W Aleksander Wojciechowski, red., *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, 220. Wrocław: ZNiO, 1967.

Gawiński, Antoni. „Nowości artystyczne.” *Nowa Gazeta* nr 439, 26 września 1909, 3.

Gawiński, Antoni. „Wystawy przedwiosenne.” *Nowa Gazeta* nr 139, 25 marca 1910, 2.

Grochala, Anna, red. *Mistrzowie pastel. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa: MNW, 2015. Kat. wyst.

H.P. [Henryk Piątkowski]. „Kronika malarska. Wystawa kobiet w Zachęcie.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 27 (1907): 557.

Huml, Irena. „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku.” *Roczniki Humanistyczne*, T. 47, Nr 4, z. specjalny (1999, wyd. 2001): 297–312.

Jaroszyński, Tadeusz. „Ze sztuki.” *Kurier Warszawski* nr 150, 1 czerwca 1904, 1–2.

Jaworska, Jadwiga. *Nie wszystkie umrę*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1975.

Kamiński, Zygmunt. *Dzieje życia w pogoni za sztuką*. Warszawa: PAX, 1975.

Kotarbińska, Lucyna. „Praca kobiet polskich na wystawie w Pradze czeskiej, cz. II.” *Tygodnik Mód i Powieści (Nasz Dom)* nr 30 (1912): 2–3.

Kotarbińska, Lucyna, red. *Nasz dom: poradnik praktyczny, gospodarczo społeczny dla kobiety polskiej*. Warszawa: Świat, 1912.

Kubica, Grażyna. *Siostry Malinowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

L.R. „Guides–Albums du Touriste par Constant de Tours.” *L'Art pour tous: encyclopédie de l'art industriel et décoratif* nr 844–845, sierpień 1895, 1–2.

L.K. [Lucyna Kotarbińska], „Szkoła dekoracyjno–artystyczna dla kobiet i mężczyzn p. Chalus.” *Nasz Dom (Tygodnik Mód i Powieści)* nr 2 (1915): 6–7.

Kurier Warszawski nr 263, 24 września 1926, 1.

Lubicz. „Z wystawy.” *Gazeta Częstochowska* nr 7, 11 sierpnia 1909, 2.

- Marc, Gabriel. „L’Auvergne au Salons de 1891.” *Revue d’Auvergne*, T. VIII (1891): 217–236. <http://www.francegenweb.org/notaires/liste.php> (Fiches No 6962 i 6958).
- Markowska, Maria. *O królu węzów i o Jaśku. Baśń tatrzańska*. Warszawa: Księgarnia Polska, 1909.
- Mitarski, Wilhelm. „Wystawa prac malarskich kobiet.” *Świat* nr 27 (1907): 4–5.
- nn. „E Nouvelles et Echos. Aujourd’hui.” *Gil Blas* nr 4188, 7 maja 1891, 1.
- nn. „Echa warszawskie [cz.] XXI.” *Przegląd Tygodniowy* nr 21 (1904): 251–252.
- nn. „Echos & Nouvelles.” *Le Radical* nr 94, 4 kwietnia 1894, 3.
- nn. *Explication des ouvrages (...) exposés au Palais des Champs-Élysées*, 175. Paris: Société des Artistes Français, 1893.
- nn. „Kronika. Z Paryża.” *Nowa Reforma* nr 60, 13 marca 1901, 2–3.
- nn. „Mieszanine literacko-artystyczne.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 47 (1912): 994.
- nn. „Nasze ryciny: A. Duninówna, Siewca.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 28 (1907): 579.
- nn. „Piśmiennictwo i sztuka.” *Słowo* nr 319, 25 listopada 1913, 4.
- nn. „Polskie stowarzyszenie równouprawnienia kobiet.” *Nowa Gazeta* nr 16, 12 maja 1907, 2.
- nn. „Rozmaitości.” *Poradnik Językowy* nr 9–10 (1906): 151.
- nn. „Szkoła dekoracyjno-artystyczna.” *Głos Warszawski* nr 255, 16 września 1909, 3.
- nn. „Teatr i sztuka.” *Gazeta Polska* nr 272, 2 października 1904, 2.
- nn. „Teatr, literatura, sztuka.” *Wiek Ilustrowany* nr 66 (1905): 5–6.
- nn. „Wystawa pracy kobiety polskiej w Pradze.” *Nowa Gazeta* nr 161, 6 kwietnia 1912, 3–4.
- nn. „Wystawa Krajobraz polski.” *Ziemia*, dodatek do nr 9 (1912): 5.
- nn. „Ze sztuki.” *Nowa Gazeta* nr 90, 25 lutego 1914, 2.
- nn. „Ze sztuki.” *Kurier Warszawski* nr 70, 11 marca 1910, 4.
- nn. „Ze sztuki.” *Kurier Warszawski* nr 331, 30 listopada 1913, 9.
- nn. „Ze sztuki.” *Kurier Warszawski* nr 324, 23 listopada 1913, 8.
- Nusbaum, Henryk. *Na nutę Ekklesiastes*. Kraków: L. Anczyc i sp., 1909.
- [Ogłoszenie o wystawie prac uczennic]. *Kurier Warszawski* nr 286, 16 października 1915, 1.
- Ouida. *Nello i Patrasz*, oprac. Maria Strebeyko. Warszawa: Księgarnia Ludowa J. Sikorska, 1918.
- Piasecki, Zdzisław. „Kronika Lubelska.” *Kalendarz Lubelski na Rok Zwyczajny 1906*, Z. 38, 10.
- Plaźewska, Magdalena. „Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906).” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, X (1966): 297–422.
- Présilly, Berthe de. „Carnet Mondain.” *La Nouvelle Revue*, T. 88 (maj–czerwiec 1894): 442.
- „Protokół posiedzenia zarządu SSP z 30 kwietnia 1904.” W *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych: 1902–1920: dokumenty i materiały*, red. Janina Tarkowska, 21. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1995.
- „Quinkenstein, Małgorzata.” W *Słownik biograficzny historii Polski*, T. 1, red. Janina Chodera i Feliks Kiryk, 265. Wrocław: ZNIO, 2005.
- [red.] *Kalendarz Informacyjno-encyklopedyczny na rok 1918*, 354.
- [red.] *Kalendarz Informacyjno-encyklopedyczny na rok przestępny 1920*, 256.
- [red.] „Prywatne kursy i szkoły specjalne.” *Rocznik Warszawski na rok 1905*, 31.
- [Reklama] „Szkoła dekoracyjno-artystyczna Chalusi Dunin.” *Kurier Warszawski* nr 251, 11 września 1906, 9.
- [Reklama] „Szkoła dekoracyjno-artystyczna Chalusi Dunin.” *Ludźność* nr 28, 3 października 1906, 10.
- [Reklama] „Zakład artystycznej inkrustacji i mozaiki Natalii Bober.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 33 (1910): 676.
- Richez, Alfred. „Exposition des Beaux-Arts.” *Revue agricole, industrielle et littéraire du Nord*, T. XLI, nr 11–12 (1890), 186, poz. 343bis.
- Rohrschneider, Christine. „Chalus, Cécile.” W *Allgemeines Künstler-Lexikon: Die Bildenden Künstler Aller Zeiten Und Völker*, T. 18, 109. München: Saur, 1998.
- Siedlecki, Franciszek. „Wystawa szkoły artystyczno-dekoracyjnej Dunin-Chalus w Tow. Z. Szt. P. w Warszawie.” *Świat* nr 44, 30 października 1909, 13.
- Sienkiewicz, Jan Wiktor. „Zbiory im. Olgi i Tadeusza Litwińskich w Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.” Praca magisterska, KUL w Lublinie, 1991.
- Sikorska, Helena. *Baśń o szczęściu*. Warszawa: brak nazwy wydawcy, 1907.
- sk. st. [Zofia Skorobohata–Stankiewicz]. „Wystawa szkoły dekoracyjnej pp. Dunin i Chalusi.” *Bluszcz* nr 40 (1909): 444.
- Skowron, Wanda. „Krajobraz Polski w centrum zainteresowania Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego – wystawy fotograficzne.” *Ziemia* (1999): 217–230.
- Śław. „Wystawa prac kobiety polskiej w Pradze.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 28, 13 lipca 1912, 590.
- Sołtysiak, Marian. *Muzeum Mazowieckie w Płocku: historia i funkcje społeczne*. Płock: Biuro Dokumentacji Zabytków Województwa Płockiego, 1989.
- Sokołowska, Zofia. „Wykłady o sztuce stosowanej.” *Tygodnik Mód i Powieści* nr 2 (1910): 4.
- Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem*. Warszawa: IS PAN, 2003.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1903*. Warszawa: TZSP, 1904.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1909*. Warszawa: TZSP, 1910.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1910*. Warszawa: TZSP, 1911.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1911*. Warszawa: TZSP, 1912.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1912*. Warszawa: TZSP, 1913.

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1913. Warszawa: TZSP, 1914.

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1938. Warszawa: TZSP, 1939.

Sroczyńska, Krystyna. „Straty wojenne w dziedzinie nowoczesnego malarstwa i rzeźby polskiej.” *Opuscula Musealia* z. 7 (1994): 7–27.

Stamm, Rainer. „Zwei Künstlerinnen in Paris. Paula Modersohn-Becker und Jeanne Marie Bruinier an der Académie Colarossi.” W Renate Berger i Anja Herrmann, red., *Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900*, 91–106. Stuttgart: Kohlhammer, 2009.

Szewczyk, Agnieszka. „Zamach w Zachęcie.” W *Sztuka wszędzie: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska i Agnieszka Szewczyk, 130. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012.

„Tygodnik Mód i Powieści. Prospekt na rok 1911.” *Gazeta Lwowska* nr 14, 19 stycznia 1911, 12.

Waydel-Dmochowska, Jadwiga. *Dawna Warszawa: wspomnienia*. Warszawa: PIW, 1958.

„Wanda Rudzińska-Wypychowa.” W *Ceramika i szkło polskie XX wieku: katalog zbiorów*, red. Mariusz Hermansdorfer, 151. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2004.

Weryho, Maria. *Nacia na pensyi*. Warszawa: Gebethner i Wolff, Kraków: G. Gebethner, 1899.

Wierzbicka, Anna. „Dunin Sulgostowska, Antonina.” W *Allgemeines Künstler-Lexikon*, T. 30, 558–559. München: Saur, 2001.

Wojciechowski, Aleksander, red. *Polskie życie artystyczne w latach, 1890–1914*. Wrocław: ZNiO, 1967.

Z.D. „W obronie języka ojczystego.” *Gazeta Polska* nr 242, 5 września 1906, 1–2.

Zdziarska-Rewska, Romana. „Romeyko-Hurko, Wanda (1890–1978).” W *Polski słownik biograficzny*, T. XXXI, red. Emanuel Rostworowski, 667–669. Kraków: PAU-PAN, 1988.

Z.S. [Zofia Sokołowska], „Wystawa prac uczennic szkoły artystyczno-dekoracyjnej pań Chalus i Duninówny.” *Bluszcz* nr 42 (1905): 491.

Ewa BOBROWSKA

Terra Foundation for American Art Europe w Paryżu

WYSTAWY SZTUKI KOBIET JAKO ELEMENT STRATEGII ARTYSTYCZNEJ OLGI BOŻNAŃSKIEJ W KRAJU RODZINNYM



Olga Bożnańska, niewątpliwie najwybitniejsza i najbardziej znana za życia polska artystka przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, świadomie i z rozmysłem budowała swoją karierę.¹ Wcześniej odniesione sukcesy uświadomiły jej wartość jej wyjątkowego talentu. Liczne podróże, studia za granicą, a także wrodzona żywość umysłu, pozwoliły jej zdać sobie sprawę z funkcjonowania zarówno geograficznego, jak i społecznego ówczesnego pejzażu artystycznego, nie tylko w Polsce, ale także w Europie i na świecie. Pobyt w Monachium nie był kwestią przypadku, czy kaprysu, ale rozmyślnego wyboru, podobnie, jak osiedlenie się w Paryżu, które w świetle odczytanej na nowo korespondencji z jej francuskim kuzynem, Danielem Mordantem, było również trudnym, świadomym wyborem. Karierę budowała artystka krok po kroku, rozszerzając stopniowo jej zasięg geograficzny, uczestnicząc w wystawach najpierw w rodzinnym Krakowie, później studenckim Monachium, dalej w ośrodkach Europy Środkowej (w Warszawie w 1889, w Berlinie w 1891), Zachodniej (w Londynie w 1894, w Paryżu w 1896), wreszcie na świecie (od 1905 w USA, a po I wojnie światowej także w Japonii). Nasuwa się pytanie, czy równie świadomie wybierała rodzaj i charakter pokazów, w których uczestniczyła. W przypadku rodzaju wystaw wiadomo, że chętniej brała udział w dużych wystawach przeglądowych, w rodzaju paryskich salonów, niż w wystawach indywidualnych w galeriach, które wówczas zaczynały się rozpowszechniać w znaczących centrach artystycznych Europy, jak Paryż, Londyn, Wiedeń, czy Berlin, a nieco później Kraków i Warszawa.² Interesujące jest również to, jaki był jej stosunek do wystaw o charakterze kobiecym, coraz bardziej popularnych na fali wzmagających się ruchów emancypacyjnych.

Urodzona w 1865 w rozbiorowej Polsce malarka doświadczyła wszystkich trudności, jakie związane były z profesjonalizacją uprawiania sztuki przez kobiety. Wykorzystawszy dostępne wówczas dla kobiet, czyli bardzo ograniczone, możliwości kształcenia w rodzinnym Krakowie, jakimi były lekcje prywatne i Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, stanęła przed dylematem wyboru dalszej drogi. Szczęśliwie liczyć mogła nie tylko na poparcie, ale i pomoc finansową rodziców. Trudno dziś zawyrokować, czy wybór Monachium był właściwy. W połowie lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku ośrodek ten mógł dać młodej adeptce zapewne tyle samo co Paryż, do którego udała się jeszcze przed osiedleniem się tam Bożnańskiej, starsza jedynie o osiem lat Anna Bilińska, a także kilkanaście innych polskich twórczyń.³ Zamykając okres nauki w 1889 otwarciem własnej pracowni w Monachium, Bożnańska miała już również za sobą pierwsze doświadczenia wystawiennicze. Zainaugurował je udział w wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w rodzinnym Krakowie w 1886. Odtąd obecność Bożnańskiej na wystawach krakowskiego TPSP będzie regularna i znacząca pokaźną ilością eksponowanych dzieł. Analiza historii Towarzystwa wskazuje, że było ono gościnne dla kobiet artystek, które wystawiały na urządzanych przezeń pokazach od samego początku jego istnienia, czyli od 1854. Świadczą o tym nazwiska np. Borowskiej, Heleny Kamińskiej, Modesty Kremerowej, czy Zofii Szymanowskiej–Lenartowiczowej, pojawiające się wśród wystawiających, choć większość kobiet



Z salonu Aleksandra Krywulta. Wystawa Koła Artystek Polskich, reprodukowany za: K. D.-S., „Wystawa Koła Artystek Polskich,” *Wędrowiec* 38 (1899): 756.



Fotografia – Olga Boznańska w grupie pięciu artystek, fot. A. Szubert, b.d., fotografia, wys. 9,6 cm, szer. 13,7 cm., nr inw. MNK VIII–rkps–1064/378.

zadebiutowała tam w ostatnim dziesięcioleciu dziewiętnastego wieku.⁴ W pierwszym półwieczu działalności Towarzystwa pokazało na jego wystawach swe prace 155 kobiet na około 1000 wszystkich wystawiających artystów, co stanowi około 15%. Kobiety zaproszone zostały także do udziału w pierwszej wystawie sztuki polskiej,⁵ urządzonej staraniem Towarzystwa we wrześniu 1887 w Sukiennicach, a także w dziale sztuki polskiej w 1891 podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Berlinie,⁶ zorganizowanej przez Związek Artystów Berlińskich, przy istotnym wsparciu TPSP.⁷

Według aktualnego stanu badań nad wystawiennictwem Boznańskiej, pierwszy raz pokazała ona swe obrazy w kręgu kobiecym w berlińskim salonie Amslera i Ruthardta w 1893. Scena berlińska nie była jej obca. Znała ją od czasu udziału we wspomnianej wyżej Międzynarodowej Wystawie Sztuki w 1891. Tam też mieszkała jej przyjaciółka, poznana w Monachium malarka, Hedwig Weiss.

W poł. lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku miało miejsce znane i opisane w różnych miejscach wydarzenie,⁸ rzucające światło na stosunek Boznańskiej do działalności artystycznej kobiet. W 1896 Julian Fałat zaproponował płynącej już na fali międzynarodowej sławy artystce, której dzieła właśnie zostały przyjęte na paryski Salon Société Nationale des Beaux-Arts, objęcie katedry malarstwa dla kobiet w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Boznańska miała już za sobą doświadczenia pedagogiczne, ponieważ w 1895 zastępowała chorego profesora Theodora Hummela na czele jego szkoły malarskiej w Monachium. Artystka jednak odrzuciła tę potencjalnie bardzo korzystną i z pewnością pochlebiającą dla młodej malarki propozycję Fałata, a to z wielu różnych powodów – wiedeńska prasa donosiła, że krakowska Szkoła Sztuk Pięknych miała awansować do rangi akademii i wzbogacić się o wydział dla kobiet, którym Boznańska miała kierować.⁹ Nie była to jedynie niechęć do Krakowa, którego „letargu” nie znosiła, a w którym musiałaby osiąść na stałe. Istotna była również jej negatywna opinia na temat przyczyn podejmowania studiów artystycznych przez młode kobiety. Studiując sama w szkołach dla kobiet, miała zapewne podstawy by uważać, że większość jej koleżanek traktowała sztukę jako *passe-temps*, czy hobby. Uzasadniając swą odmowę wyraziła się dosadnie: „(...) ja nie czuję się i nie czułam się zobowiązana poświęcać swego malarstwa i siebie samej dla kilku głupich, nadętych panien, które z braku innego zajęcia brałyby się do sztuki. Na to jest mi mój zawód zanedo poważny (...).”¹⁰ Motywacje Bilińskiej, czy Toli Certowicz, które mając za sobą pozytywne doświadczenia paryskie w dziedzinie kształcenia kobiet, chciały się nimi podzielić z młodymi adeptkami sztuki w Polsce, zakładając szkoły artystyczne dla kobiet, były jej najwyraźniej obce. Jej decyzja była wyrazem ambicji, wykraczającej zarówno poza krąg krakowski, jak i poza krąg kobiecy.

Przełomowy w życiu malarki rok 1898 rozpoczął się jej wspólną z kuzynem Danielem Mordantem wystawą w paryskiej galerii Georgesa Thomasa. Wtedy też powstałe rok wcześniej w Krakowie Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” zaprosiło ją do wzięcia udziału w swojej II wystawie. Regularną członkinią stowarzyszenia została rok później.¹¹ „Sztukę”, założoną z inicjatywy Józefa Chełmońskiego i Jana Stanisławskiego „jako przeciwwaga dla konserwatyzmu krakowskiego i lwowskiego TPSP”, krytykowano z powodu jej elitarności i izolacjonizmu. O jej członkach mówiono, że „chcą być między sobą w ściśle zamkniętym kółku, dopuszczając do swego towarzystwa tylko takich, których za godnych siebie uważać będą”.¹² Doceniona przez kolegów Boznańska, była właściwie była jedyną kobietą wystawiającą regularnie zarówno w Krakowie, jak i na wystawach organizowanych przez towarzystwo w innych miastach polskich, a także zagranicą.¹³ Według Agnieszki Morawińskiej,¹⁴ zainspirowanej zapewne zdaniem krakowskiego krytyka, St. Romana Lewandowskiego,¹⁵ powstanie w Krakowie Stowarzyszenia Artystek Polskich było odpowiedzią na założenie „Sztuki”. Boznańska zgodziła się prezydować nowemu stowarzyszeniu. Czy chciała w ten sposób zadośćuczynić swoim koleżankom po fachu, których kształcenia nieco wcześniej odmówiła? Czy też zachęcił ją do kobiecej przygody udział w XVI wystawie Związku Artystek i Amatorek w 1898 w Berlinie?¹⁶ Na wystawie tego istniejącego już wówczas od niemal trzydziestu lat stowarzyszenia znalazły się prace 199 artystek z różnych krajów. Zasadniczy trzon stanowiły Niemki, w większości mieszkanki Berlina, a wśród nich znajome Boznańskiej: Linda Kögel i wspomniana wyżej Weiss. Spośród artystek zagranicznych, obok Boznańskiej, wystawiały także Holenderki Thérèse Schwartz i Sina Mesdag van Houten, Belgijka Maria Philippina Bilders van Bosse, Austriaczka Tina Blau-Lang, Węgierka Vilma Parlaghy i Dunka Bertha Wegmann.

O Koło Artystek Polskich informacje wciąż są skąpe. Kilka zachowanych listów wice przewodniczącej Koła, Leony Bierkowskiej, do zarządu TPSP rzuca światło na kwestie organizacyjne. W 1899 Koło rozwijało się jako sekcja przy Czytelni dla Kobiet w Krakowie. Jego członkinie wniosły jednak do Namiestnictwa projekt własnego statutu.¹⁷ Konieczność szybkiej odpowiedzi na pytania Namiestnictwa w obliczu „rozproszenia członków Koła po świecie” skłoniła Bierkowską do wystosowania prośby do zarządu TPSP o zaakceptowanie roli spadkobiercy majątku Koła. Dyrekcja TPSP ustosunkowała do wspomnianej prośby pozytywnie.

I-sza wystawa Koła odbyła się w 1899 w Sukiennicach. Tuż przed otwarciem Bierkowska, która najwyraźniej już wówczas zajmowała się stroną organizacyjną, pisała do sekretarza TPSP w Krakowie w imieniu Zarządu: „W poniedziałek 17go przystępujemy z całą energią do urządzenia wystawy, uprzejmie prosząc Sz. Pana by zechciał łaskawie ogłosić za pośrednictwem wszystkich dzienników krakowskich, o dniu otwarcia wystawy Koła Artystek Polskich środa 19go bm.”¹⁸

Ogłoszenie o wystawie faktycznie ukazało się w krakowskim *Czasie* z 16 sierpnia.¹⁹ Wzięło w niej udział ponad trzydzieści artystek.²⁰ Z zachowanej korespondencji wynika, że dzieła na wystawę wybierane były decyzją jury.²¹ Uważna lektura artykułu Lewandowskiego, opublikowanego na łamach *Czasu*, pozwala wnioskować, że ekspozycji w Sukiennicach towarzyszył katalog. Krytyk pisze bowiem w ten sposób o jednej z wystawiających: „Pani Rittner w katalogu, a na studiach wydaje mi się czytam Szweykowska, również bardzo dobrze rysowaną główkę nadesłała.”²² Lewandowski przyznaje, że zaskoczyła go liczba uczestniczek ekspozycji. Krytyk miał bowiem świadomość działalności artystycznej Boznańskiej, Bierkowskiej, Stankiewiczówny, Kraszewskiej, Dulębianki, Pająkównej i Geppertówny, o których pracach wspomniał nieco więcej, ale nie kilkudziesięcioosobowej grupy kobiet. Jego zdaniem, Boznańska, ze swoimi czternastoma pracami, była centralną postacią prezentacji, ona to bowiem „firmę stowarzyszeniu nadała” i „jest (...) wielką artystką i chyba jedyną w całym kole swoich protegowanych”. Krytyk wyraził również żal z powodu niezwykle niskiego poziomu wystawionych prac z dziedziny sztuki stosowanej, która – dodajmy – tradycyjnie uważana była za domenę kobiecą. O wystawie wspomina również jednym zdaniem warszawski *Tygodnik Ilustrowany*, podkreślając w niej rolę Boznańskiej i Stankiewiczówny,²³ a także wymieniając nazwiska Pająkównej i Kanigowskiej.

Pomimo mało entuzjastycznej oceny prasowej wystawy zainteresował się nią Aleksander Krywult, będący w ciągłym poszukiwaniu atrakcyjnej oferty dla swojej publiczności. Zawiadamiała o tym sekretarza krakowskiego TPSP Bierkowska listem z 4 sierpnia 1899,²⁴ pytając o możliwość nieco wcześniejszego zamknięcia ekspozycji w celu przeniesienia jej do Warszawy.

Warszawska odsłona wystawy, z udziałem trzydziestu pięciu twórczyń,²⁵ zakończyła się w listopadzie.²⁶ Znalazła ona nieco szersze odbicie w ilustrowanym artykule opublikowanym na łamach *Wędrowca*.²⁷ Sprawozdawca był przeciwny ogólnemu „pędowi” kobiet do malarstwa, które stało się niemal obowiązkową umiejętnością dla „panien na wydaniu”. Stwierdzał jednak, że „widać w tym wystąpieniu pewną odrębność i samodzielność zawsze pożądaną, po wtóre, że można nabrać wyobrażenia o działalności artystycznej najwybitniejszych pracowniczek na tej niwie.”²⁸ Autor podkreślał niewielką liczbę kobiet w historii sztuki polskiej, zadał sobie jednak trud, żeby wymienić kilka nazwiska od Anny–Marii Werner, Henryki Beyer i Zofii Chodowieckiej po Annę Bilińską i Emilię Dukszyńską. Zwracał również uwagę, że jeśli malarstwo cieszyło wśród kobiet taką popularnością, to dlatego, że było ono środkiem do „usamowolnienia i utrzymania”.²⁹ Według sprawozdawcy, w wystawie wzięły udział niemal wszystkie żyjące polskie artystki, pokazując ponad sto dwadzieścia dzieł. Jednak tylko pojedyncze prace, przede wszystkim Boznańskiej, pozostawały w pamięci. Artystka ta to „duża indywidualność, bardzo już dzisiaj wyrobiona i stanowczo zarysowana na horyzoncie polskiej sztuki współczesnej”,³⁰ posiadająca indywidualny styl. Krytyk widzi w nim manierę monachijską, polegającą na tym, że „wszystkie jej dzieła robią wrażenie rzeczy widzianych o zmierzchu lub z oddali, kiedy kontury zacierają się, a przedmiot widnieje tylko dzięki kontrastom plam i planów”. Na zamieszczonych zdjęciach z wystawy rozpoznać można m. in. Boznańskiej *Dziewczynkę z tulipanami*³¹ i *Cygankę*³² a kilka innych prac wspomnianych jest w tekście, z następującym komentarzem: „wielki to talent, a prace jej są istotną ozdobą wystawy”.³³ Spośród innych twórczyń krytyk zauważył: Sylwię Reyską, Marię Dulębę, Marię Czaykowską, Marię Gerson w podwójnej roli rzeźbiarki i malarki, Klementynę Mien. Na uwagę zasłużyły również prace Bierkowskiej, zwłaszcza *Na pomoc*³⁴, Anieli Biernackiej, oraz pejzaże Zofii Stankiewicz. Autor, jak to sam podkreśla, pominął rozmyślnie nader wiele nazwisk, „nie chcąc zbyt źle mówić”. Jego „ogólne wrażenie (...) zbyt dodatnim nie jest. Parę sił zaledwie, a obok tego miernoty, robotnice zgoła talentu pozbawione.”³⁵

Równie krytyczną opinię o wystawie miał Stefan Popowski, według którego „kilka artystek, które wywalczyły już sobie wyraźne miejsca w sztuce polskiej, przyznać trzeba, zrobiły prawdziwy akt poświęcenia w imię solidarności płci.”³⁶ Były to: Dulęba, Kraszewska, Gerson, Stankiewicz i Boznańska. Ta ostatnia, jego zdaniem, „posiada duży talent, bardzo jednak zmanierowany i błakający się w ciasnym kółku zbyt jednostronnego badania natury”,³⁷ co powoduje, że wszystkie jej portrety są do siebie podobne.

Władysław Rabski z kolei zastanawiał się nad celowością urządzania osobnej wystawy prac kobiet, a także organizowania kobiecych stowarzyszeń twórczych. Według niego bowiem, między artystkami i artystkami nie istnieją żadne antagonizmy, nie ma żadnej walki o równouprawnienie, ani też pogardliwego traktowania kobiecej twórczości na wystawach mieszanych, zaś „podobne legendy roją się chyba po głowach

dyletantek, podrażnionych w swych ambicyjkach, lub rozczochranych feministek, upatrujących w każdym mężczyźnie zazdrosnego o przywileje płci swojej drapieżnika i usiłujących wszędzie wytworzyć jakieś płciowe obozy.”³⁸ Podkreślał idealistycznie, że o ile antagonizmy takie mogą mieć miejsce w dziedzinie zatrudnienia, między robotnikami i robotnicami, lub edukacji, pomiędzy studentami i studentkami, to z pewnością nie w dziedzinie sztuki. Jedyną przyczyną organizowania osobnych wystaw kobiet byłby ich dyletantyzm, co nie było przypadkiem wystawy u Krywulta, gdzie wystąpiło kilka wybitnych talentów. Autor nie wahał się jednak równocześnie krytykować ekspozycji stwierdzając, że „szablon, dusząca banalność wyziera ze wszystkich kątów”. Brak tam było, jego zdaniem, oryginalności i wirtuozerstwa. Na tym ogólnie niskim poziomie i on zauważył wybijający się talent Boznańskiej: „Ale jest tam Olga Boznańska i dla niej samej warto odwiedzić wystawę, bo takiej kolekcji utworów świetnej artystki nie było jeszcze nigdy w salonach warszawskich.”³⁹

W sumie negatywna prasowa ocena wystawy Koła Artystek Polskich nie zniechęciła jednak Boznańskiej do wystawienia z jego członkiniami raz jeszcze na wystawie szkiców i sztuki stosowanej w 1901 w Krakowie, w gmachu dawnego gimnazjum św. Anny.⁴⁰ O dalszej działalności artystki w ramach Stowarzyszenia, którego miała być wraz Józefiną Geppert inicjatorką w 1901,⁴¹ brak informacji. Warto natomiast wspomnieć, że Koło, jak podawał kobiecy tygodnik *Na Posterunku*, założone głównie dla artystek malarek „w celu wymiany myśli, ochrony praw zawodowych i podniesienia poziomu artystycznej kultury”,⁴² rozszerzyło w 1919 swój statut, przyjmując w swe szeregi także rzeźbiarki, architektki, historyczki sztuki, literatki i muzyczki. Zmieniło również nazwę na Koło Artystek i Literatek Polskich w Krakowie i postawiło sobie nowe cele w nowym kontekście historycznym. Jak podkreśla pismo, wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości sytuacja kobiet zdecydowanie się zmieniła. Uzyskały one prawa, m.in. do kształcenia, w tym artystycznego, na poziomie akademickim, i rozwijania działalności zawodowej w dziedzinie sztuki. Nie uległo zmianie natomiast trudne położenie materialne twórczyń. Dlatego też Koło zamierzało podjąć działania zmierzające do jego poprawy. Jedną z planowanych inicjatyw miały być „starania o zmianę statutów we wszystkich zrzeszeniach wystawowych, dopuszczając kobiety do udziału w jury”.⁴³ Mogło to oczywiście zasadniczo zmienić warunki rozwoju wystawiennictwa kobiet. Brak jednak, jak na razie, dowodów na to, że Boznańska brała udział w działalności Koła w tym okresie.

Bez względu na negatywne głosy prasy o wystawach kobiet, a także na uhonorowany wyróżnieniem udział w paryskiej wystawie światowej, Boznańska nie zrezygnowała z wystawienia aż ośmiu swoich prac na *Woman's Exhibition* w Londynie w New Gallery w 1900.⁴⁴ Jej nazwisko cytowane też było w eseju wstępnym obok nazwiska amerykańskiej artystki Cecilli Beaux, Angielki Annie Swynnerton i wspomnianej wyżej Holenderki T. Schwartze. Autor wprowadzenia, Francis Howard, sam malarz, krytyk i organizator wystaw (a skądinąd prawnuk Benjamina Franklina) uważał bowiem, że to ich geniusz i talent gwarantował wysoki poziom londyńskiej wystawy.⁴⁵ Boznańska zdobyła tam złoty medal.

Na forum ekspozycji kobiecych w Europie Boznańska powróciła dopiero po kilku latach, które skądinąd były wypełnione wystawami, przeciętnie około dziewięciu rocznie. W 1906 w Berlinie wystawiła na *Erste Ausstellung der Verbindung bildender Künstlerinnen* w Salonie Sztuki Fritza Gurlitta w Berlinie, gdzie pokazywały swe prace m.in. Käthe Kollwitz i Hedwig Weiss. W Londynie pozostała wierna wystawom kobiecym organizowanym bądź to w New Gallery, bądź to w Grafton Gallery (w latach 1908, 1909, 1910). W Paryżu wystawiała z powodzeniem z kilkoma grupami kobiecymi, jak międzynarodowe stowarzyszenie *Les Quelques* (w latach 1907, 1908, 1910, 1913, 1919), *Cercle International des Arts* (1908), amerykański *International Art Union* (w latach 1909, 1911) i *Société des Unes Internationales* (1913), *American Women's Club* (w latach 1922, 1923). W latach trzydziestych dwudziestego wieku wystawiała regularnie z grupą *Femmes Artistes Modernes*.⁴⁶

W jej niezwykle bogatym życiorysie artystycznym znalazło się jeszcze miejsce na udział w 1907 w *Wystawie Prac Malarzkich Kobiet* w warszawskiej Zachęcie, w *I Wystawie Artystek Polskich* we Lwowie w 1917, gdzie pokazała pięć, niekoniecznie najbardziej aktualnych prac, czy wreszcie w 1933 w *Wystawie Ars Feminae* w Zachęcie. Była również jedną z reprezentantek polskich twórczyń, zapewne głównie „z wieku i urzędu”, na *Wystawie Prac Artystycznych Kobiet* w Amsterdamie w 1933, a także na wystawie *Les Femmes Artistes d'Europe* w paryskim Jeu de Paume w 1937.

Podsumowując nasze rozważania należy zadać sobie pytanie, jakie znaczenie mógł mieć udział Boznańskiej w około trzydziestu ekspozycjach w towarzystwie kobiet, skoro wszystkich wystaw w jej karierze było około trzystu trzydziestu. Wystawy kobiece stanowiły niecałe 10% jej działalności ekspozycyjnej. Jak na to wskazywałam w poprzednich analizach działalności artystycznej Boznańskiej,⁴⁷ dążyła ona do zdobycia uznania nie jako artystka kobieta, ale jako artysta. Wystawy kobiece nie były dla niej ani jedyną, ani konieczną drogą dojścia do zamierzonych celów. To nie tam osiągnęła największe sukcesy. Nie stroniła jednak od nich

i uważała je za godne swojego talentu forum prezentacji swojej twórczości. Było tak jednak szczególnie w przypadku wystaw zagranicznych, sądząc po częstotliwości jej w nich udziału. Jej uczestnictwo w wystawach kobiet w Polsce było zdecydowanie rzadsze. Dlatego tym bardziej na uwagę zasługuje jej uczestnictwo w działalności krakowskiego pionierskiego Koła Artystek Polskich, w którą się początkowo zaangażowała, udzielając jej swego znanego już wówczas nazwiska. Być może nie chodziło tu o chęć wsparcia członkiń Koła, a jej bliskich przyjaciółek, jak Joanna Seifman–Getterowa, czy Irena Serda–Zbigniewiczowa, z którymi rozpoczynała artystyczną przygodę w Baraneum, ani o rodzaj „ekspiacji” i solidaryzowanie się z „siostrami po pędzlu”. Dużo bardziej prawdopodobne wydaje się pragnienie zaznaczenia swojej pozycji na krakowskiej scenie artystycznej. O ile w Towarzystwie „Sztuka” była, co prawda, jedyną kobietą, ale była tylko jednym ze znakomitych artystów, o tyle wśród członkiń Koła Artystek Polskich była niewątpliwie najwybitniejsza, jak to zgodnie podkreślali cytowani wyżej krytycy. Z kolei wystawa Koła w Warszawie w Salonie Krywulta, była dla artystki okazją do pokazania większej ilości dzieł publiczności i krytyce warszawskiej, która początkowo nie była jej przychylna. Wystarczy wspomnieć chłodno przyjęty obraz *Ze spaceru*⁴⁸, wystawiony w 1889 również u Krywulta. Co prawda, po kilku latach regularnego pokazywania swoich prac, bądź to u Krywulta, bądź to w Zachęcie, Boznańska zdobyła tam wreszcie uznanie w 1895 w postaci II nagrody za *Portret Pawła Nauena*⁴⁹, to jednak dopiero wystawa Koła, jak podkreślali zgodnie krytycy, pokazała miarę jej talentu. I chociaż ekspozycja spotkała się, jak to wyżej stwierdzam, z krytyczną opinią prasy, to jednak talent Boznańskiej, w przeciwieństwie do zdolności wielu innych wystawiających artystek, nie stanowił przedmiotu dyskursu, który nazwać można „emancypacyjnym”.⁵⁰ On po prostu nie ulegał kwestii.

Nie należy także zapominać, że Koło Artystek Polskich, choć wydawać się mogło efemeryczne, odegrało istotną rolę w uświadomieniu nie tylko polskiemu środowisku artystycznemu, ale także szerzej polskiemu społeczeństwu, rodzącej się siły kobiet artystek, ich zdecydowanemu wkraczaniu na terytorium uznawane do tej pory za męskie, jakim był zawód artysty. Jak wspomniałam wyżej, kobiety miały rozmaite okazje uczestniczenia w życiu artystycznym, choćby na forum imprez organizowanych przez krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Mogły również pokazać swoje artystyczne osiągnięcia na Wystawach Prac Kobiet w 1877, 1889 i 1897 w Warszawie. Jednak nie były to wystawy poświęcone wyłącznie sztuce, będącej tylko jednym z prezentowanych tam obszarów kobiecej działalności i to niekoniecznie uprawianym w sposób profesjonalny. Dwie wystawy urządzone w 1890, jedna w Salonie Krywulta w Warszawie, która prezentowała prace malarskie uczennic Szkoły dla Kobiet Ludwika Wiesiołowskiego, druga w TPSP w Krakowie, pokazująca prace wychowanek Wydziału Artystycznego Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, miały charakter szkolny, a nie profesjonalny. Dopiero wystawa Koła Artystek Polskich, choć jej poziom był krytycznie oceniony przez dziennikarskie męskie pióra, nadawała działalności artystycznej Polek rangę profesjonalizmu, udowadniając ich zdolność nie tylko do zrzeszania się, ale także do samodzielnej organizacji poważnego i odważnego przedsięwzięcia. A jej odwołanie się do przymiotnika „polski” podkreślało również niebagatelną wówczas kwestię ponad rozbiorowej jedności polskich artystek.

Przypisy

¹ Zob. Ewa Bobrowska, „Emancypantki? Artystki polskie na scenie artystycznej Paryża w XX wieku,” *Archiwum Emigracji – Studia – Szkice – Dokumenty* 16–17, T. 1(–2) (2012): 11–27.; Ewa Bobrowska, „Wymarzony Paryż,” w *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. Ewa Bobrowska i Urszula Kozakowska–Zauchka (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2014), 48–61. Kat.wyst.; Ewa Bobrowska, „La Grande Boznańska: connue, méconnue, redécouverte?” *Annales du Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences* 17 (2015): 226–240.

² Por. opracowywana przez Ewę Bobrowską i Urszulę Kozakowską–Zauchę lista wystaw artystki do przygotowywanego katalogu dzieł wszystkich Olgi Boznańskiej. „Bibliografia. Katalogi kolekcji, zbiorów muzealnych i prywatnych, przewodniki, katalogi wystaw,” w *Olga Boznańska (1865–1940)*, 335–338.

³ Zanim Boznańska osiadła w Paryżu w 1898, studiowały tam na Akademii Julian artystki, z którymi nieco później wystawiać będzie na wystawach kobiecych w Polsce. Były to m.in. w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku Zofia Stankiewicz, a następnie Anna Bilińska, Tola Certowicz, Maria Dulębianka, Maria Gażycz, Leona Bierkowska, Aniela Poray–Biernacka i Družbacka, Aniela Pająkówna. W latach dziewięćdziesiątych uczyły się tam Dziewanowska, Matylda Meleniewska, Leokadia Łempicka, Wanda Cichocka–Nałęcz, Stanisława Karłowska, córka Wojciecha Gersona, Maria, a ponoć także malarka Antonina Duninówna. Por. Bobrowska, „Emancypantki?”

⁴ Por. Emmanuel Świekowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczyzny sztuki*, wyd. 2 (Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1905).

⁵ Ibidem, XLIII.

⁶ *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841–1894* (Berlin: Verlag des Vereins Berliner Künstler, 1891). Kat. wyst.; Por. także: Świekowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, XLIII.

⁷ Świeżykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, XLIII.

⁸ Por. Helena Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964), 130.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, 42.

¹¹ Por. Urszula Kozakowska-Zauch, „Elita elit. Olga Boznańska w Towarzystwie Artystów Polskich »Sztuka«,” niepublikowane wystąpienie wygłoszone na sesji naukowej „Olga Boznańska (1865–1940)” dnia 15 kwietnia 2015 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Za udostępnienie mi tekstu tego wystąpienia serdecznie Autorce dziękuję.

¹² M.G. „Wystawa osobna,” *Tygodnik Ilustrowany* 29 (1897): 563. Por. także: Kozakowska-Zauch, „Elita elit.”

¹³ Członkinią Towarzystwa była też rzeźbiarka Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977).

¹⁴ *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991), 13. Kat. wyst.

¹⁵ St. Roman Lewandowski, „Pierwsza wystawa prac Koła artystek polskich w Krakowie,” *Czas* 181 (1899): 2.

¹⁶ *XVI Kunst-Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in dem Königlichen Akademie-Gebäude U. D. Linden 38 zu Berlin* (Berlin: Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, 1898), 7. Kat. wyst. Berlin 1–28 lutego 1898.

¹⁷ „Sucha 18 X 1899

Szanowny Panie!

Równocześnie wysyłając podanie od Zarządu Koła Art. Polskich do Dyrekcji TPSP załączam w liście do Sz. Pana bliższe objaśnienie, aby Sz. Dyrekcja nie sądziła, że się „baby poczuły i już po całym Kole”. Otóż sprawa jest taka, że do tej chwili Koło rozwija się jako sekcja przy Czytelni dla Kobiet, ale wniosły artystki do Namiestnictwa statut do zatwierdzenia swój własny. Otóż z Namiestnictwa zażądano deklaracji, na jaki cel w razie rozwiązania stowarzyszenia ma być cały majątek Koła przeznaczony, co nie zostało statutem objęte. Obecnie członkowie Koła rozproszeni po świecie i posiedzenie będzie zwołaniem dopiero w pierwszych dniach stycznia, a termin odpowiedzi do Namiestnictwa za dni kilkanaście. Wobec tego Zarząd Koła zdecydował bezzwłocznie podać podanie do Dyrekcji TPSP, że gdyby kiedykolwiek przyszło do rozwiązania Stow. Koła i nie zostało uchwalonym na jaki cel majątek Koła przechodzi, w takim razie cały majątek Koła przejdzie na rzecz TPSP w Krakowie, gdzie artystki od tylu lat życzliwą dla swych prac znajdowały opiekę i gdzie pierwsza gremialna wystawa artystek znalazła gościnność i pomieszczenie.

Zatem nie pozostaje TPSP jak tylko odprawiać nowenny, by się artystki poczuły, ale im później tym lepiej, by kapitał Koła urosł do olbrzymich rozmiarów, a taki spadek, sądzę, nie do odrzucenia. (...)”

* (I za tak wysokie sumy zakupywano od artystek dzieła sztuki)

List Leony Bierkowskiej do sekretarza TPSP z 18 października 1899, *Codex epistolaris pictorum Polonorum*; Korespondencja Sekretariatu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z lat 1889–1900, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 6037/III, t. 1 i 2, k. 235.

¹⁸ List Leony Bierkowskiej do sekretarza TPSP z 13 lipca 1899, *Codex epistolaris pictorum Polonorum*; Koresp. Sekretariatu krakowskiego TPSP z lat 1889–1900, Biblioteka Jagiellońska, rkp. 6037/III, t. 1 i 2, k. 232

¹⁹ nn, „Kronika. Z Tow. Przyj. Sztuk Pięknych,” *Czas* 160 (1899): 2.

²⁰ Były to, obok Boznańskiej, siostry Karolina i Leona Bierkowskie, Maria Czaykowska, Maria Dulebianka, Maria Gersonówna, Otolia Kraszewska, Aniela Pająkówna, H. Adelman, Jadwiga Bogucka, Józefa Czarlińska, Maria Eliaszkówna, Józefina Geppert, Hanna Jasińska, Alfonsyna Kanigowska, Ludwika Krzeszowa, Leokadia Kempicka, Maria Mayerberg, Klementyna Mien, Anna Offmańska-Łacka, Modesta Olszewska, Amalia Paleczna, Anna Paszkiewicz, Józefa Paszkiewicz, Maria Podlewska, Sylwia Rayska, Zofia Rittner, Amelia Rozenblum, Joanna Seifman-Getterowa, Irena Serda-Zbigniewiczowa, A. Stajewska, Zofia Stankiewiczówna, Jadwiga Hedda Stoffregen i Maria Wolińska.

²¹ List Leony Bierkowskiej do sekretarza TPSP z 13 września 1899 w sprawie zapomnianego obrazu własności i roboty p. Ksawery Chlebowskiej, będącej kopią z obrazu Stanisława Chlebowskiego. Obraz nadesłany był na wystawę Koła, lecz nie przyjęty przez jury. *Codex epistolaris pictorum Polonorum*; Korespondencja Sekretariatu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z lat 1889–1900, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 6037/III, t. 1 i 2, k. 233.

²² Lewandowski, „Pierwsza wystawa,” 2. Katalogu wystawy jednak, mimo bardzo usilnych poszukiwań, nie udało się zlokalizować. Również uważa lektura sprawozdania z warszawskiej odsłony wystawy w Salonie Krywultra pozwala stwierdzić, że katalog jej istniał (por. K. D.-S., „Z salonów artystycznych. Wystawa Koła artystek polskich,” *Wędrowiec* 38 (1899): 755.). Pan Marcin Romeyko-Hurko zechce przyjąć moje serdeczne podziękowania za pomoc w poszukiwaniu tego katalogu.

²³ nn, „Z malarstwa,” *Tygodnik Ilustrowany* 33 (1899): 655.

²⁴ List Leony Bierkowskiej do sekretarza TPSP z 4 sierpnia 1899; *Codex epistolaris pictorum Polonorum*; Korespondencja Sekretariatu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z lat 1889–1900, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 6037/III, t. 1 i 2, k. 234.

²⁵ Por. Magdalena Płażewska, „Warszawski Salon Aleksandra Krywultra (1860–1906),” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1966), 297–422.

²⁶ „Sucha 12 XI 1899

Szanowny Panie!

Najuprzejmiej dziękuję za nadesłanie deklaracji przyjęcia majątku Koła przez Dyrekcję TPSP, a za przychylenie się do wniesionej prośby, proszę oświadczyć Sz. Dyrekcji wyrazy podziękowania w imieniu całego Zarządu Koła.

Przy tej sposobności zapytuję, czy dotąd obrazy z wystawy od p. Krywultra nie nadeszły.

P. Krywultra miał mnie zawiadomić kiedy obrazy przejdą formalności cłowe, o dniu wysłania. Dotąd nie otrzymałam powiadomienia, co zaczyna mnie niepokoić.

Jeżeli aviso nadeszło już do Kancelarii, najuprzejmiej proszę o niezwłoczne zawiadomienie mnie, bym uwolnić mogła Sz. Panów jak najprędzej z całego kłopotu.

Łączę wyrazy wysokiego poważania,

Leona Bierkowska”

List Leony Bierkowskiej do sekretarza TPSP z 12 listopada 1899, *Codex epistolaris pictorum Polonorum*; Korespondencja Sekretariatu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z lat 1889–1900, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 6037/III, t. 1 i 2, k. 237.

²⁷ K. D.-S., „Z salonów artystycznych. Wystawa Koła artystek polskich,” *Wędrowiec* 38 (1899): 755–756.

²⁸ K. D.-S., „Z salonów artystycznych,” 755.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Olga Boznańska, *Dziewczynka z tulipanami (Kobieta z tulipanami)*, 1898, olej, tektura, 71x71,5 cm; sygn. l. g.: *Olga Boznańska* | 98; Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MP 376.

³² Olga Boznańska, *Cyganka (Portret kobiety)*, 1888; olej, płótno, 65x53 cm; sygn. i dat. p. g.: *Olga Boznańska* | *Kraków* 88; Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1075 (300 546).

³³ K. D.-S., „Z salonów artystycznych,” 756.

³⁴ Leona Bierkowska, *Na pomoc (Zamieć)*, 1897, olej, płótno, 63x95 cm; sygn. i dat. p. g.: *Leona Bierkowska* 1897, nr inw. MNK II-b-12 (12 127).

³⁵ K. D.-S., „Z salonów artystycznych,” 756.

³⁶ Stefan Popowski, „Pierwsza wystawa »Koła artystek polskich«,” *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1899): 792–793.

³⁷ Ibidem, 793.

³⁸ Władysław Rabski, „Z salonów artystycznych,” *Kurier Warszawski* 269 (1899): 2.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Za: *Artystki polskie*, 375.

⁴¹ nn., „Koło Artystek i Literatek Polskich,” *Na Posterunku: tygodnik kobiecy poświęcony sprawom społecznym, ekonomicznym i etycznym* 3 (1919): 6–7. Nie jest jasne, czy Stowarzyszenie i Koło Artystek Polskich są tożsame, nie zgadza się bowiem data powstania Koła podana w cytowanej notatce, 1901, skoro I-sza wystawa Koła miała miejsce w 1899.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem. Zob. także: Angelique Leszczawski-Schwerk, *„Die umkämpften Tore zur Gleichberechtigung“ – Frauenbewegungen in Galizien (1867–1918)* (Münster: LIT Verlag, 2014).

⁴⁴ Imre Kiralfy, *Woman's Exhibition, 1900, Official Fine Arts, Historical and General Catalogue, Earl's Court, S.W.* (London: Spottiswoode & Co, 1900), 88–89. Kat. wyst.

⁴⁵ Francis Howard, „Introductory notice,” w *Woman's Exhibition 1900*, 11.

⁴⁶ Bobrowska, „Emancypantki?” 25.

⁴⁷ Ibidem, 21–22.

⁴⁸ Olga Boznańska, *Ze spaceru (Dama w białej sukni)*, 1889; olej, płótno, 161,5x100 cm; sygn., dat. i umiejscowiony p. g. *Olga Boznańska 89 | Kraków*; Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-884 (152 148).

⁴⁹ Olga Boznańska, *Portret Paula Nauena (Portret Pawła Nauena)*, 1893; olej, płótno, 121x91 cm; sygn., dat. p. g. *Olga Boznańska 93*; Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-7 (8782).

⁵⁰ Por. Rabski, „Z salonów artystycznych,” 2.

Bibliografia

Artystki polskie, red. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991. Kat. wyst.

Blum, Helena. *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964.

Bobrowska, Ewa. „Emancypantki? Artystki polskie na scenie artystycznej Paryża w XX wieku.” *Archiwum Emigracji – Studia – Szkice – Dokumenty* 16–17, T. (1–2) (2012): 11–27.

Bobrowska, Ewa. „Wymarzony Paryż.” W *Olga Boznańska (1865–1940)*, red. Ewa Bobrowska i Urszula Kozakowska-Zauchą, 48–61. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2014. Kat. wyst.

Bobrowska, Ewa. „La Grande Boznańska: connue, méconnue, redécouverte?” *Annales du Centre Scientifique de l'Académie Polonaise des Sciences* 17 (2015): 226–240.

Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841–1894 (Berlin: Verlag des Vereins Berliner Künstler, 1891). Kat. wyst.

K. D.-S., „Z salonów artystycznych. Wystawa Koła artystek polskich,” *Wędrowiec* 38 (1899): 755–756.

Kiralfy, Imre. *Woman's Exhibition 1900, Official Fine Arts, Historical and General Catalogue, Earl's Court, S.W.* London: Spottiswoode & Co, 1900. Kat. wyst.

Kozakowska-Zauchą, Urszula. „Elita elit. Olga Boznańska w Towarzystwie Artystów Polskich »Sztuka«.” Niepublikowane.

Leszczawski-Schwerk, Angelique. *„Die umkämpften Tore zur Gleichberechtigung“ – Frauenbewegungen in Galizien (1867 – 1918)*. Münster: LIT Verlag, 2014.

Lewandowski, St. Roman. „Pierwsza wystawa prac Koła Artystek Polskich w Krakowie.” *Czas* 181 (1899): 2.

M.G. „Wystawa osobna.” *Tygodnik Ilustrowany* 29 (1897): 563–564.

nn. „Z malarstwa,” *Tygodnik Ilustrowany* 33 (1899): 655.

nn. „Koło Artystek i Literatek Polskich,” *Na Posterunku: tygodnik kobiecy poświęcony sprawom społecznym, ekonomicznym i etycznym* 3 (1919): 6–7.

Płażewska, Magdalena. „Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1860–1906).” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1966.

Popowski, Stefan. „Pierwsza wystawa »Koła artystek polskich.«” *Tygodnik Ilustrowany* 40 (1899): 792–793.

Rabski, Władysław. „Z salonów artystycznych.” *Kurier Warszawski* 269 (1899): 2.

Świejkowski, Emmanuel. *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904. Pięćdziesiąt lat działalności dla ojczystej sztuki*, wyd. 2. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1905.

XVII Kunst-Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in dem Königlichen Akademie-Gebäude U. D. Linden 38 zu Berlin. Berlin: Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, 1898. Kat. wyst.

Karolina STASZAK

Arteon, Poznań

DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA ZWIĄZKU ARTYSTEK POLSKICH WE LWOWIE



Polityczny gest

Związek Artystek Polskich we Lwowie rozpoczął swoją działalność wystawienniczą w roku 1917, pod koniec listopada, organizując I Wystawę Sztuki Artystek Polskich we Lwowie, jak głosił napis na okładce ilustrowanego katalogu wydanego na tę okoliczność.¹ W wystawie brały udział trzydzieści trzy artystki pochodzące nie tylko ze Lwowa, lecz także z Krakowa i Warszawy – zgodnie z jednym z celów Związku, by w miarę możliwości działalność wystawienniczą łączyła artystki ze wszystkich zaborów.

Rzymska cyfra jeden w tytule wystawy pojawiła się już na samym początku, nie *ex post* – np. w toku dalszej działalności, czy też dopiero w historyczno-artystycznej narracji (jak np. w przypadku I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z roku 1948). Detal ten, wraz z podkreśleniem w nazwie Związku narodowości zrzeszonych artystek, świadczy o świadomie inauguracyjnym charakterze pokazu, co w ówczesnych warunkach geopolitycznych było świadectwem zarówno odwagi, jak i wiary w pomyślny dla Polaków zamieszkujących Lwów rozwój wydarzeń. Można zaryzykować tezę, iż był to gest polityczny – wszak w listopadzie roku 1917 przynależność Lwowa do Rzeczypospolitej wcale nie była pewna, natomiast dopiero rok później rozpoczęła się pomiędzy ludnością polską a Ukraińcami z armii austro-węgierskiej tzw. Bitwa o Lwów. Ponad dekadę od założenia Związku, w trzydziestym czwartym numerze *Kobiety Współczesnej* poświęconym dzielnym kobietom ze Lwowa – zaangażowanym zarówno w walkę o równouprawnienie, jak i bój o niepodległość państwa – jedna z członkiń Związku, Anna Harland-Zajączkowska, wspominała początki działalności ZAP: „Wtedy gdy wojna jeszcze szalała, gdy o sztuce się nie mówiło zrzeszyło się kilka malarek i wtedy gdy nawet tych kilka pokoi przy ul. Dzieduszyckich, ten pseudo-lokal Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Pięknych spał w odrętwieniu – i nikt nie wiedział, co jutro przyniesie i żyło się w niepewności z dnia na dzień a w dziennikach czytało się tylko komunikaty wojenne – artystki polskie we Lwowie stworzyły ZAP. Sala Izby Giełdowej przy ul. Akademickiej była lokalem 1-szej Wystawy Komitetu Pań.”²

Wystawę otwarta prezesowa Związku, Gabriela Zaleska, „znana malarka i literatka” – jak określiła ją redakcja *Gazety Lwowskiej* w roku 1923, udostępniając jej artykuł na temat twórczości Wandy Sołowijówny (przedwcześnie zmarłej artystki także należącej do Związku).³ Zaleska była *spiritus movens* stowarzyszenia, ale ze względów na jej stan zdrowia kierownictwo ZAP prawdopodobnie już w 1918 przejęła Zofia Albinowska-Minkiewiczowa.

Dla zrozumienia intelektualnej atmosfery w jakiej powstawał Związek istotny jest fakt, iż wraz z Prezesową oraz pełniącym obowiązki prezydenta miasta profesorem Tadeuszem Fiedlerem, wystawę otwierały Jadwiga Petrażycka-Tomicka i Maria Dulębianka, honorowa członkini ZAP. Dulębianka, wówczas pięćdziesięciosześcioletnia kobieta, była nie tylko znaną m.in. z łamów *Steru* postacią zaangażowaną w działalność na rzecz równouprawnienia kobiet, ale także działaczką społeczną i obywatelką niezwykle

zasłużoną dla miasta. Późniejsza obrończyni Lwowa już podczas oblężenia Wschodniej Małopolski przez wojska rosyjskie, współpracując z władzami miasta, organizowała m.in. pomoc materialną dla polskich rodzin pozostałych bez środków do życia, ale także niejednokrotnie próbowała interweniować u władz rosyjskich w sprawie ukazów, które doprowadzały Polaków do ruiny. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że użyczenie swego autorytetu Związkowi w celu pozyskania przestrzeni potrzebnej do zorganizowania pierwszej wystawy, było dla Dulębianki sprawą zupełnie naturalną. Wsparcie Dulębianki dla tej – wydawałoby się – nieistotnej w warunkach wojny inicjatywy przemawia za tezą, iż I Wystawa Sztuki ZAP była gestem politycznym – nie tylko wyrazem solidarności kobiet w dążeniu do równouprawnienia, ale także manifestacją skierowaną do wroga, jak i „duchową strawą” przygotowaną dla rodaków. Harland-Zajączkowska wspomina: „Śmieszne: tam wojna, ludzie giną – tu: kilkanaście artystek urządza wystawę. (...) W sali publiczności dużo, całe kulturalne miasto, pragnienie oderwania się od wojny, komunikatów, głodu, niedostatku i krwi.”⁴ Niewątpliwie była w tym przedsięwzięciu głęboko pozytywistyczna myśl działania „ku pokrzepieniu serc”. Już ta pierwsza wystawa podpowiada nam także jak sytuować działalność ZAP w kontekście emancypacji kobiet. Magdalena Gawin, za Martą Bohachevsky-Chomiak, wspomina, iż współpraca ruchów kobiecych – polskiego i ukraińskiego – zakończyła się definitywnie już podczas I wojny światowej, gdyż okazało się, że ruchy te nie mają wspólnych celów. Kobięca solidarność nie niwelowała narodowych tożsamości. Ówczesnie tylko najbardziej radykalne komunistki, jak Aleksandra Kołłątaj wyznawały ideę internacjonalizmu. Dla pozostałych kobiet działających na rzecz równouprawnienia, zarówno socjalistek (inteligentek i robotnic z miast), jaki i chrześcijanek (ziemianek i chłopek) więzi narodowe były niezwykle ważne.⁵ Walczyły one o pełną wolność, czyli możliwość samostanowienia kobiet jako obywateli niepodległego państwa.

„Szanowny Panie Prezesie – pisała do ówczesnego prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Maria Dulębianka w lakonicznej notatce z 20 maja 1917 – Koło Artystek Polskich, zamierzając urządzić w jesieni wystawę obrazów malarek polskich we Lwowie, zwraca się za moim pośrednictwem do Szanownego Pana z najuprzejmiejszą prośbą o łaskawe udzielenie mu gościny w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Oczekuję szybkiej a przychylnej odpowiedzi, pozostaję w głębokim poważaniu – Maria Dulębianka.”⁶ Zdaje się, że odpowiedź od Prezesa przyszła odmowna, gdyż ostatecznie – jak wiemy z przytoczonych już wspomnień Harland-Zajączkowskiej oraz z recenzji wystawy zamieszczonej w *Gazecie Porannej*, wystawa nie odbyła się w owym „pseudo-lokalu” na rogu ulicy Hetmańskiej i Dzieduszyckich, lecz w nienależącej do Towarzystwa wielkiej sali Izby Handlowej (Giełdowej) przy ulicy Akademickiej 17.⁷ Z jakich powodów artystki nie otrzymały wsparcia od TPSP? Czy odmowa spowodowana była niechęcią Zarządu do artystek? Niechęci możemy się domyślać dzięki zachowanej korespondencji zdeponowanej w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (np. Luny Drexlerówny z Zarządem TPSP – o tym nieco dalej) oraz publikacji Mariana Tyrowicza, który ZAP wspomina przywołując negatywne o nim opinie innych artystów. Dowiadujemy się z jego wspomnień, że Związek drażnił swą działalnością, gdyż „rozwinął bujną

produkcję na wszelkie tematy”, a artystki „zaczęły zarzucać raz po raz ekspozycje innych grup i mistrzów swoimi płótnami.”⁸ Na podstawie jego wspomnień musielibyśmy uznać, że I Wystawa Sztuki ZAP nie miała żadnego znaczenia, gdyż rekonstruując dynamikę życia kulturalnego Lwowa, Tyrowicz milczy na temat tego przedsięwzięcia przywołując inne wydarzenia roku 1917, m.in. zorganizowany przez TPSP Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki. Należy zastrzec, iż autor wspomnień w momencie otwarcia pierwszej wystawy ZAP miał 16 lat i dopiero stając się aktywnym uczestnikiem kultury mógł zwyczajnie przeoczyć pokaz artystek, zwłaszcza, że jego późniejsze związki z awangardą (był sympatykiem grupy Artes do której należał jego brat bliźniak) świadczą o bardzo określonych upodobaniach artystycznych, sprawiających, że wystawa zachowawczego Związku prawdopodobnie była dla niego po prostu nieatrakcyjna. Niemniej, rzeczywiście dla „starej gwardii” powodem do odmowy udzielania wsparcia w początkach działalności Związku mogła być opisywana przez Tyrowicza niechęć artystów do zbiorowego wystąpienia kobiet-artystek. Ponieważ już w 1916 TPSP, wraz z lwowską Delegacją Naczelnego Komitetu Narodowego, urządziło Wystawę Sztuki Polskiej, na której starano się zaprezentować jak największą liczbę dzieł o tematyce legionowej, to należy wykluczyć, iż zarządowi nie odpowiadał narodowy i przez to manifestacyjny charakter planowanego przez ZAP pokazu.

I Wystawie Sztuki Artystek Polskich towarzyszył wykład zatytułowany „Biblia na Wawelu” wspomnianej już Jadwigi Petrażyckiej-Tomickiej. Tomicka nie była artystką, lecz działaczką społeczną, literatką i publicystką z ambicjami politycznymi (w 1923 kandydowała na kobiecej liście do Senatu). „Propagowała bardzo daleko idący feminizm na każdym polu z wyjątkiem obyczajowości” – pisała o niej Ida Wieniewska w 1931 w *Świecie Kobiety*.⁹ Przede wszystkim jednak Tomicka razem z Dulębianką współpracowały z wychodzącym od początku 1917 pismem *Na Posterunku*, na łamach którego agitowano za pracą na rzecz niepodległości państwa. Pismo skupiało m.in. feministki-patriotki ze Związku Równouprawnienia Kobiet, chrześcijańskie demokratki ze Zjednoczonego Koła Ziemianek, a także publicystki i publicystów niezależnych. Warto zatem zaznaczyć, iż po pierwsze, w owym czasie ruch kobiecy był bardzo pluralistyczny, co – jak zobaczymy dalej – miało swoje odbicie w składzie osobowym ZAP; po drugie, jak pisze Magdalena Gawin: „doświadczenie kobiet walczących o niepodległość w latach I wojny ukształtowało etos odpowiedzialności za państwo.”¹⁰ Jak wiemy, niektórym środowiskom i grupom artystycznym okresu międzywojennego myślenie w kategoriach odpowiedzialności za państwo było szczególnie bliskie.¹¹ Wydaje się, że „etos odpowiedzialności za państwo” także odgrywał pewną rolę przynajmniej w pierwszych latach funkcjonowania ZAP.

Ku pokrzepieniu serc

II Wystawa Sztuki Związku odbyła się – ze względu na trwające działania wojenne we Wschodniej Małopolsce – dopiero w roku 1919, rozpoczynając się 1 czerwca. Tym razem Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych udostępniło swoje przestrzenie. Nie odbyło się to jednak za darmo. W zbiorach Ossolineum znajduje się notatka z 6 września 1919 roku potwierdzająca uiszczenie opłaty.¹² Wraz z II Wystawą ZAP urządzono dwie wystawy pamiątkowe: młodo zmarłej Lidki Pitschówny oraz Marii Dulębianki.

Ze względu na niespokojną sytuację w kraju, w II Wystawie ZAP brały udział tylko artystki ze Lwowa oraz dwie krakowskie – Stefania Daniel-Kossowska oraz Wanda Komorowska. Wystawie towarzyszył wykład Jadwigi Petrażyckiej-Tomickiej o twórczości Marii Konopnickiej odczytany przez Zofię Drexlerową (bratową artystki Luny Drexlerówny).¹³ Był to prawdopodobnie tekst zatytułowany „Maria Konopnicka w świetle własnych utworów”. Warto nadmienić w tym kontekście, że kilka lat później trzy członkinie ZAP – Luna Drexlerówna, Gabriela Zaleska oraz Maria Hausnerowa – wraz z Petrażycką-Tomicką weszły w skład komitetu budowy pomnika poetki, który miał stanąć we Lwowie. Należałoby zatem uznać, że ta wielka indywidualistka epoki pozytywizmu – zaangażowana w ruch kobiecy – była dla części artystek postacią bardzo ważną.

Pokaz dzieł sztuki ZAP otwierał przemówieniem historyk i teoretyk sztuki profesor Jan Bołoz Antoniewicz. Treść jego wystąpienia nie jest znana, ale w tym samym roku (w lipcu) na łamach *Gazety Lwowskiej* pojawił się artykuł profesora omawiający kilka zaprezentowanych na wystawie dzieł w kontekście dostrzegalnej przez autora potrzeby odnowienia malarstwa religijnego. Wspomina prace pięciu malarek: Marii Wodzickiej, Gabrieli Zaleskiej, Reginy Szyrajew, Wandy Korzeniowskiej i Frydy Kalleyówny.

„Sprawa sztuki religijnej i kościelnej staje się dziś sprawą artystyczną nad wyraz aktualną. (...) Nowe ustosunkowanie się życia narodowego do religijnego jest wewnętrznie konieczne, jest niezbędne; tu (...) stajemy przed zagadką, stajemy przed nieznaną przyszłością” – pisał Bołoz Antoniewicz.¹⁴ Wskazywał na potrzebę

odnowienia malarstwa religijnego wynikającą z faktu zniszczenia w trakcie wojny wielu kościołów, ale przede wszystkim – w myśl postulatów historyka – potrzeba ta nie miała zostać zaspokojona produkcją odtwarzającą dawną sztukę religijną, lecz twórczością będącą wynikiem nowej refleksji nad relacją narodu polskiego do religii. Refleksja ta miała mieć miejsce w planie ogólnym powrotu mistycyzmu jako naturalnej reakcji narodów (a więc reakcji ponadnarodowej) na katastrofę wojny. Bołoz Antoniewicz w pracach czterech artystek z ZAP widział bardzo obiecujące zapowiedzi postulowanej przez siebie sztuki – ów rys mistyczny. Najsurowiej ocenił *Zwiastowanie Wodzickiej* dostrzegając w nim istotne braki: „Zalety jego względne czy bezwzględne, to zalety techniczne. Obraz ten zrodziła pracownia, a salon go przyjmie. Jest religijny bardziej tematem, niż treścią duchową. Dużo w tem dziele wiedzy (może i za wiele), dużo usilności, dużo oddania się sztuce – sztuce więcej niż religii.”¹⁵ W dziele Wodzickiej nie dostrzegł recenzent istotnej i obecnej w twórczości pozostałych artystek „nuty przeżyć wewnętrznych, obcowania z absolutem”. Wspólną cechą obrazów owych czterech artystek, jaką wyróżnił Bołoz Antoniewicz, był ich „tektoniczny charakter”, który pozwoliłby dziełom zharmonizowanie się z wnętrzem świątynnym. „Dzieła widziane w ideowej łączności ze świątynią muszą bezwiednie, z wewnętrznej konieczności przejąć z niej jej podstawowe momenty konstruktywne, jej pion, jej poziom. I tak według pionu i poziomu dzieło swe [artystki/artysty] powinny/i budować, łukami je zamykać, słowem tektonicznie je stylizować.”¹⁶ Kryteria, którymi posługuje się profesor to: obecność w dziele owego rysu mistycznego („uczucia religijnego”) oraz odpowiednia kompozycja obrazu. Jest jeszcze trzecie kryterium – umiejętność przedstawiania motywu religijnego jako aktualnej metafory. O kompozycji Zaleskiej pt. *Dolorosa* Bołoz Antoniewicz pisze: „Ten obraz, tak bogaty w treść duchową, zarówno jak i w malarską na zawsze zachowa swą datę. Datuje go jego treść, która jest artystycznym reflektorem wojny wszechświatowej. Ten obraz to niewątpliwie »Pietak«. Ale czemuż jest twórczość religijna, jeśli nie samą abstrakcją, absolutem, słowem: symbolem analogicznych uczuć ludzkich? Tak, niewątpliwie, na tym obrazie płacze Madonna Syna ukrzyżowanego, ale płacze na nim i matka wszechrzeczy męką całej ludzkości udręczona, a płacze i Polska synów swoich. Jakże bardzo aktualny jest ten obraz.”¹⁷

Teoretyk sztuki stawia przed malarstwem wielkie zadania i dostrzega ich realizację w twórczości kilku kobiet z ZAP. Zauważmy, że nie wyznacza artystkom osobnego celu, lecz wydobywa z twórczości kobiet te dzieła, które stanowią przykład pożądanego przez teoretyka nowego malarstwa, które miałyby odbudować wspólnotę narodowo-religijną. Nie sposób sprawdzić jak do tych oczekiwań i interpretacji odnosiły się artystki. Na pewno jednak je znały. Maria Poprzęcka w tekście „Bożnańska i inne” postawiła tezę, iż kobiety z pokolenia krakowskiej malarki skupione były na tym, by „rzetelnie panować nad warsztatem, właściwie komponować płaszczyznę obrazu, poprawnie rysować i modelować bryłę, wyważać masy światła i cienia, harmonizować koloryt, tworzyć iluzję przestrzenną, chwytać ruch i wyraz postaci, oddawać podobieństwo w portrecie, nadawać wreszcie wyobrażeniom uczucie, nastrój, »prawdę«.”¹⁸ Zatem, kontynuuje badaczka: „Oczekiwanie, że będą one przekazywać własne doświadczenie egzystencjalne, »wyrażać siebie«, czy swą szczególną kobiecą kondycję – byłoby anachronicznym rzutowaniem znacznie późniejszych pojęć na sztukę, wyrastającą z zupełnie odmiennych postaw i założeń.”¹⁹ Dalej, wspominając zaangażowane w kwestie polityczne malarki, Marię Dulębiankę oraz Zofię Stankiewiczównę, stwierdza: „W obu jednak wypadkach emancypacyjna i polityczna działalność nie mają żadnego związku z twórczością artystyczną.”²⁰ Być może, w świetle oceny malarstwa czterech artystek, jakiej dokonał Bołoz Antoniewicz, należałoby zweryfikować ten surowy osąd możliwości twórczych artystek polegający na sugestii, że interesowały je wyłącznie kwestie formalne. Teza jakoby nie były one zdolne do formułowania pełnej wypowiedzi artystycznej (pełnej, czyli odnoszącej się do spraw egzystencji), a jedynie mniej lub bardziej poprawnych kompozycji, wydaje się być niesprawiedliwa. O ile rzeczywiście trudno mówić o tym, by w ich twórczości były widoczne treści związane z emancypacją kobiet, to nie można zakładać, że malarstwem swym nie „wyrażały siebie” oraz, że nie postrzegały swej artystycznej działalności jako istotnej w szerszym kontekście, o którym pisał teoretyk.

Budowanie państwowości

Trzecią wystawę urządzono już kilka miesięcy później w grudniu 1919. Była to tzw. „wystawa gwiazdkowa”, którą zorganizowano w lokalach Ligi Kobiet. Liga Kobiet – podobnie jak ZAP – była organizacją ogólnopolską, ale o dużo większym zasięgu niż Związek, mającą poważniejsze zadania oraz o wiele większe możliwości. Powstała ona w 1918 z dwóch organizacji – Ligi Pogotowia Wojennego Kobiet i Ligi Kobiet Galicji i Śląska. Jak podaje Anna Nowakowska-Wierchoś: „Działaczki obu Lig wierzyły, iż dzięki powstaniu

jednej silnej organizacji kobiecej istniała szansa na dotarcie do szerokich mas kobiecych, przedstawienie im założeń ideologicznych odrodzonego państwa oraz praw i obowiązków obywaterek wobec kraju (...) Liczyły przy tym, że zostaną włączone na równych prawach do działalności państwowej, urzędniczej, zwłaszcza tam, gdzie uważały iż kobiety mają doświadczenie: w szkolnictwie, opiece społecznej i zdrowotnej.”²¹ Kamila Łozowska–Marcinkowska o organizacji tej pisała: „Kobiety działające w Ligi, wcześniej zaangażowane w ruch niepodległościowy, w II RP zaangażowały się w budowanie państwowości, nie tylko podejmując działania opiekuńcze i charytatywne, ale także mające na celu podnoszenie poziomu oświaty i kultury w duchu cnót obywatelskich.”²² Zatem goszczenie w swoich lokalach ZAP wpisywało się w cele Ligi, do których należało także zachęcanie kobiet do aktywności w sferze publicznej w odrodzonej Polsce.

Pamiętajmy jednak, że grudzień 1919 to czas jeszcze bardzo niespokojny. Młode państwo znajduje się właśnie w samym środku wojny polsko–bolszewickiej (14.02.1919–18.10.1920), w którą angażowały się wszystkie organizacje biorące udział w ruchu kobiecym. Wojna zakończyła się bitwą o Lwów (lipiec–wrzesień 1920), a nie tak dawno przecież miejsce miała obrona Lwowa (1.11.1918–22.05.1919), podczas której w lokalach Ligi działaczki, pod kierunkiem Michaliny Mościckiej, organizowały opiekę sanitarną oraz kwaterę kurierek przynoszących meldunki. Pojawienie się ZAP w lokalach Ligi zapewne należy widzieć także jako wynik aktywności członkiń ZAP w pracach tejże, w tym w obronie miasta, a nie tylko jako uprzejme goszczenie artystek w przestrzeniach znajdujących się w dyspozycji działaczek. Chyba nie ma przesady w słowach recenzenta *Kuriera Warszawskiego*, który kilkanaście lat później komentując wystawę Związku w warszawskiej Zachęcie wspominał: „Związek Artystek Polskich łączy w sobie malarki dojrzałe (...) dzielne obroczynie Lwowa, które na swej reducie przetrwały najgorsze chwile dla miasta (...) Tak ustawiły losy ich szachownicę życia, że musiały pogodzić sztukę z najwyższym wysiłkiem narodowym, aż do żołnierskiej walki włącznie.”²³ W kontekście wojennym nabierają znaczenia słowa zanotowane w maszynopisie znalezionym w archiwum Zygmunta Harlanda, mówiące o tym, że „wystawa gwiazdkowa” z 1919 cieszyła się dużym powodzeniem – nie tylko materialnym, ale także moralnym.²⁴ Z tego źródła wiemy ponadto, że w latach 1917–1927 odbyły się cztery wystawy w lokalach Ligi Kobiet, w 1919, 1921, 1922 oraz 1923. „Wystawy te, na których sprzedawano drobne prace i szkice artystek po cenach przystępnych, miały zawsze duże powodzenie i przyczyniały się do utrzymania bezpośredniego kontaktu między artystkami a publicznością.”²⁵

Liga Kobiet w roku 1928 została praktycznie wchłonięta przez Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet i w nowym kształcie rok później współorganizowała *Wystawę Pracy Kobiet* na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W Pawilonie tym – o nowoczesnej formie wyłonionej w konkursie, do którego zaproszono wyłącznie architektki – wystawiały niektóre członkinie ZAP: Janina Reichertówna, Luna Drexlerówna i Julia Smolkówna. Co ciekawe jednak Bronisława Rychter–Jankowska, Zofia Albinowska–Minkiewiczowa (pełniąc po Zaleskiej funkcję prezesa Związku), oraz wystawiająca niekiedy z ZAP hr. Maria Wodzicka pokazały swoje prace w drugim kobiecym pawilonie, postawionym na kształt dworku z kolumnowym gankiem – Pawilonie Ziemianek i Włościanek. Sytuacja ta może świadczyć o podziałach politycznych występujących wewnątrz ZAP. Joanna M. Sosnowska, omawiając poznańską wystawę w książce *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929* pisała, iż potrzeba zorganizowania Pawilonu Ziemianek i Włościanek wzięła się z niezgody części artystek co do programu zaproponowanego przez kobiety z tzw. kręgów postępowych (m.in. ZPOK). „Nastąpił z przyczyn politycznych podział na dwa obozy” – komentuje badaczka.²⁶ Powstanie drugiego pawilonu zainicjował Śląski Związek Kół Gospodyń Wiejskich wydając odezwę ws. przygotowania eksponatów na Powszechną Wystawę Krajową do wszystkich organizacji kobiecych związanych z polską wsią.²⁷ Wydaje się jednak, że nie należy widzieć w dwóch pawilonach dwóch antagonistycznych „obozów”, lecz dwa wzajemnie dopełniające się środowiska, dzięki którym wystąpienie kobiet na PWK daje (prawie) pełen obraz ruchu kobiecego.

Jak należy rozumieć pojawienie się członkiń ZAP w pawilonach dwóch różnych środowisk? Oba kręgi, poza pochodzeniem, dzielił stosunek do katolicyzmu. Można więc przypuszczać, że pokazanie dzieł w tym a nie innym pawilonie stanowiło rodzaj deklaracji wyznaniowo–światopoglądowej. Gwoli ścisłości trzeba jednak zaznaczyć, że w ramach poznańskiej Powszechnej Wystawy Krajowej, Harland–Zajączkowska, hr. Wodzicka, Reichertówna oraz Albinowska–Minkiewiczowa wystawiały także w salach Pałacu Sztuki na pokazie artystów „niezrzeszonych”, co odrobinę komplikuje powyższą interpretację.

Instytucjonalizacja

W roku 1920 artystki połączyły wystawę dzieł sztuki z „wystawą gwiazdkową”. Odbyły się one w lokalach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. „Związek Artystek Polskich zapytuje uprzejmie, czy Towarzystwo Sztuk Pięknych będzie mogło udzielić mu sal swoich na październik dla urządzenia wystawy, którą związek zamierza w tym czasie otworzyć. Proszę o łaskawą odpowiedź pod adres Maria Podlewska, Zimorowicza 5. Z poważaniem II sekretarz ZAP.”²⁸

Podlewska to kolejna w gronie lwowskich artystek patriotka. Jednak w przeciwieństwie na przykład do Dulębianki, nie była zaangażowana w działalność na rzecz równouprawnienia kobiet. Obok zainteresowania sztuką, miłość do ojczyzny i poczucie obowiązku wobec wspólnoty wszczerzył jej ojciec, Karol Podlewski – działacz niepodległościowy i powstaniec. Alicja Okońska stawia tezę, iż szkice i studia olejne, które Podlewska wykonywała podczas licznych wypraw na Wołyń, uznać należy za „świadomą akcję patriotyczną”.²⁹

Podlewska została sekretarzem Związku w lutym 1918 podczas zebrania, na którym skompletowano zarząd. Wtedy to, według maszynopisu znalezionej w archiwum Harlanda, Zaleską ponownie wybrano przewodniczącą Związku, natomiast Albinowska została jej zastępczynią.³⁰ Wydaje się jednak, że z powodu problemów zdrowotnych Zaleskiej, to Albinowska *de facto* spełniała funkcje głównej organizatorki (w jej biogramach zwykle podawana jest informacja, że przewodziła ZAP w latach 1917–1939, a więc przez cały okres działalności Związku). Albinowska (od roku 1922 dwójga nazwisk Albinowska–Minkiewiczowa) w latach 1922–1939 była także wiceprezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, choć z jakichś powodów jej pozycja nie zawsze przekładała się na poprawne stosunki między ZAP a TPSP.

Na tym samym zebraniu funkcję sekretarza objęła Luna Drexlerówna, która w poprzednich latach pełniła rolę zastępcy przewodniczącej Związku. Zachowała się korespondencja Drexlerówny z dyrekcją TPSP z 1919 roku, która rzuca nieco światła na stosunki panujące we lwowskim środowisku artystycznym. Sprawa dotyczyła wyboru delegata do jury Salonu Dorocznego w Warszawie. Dnia 11 listopada większością głosów wybrano Albinowską, jednak dwa dni później Zygmunt Rozwadowski i Władysław Jarocki uznali – powołując się na regulamin Salonu – że wybór Albinowskiej jest nieważny, gdyż ogół członków nie miał kompetencji, by go dokonać. Delegat miał rzekomo zostać wyłoniony nie drogą demokratycznych wyborów, lecz decyzją dyrekcji TPSP. Drexlerówna jednak argumentuje w liście, że stanowisko dyrekcji nie ma uzasadnienia w owym regulaminie, dlatego ZAP w imieniu swoich członkiń uważa wybór za „ważny i prawomocny i czuje się dotknięty postępowaniem Towarzystwa.”³¹ W celu rozstrzygnięcia sporu Drexlerówna w imieniu Związku zaproponowała sąd polubowny, a jako arbitra wskazała Jadwigę Petrażycką–Tomicką. Ton listu jest kategoryczny – jeśli dyrekcja TPSP nie zareaguje w ciągu czterdziestu ośmiu godzin, Albinowska wyjeżdża do Warszawy wypełnić swoje obowiązki delegata. W odpowiedzi dyrekcja przesłała list, w którym bagatelizuje problem tłumacząc, że zaistniała sytuacja nie powstała z jej winy i nie ma potrzeby roztrząsać sprawy przez osoby trzecie. Dalszy ciąg sporu nie jest mi znany.

Drexlerówna pisząc swój list w 1919 roku jeszcze nie posłużyła się pieczęcią, której rok później użyła jako sekretarz Podlewska. Być może fakt jej pojawienia się w korespondencji skierowanej do TPSP świadczy o staraniach dodania sobie powagi i dążeniach do zinstytucjonalizowania działalności ZAP.

Wystawa w roku 1920 nie odbyła się jak planował Związek w październiku, lecz dopiero w grudniu (otwarcie nastąpiło 5 grudnia 1920). Tak jak pierwszym dwóm pokazom, także tej wystawie towarzyszył katalog, dzięki któremu znamy jej pełną nazwę – IV Wystawa Sztuki. Rzymska czwórka wskazuje, że „pokaz gwiazdkowy” z 1919 w lokalach Ligi Kobiet – o którym moglibyśmy sądzić, że będąc przedsięwzięciem okolicznościowym, miał drugoplanowe znaczenie wobec poważnej działalności wystawienniczej – został wpisany w szereg wystaw Związku jako jego trzecia, pełnowartościowa wystawa. Numeracja wystaw kończy się w 1922 roku na VI Wystawie Sztuki Związku Artystek Polskich (V wystawa to znowu „pokaz gwiazdkowy” z poprzedniego roku). Nie wiadomo z jakich powodów zaprzestano liczenia wystaw.

Wizerunkowe korzyści?

Jednym z celów działalności wystawienniczej ZAP było promowanie kobiet nie tylko jako pełnoprawnych, aktywnych uczestniczek życia artystycznego, ale także promowanie indywidualnych malarek, rzeźbiarek i graficzek. Podsumowująca dziesięciolecie istnienia Związku notatka z archiwum Harlanda stwierdza, że Związek: „pomógł oparciem moralnym do wyrobienia powagi pracy artystycznej na zewnątrz,

zmusił do liczenia się z kobietami artystkami (...) i pomógł bardzo wydatnie wielu członkiniom do wybicia się indywidualnego.”³²

Kobiety należące do ZAP – jak już zostało to nakreślone powyżej – współpracowały ze sobą ponad światopoglądowymi podziałami, ale równie istotny jest fakt, że w ramach Związku artystki o ugruntowanej pozycji i docenione przez krytykę współpracowały z artystkami o wiele mniej cenionymi, których dzieła obniżały poziom zbiorowych wystaw, a co za tym idzie – przyczyniły się do uszczypliwych uwag na temat niepotrzebnej nadprodukcji artystycznej pań, o czym pisał we wspomnieniach Tyrowicz. Czy zatem przynależność do Związku pomagała w indywidualnych karierach, czy im szkodziła?

W kwietniu 1922 miała miejsce VI Wystawa Sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie połączona z pokazem malarstwa Wodzickiej. Wodzicka, pochodząca ze szlacheckiego rodu Turnów, żona hrabiego Jerzego, pomimo lat spędzonych w Paryżu i Wiedniu, nigdy nie odebrała regularnego wyższego wykształcenia artystycznego, zapewne z uwagi na przynależność klasową. Ale kiedy w 1913 osiadła we Lwowie i po wojnie – którą spędziła na pielęgnowaniu rannych – włączyła się w tamtejsze życie artystyczne, szybko została doceniona jako zdolna artystka. W 1916 brała udział w Wystawie Sztuki Polskiej (tej o tematyce legionowej), a rok później w Salonie Letnim TPSP oraz I Wystawie Sztuki Związku Artystek Polskich. Elżbieta Matyszevska, odnosząc się do sposobu bycia Wodzickiej pisze: „Należąc do wyższych sfer, które miały wysoko rozwinięte poczucie odpowiedzialności społecznej, w pełni angażowała się we wszelkie inicjatywy, wspierając zarówno materialnie, jak i duchowo wymęczonych wojną rodaków. Wypełniała głęboko zakorzeniony patriotyczny obowiązek, podobnie jak to wówczas czyniło wielu przedstawicieli tej sfery, robiąc to, do czego została powołana, czyli malując »ku pokrzepieniu serc«.”³³ Monografistka Wodzickiej zauważa jednak, że od 1921 artystka zaczyna stawiać na samorealizację, co przypieczętowało wstąpieniem do Powszechnego Związku Polskich Artystów Plastyków. W interpretacji Matyszevskiej przynależność do ZAP nie dała hrabinie poczucia, że przynależy do grona zawodowych artystów. Rzeczywiście ZAP – choć powołany także po to, by dbać o interesy zawodowe swoich członkiń – nie miał realnego wpływu na życie artystyczne. Wiele wskazuje na to, że z formalnego punktu widzenia nie był to związek zawodowy, lecz grupa towarzyska, z którą jako całością nikt nie musiał się liczyć. Kiedy w 1920 powstała Rada Sztuki dla Wschodniej Małopolski, w jej pracach brały udział takie organizacje jak PZ[P]AP, Koło Architektów Polskich, Związek Rzeźbiarzy, Koło Grafików, Koło Teoretyków Sztuki, ale nie ZAP, choć w zarządzie Rady zasiadała Drexlerówna (która podobnie jak Wodzicka dołączyła także do PZ[P]AP, lecz w przeciwieństwie do hrabiny nie zrezygnowała z członkostwa w ZAP). Wydaje się więc, że o ile poszczególne artystki dopuszczano do gremiów decyzyjnych, to nie za sprawą ich przynależności do Związku, lecz indywidualnych starań. One zaś dzięki swojej pozycji mogły podejmować kroki zmierzające do polepszenia sytuacji ZAP.

Innym argumentem, który skłania ku takiej interpretacji jest fakt, iż do powstałego w 1932 Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków należało kilka artystek z ZAP (jak Reichertówna czy Drexlerowa), ale wyłącznie dlatego, że od jakiegoś czasu były członkami Związku Dziesięciu Plastyków, który wraz z grupą Nowa Generacja oraz Zrzeszeniami – Artystów Plastyków Artes i Niezależnych Malarzy Ukraińskich – współtworzył ZZPAP. Wodzicka przyłączyła się do ZZPAP także poprzez współpracę z ZDP oraz Artes a od roku 1935 weszła do zarządu jako II sekretarz. Przede wszystkim jednak artystka wciąż rozwijała się artystycznie, żywo interesowała ją awangardowe tendencje w malarstwie i pewnie dlatego wystawianie razem z artystkami przynależącymi do ZAP, których twórczość uchodziła za zachowawczą już w II połowie lat dwudziestych, uznała hrabina za szkodzące jej wizerunkowi. Jeśli więc ZAP nie pomagał w indywidualnych karierach, to komu był potrzebny i na jakim fundamencie oparta była jego działalność?

ZAP – ponadlokalne stowarzyszenie czy środowiskowa inicjatywa?

Z tekstu Harland-Zajączkowskiej, zamieszczonego w trzydziestym czwartym numerze *Kobiety Współczesnej*, dowiadujemy się, że Związek „od czasu swej inauguracyjnej wystawy w roku 1917 zorganizował cały szereg wystaw we Lwowie, w Warszawie, w Łodzi itd.”³⁴ Na obecnym etapie badań trudno jest ustalić na ile wspomnienie to informuje o rzeczywistej aktywności Związku, a na ile jest tylko odbiciem ambitnego celu, o którym pisała Janina Nowotnowa: „Związek Artystek Polskich istnienie swoje zawdzięcza myśli połączenia wszystkich artystek malarek z pod trzech zaborów Polski.”³⁵

Zobaczmy jak wyglądało uczestnictwo artystek z różnych miast w wystawach ZAP w pierwszym dziesięcioleciu jego działalności. W I Wystawie Sztuki wzięły udział: dwadzieścia dwie artystki z Lwowa, siedem z Krakowa i po jednej z Warszawy, Paryża i Arlesheim oraz jedna artystka, której miasta pochodzenia nie podano w katalogu wystawy (razem trzydzieści trzy uczestniczki wystawy). Drugą wystawę ZAP planował już (ze względu na sytuację w kraju) jako lokalną, choć prace na nią dostarczyły także dwie artystki z Krakowa (razem dwadzieścia jeden uczestniczek). O ich pochodzeniu dowiadujemy się z katalogu, w którym przy nazwisku każdej artystki umieszczono w nawiasie odpowiednią nazwę miasta. Na IV Wystawie Sztuki (pomijam „wystawy gwiazdkowe” bez katalogu) na dwadzieścia osiem wystawiających artystek, pojawiło się sześć artystek z Krakowa, dwie z Warszawy i jedna, której pochodzenie trudno ustalić, gdyż tym razem w katalogu przy nazwiskach artystek już nie odnotowano nazw miast ich pochodzenia. W 1922 w VI Wystawie Sztuki brały udział wyłącznie artystki ze Lwowa. W 1925 na pokazie ZAP zorganizowanym w ramach Salonu Letniego TPSP na dwadzieścia dwie wystawiające artystki, pięć malarek pochodziło z Krakowa, jedna z innego miasta, którego nazwy nie podano. Na wystawie z okazji dziesięciolecia zaprezentowało się dwadzieścia sześć artystek, w tym cztery Krakowianki i jedna Warszawianka.³⁶ Tak więc w pierwszym, owocnym w wydarzenia i lepiej udokumentowanym dziesięcioleciu działalności ZAP, widzimy wyraźnie, że cel łączenia artystek z wszystkich polskich ziem nie był realizowany – prawdopodobnie nie mógł być. Związek Artystek Polskich we Lwowie skupiał głównie malarki i rzeźbiarki (te w mniejszej liczbie) ze środowiska krakowsko-lwowskiego, a więc z jednego tylko zaboru – austriackiego. Okazjonalnie w pokazach brały udział artystki z Warszawy, czyli z tzw. Kongresówki, natomiast ziemie spod (byłego) zaboru pruskiego nie były reprezentowane na wystawach ZAP.

A jak wyglądała działalność wyjazdowa ZAP? Jesienią 1923, oraz czternaście lat później, ZAP wystawiał prace swych członkiń w przestrzeniach warszawskiej Zachęty. Za pierwszym razem pokaz zajął cztery sale, a cały trud jego urządzenia poniosła Albinowska-Minkiewiczowa. Nie znamy pełnej nazwy tej wystawy, gdyż nie zachował się jej katalog. W 1937 artystki zaprezentowały pięćdziesiąt dwie prace, głównie kompozycje olejne i akwarelowe, a dzięki zachowanemu katalogowi wiemy, iż pełna jej nazwa to: *Wystawa Zbiorowa Prac Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Tego pokazu dotyczy wspomniana już recenzja, w której autor pisał o „dzielnych obrończyniach Lwowa”, podkreślając jednak nie tylko odwagę artystek, ale i ich pochodzenie. „I jeśli ta grupa zjawia się w Warszawie wiedzieć należy, że twórczynie poprawnych portretów, misternych miniatur, kwiatów, wnętrza, martwych natury i krajobrazów, te malarki o najlepszej kulturze Zachodu urastają do znaczenia symbolu. Poza granicami ich zasięgu artystycznego nie ma już Europy, rozpoczyna się natomiast straszliwa Azja wraz z jej chaosem i nienawiścią do łacińskiej cywilizacji. Ich sztuka rygorystyczna w formach łacińskich, jest ostatnim bastionem kultury zachodniej” – pisał Bunikiewicz.³⁷ Podkreślano więc ważny dla kultury polskiej, choć jednak lokalny wymiar działalności ZAP, a nie ogólnopolski, zrzeszający artystki z wszystkich ziem pozaborowych.

Obecność artystek z ZAP na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej została już pokrótce omówiona powyżej. A jak wyglądał ich udział w innych zbiorowych pokazach sztuki kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym? W 1930 miała miejsce I Wystawa Artystek Polskich w Bydgoszczy zorganizowana z inicjatywy tamtejszego Muzeum Miejskiego, które wystosowało zaproszenia do artystek, zwłaszcza tych, zauważonych podczas poznańskiej PWK-i. W Bydgoszczy zaprezentowały się trzy malarki kojarzone z ZAP – Albinowska-Minkiewiczowa, Aniela Czarnowska oraz Wodzicka (w tym czasie funkcjonująca już jednak zdecydowanie poza Związkiem). Cztery lata później na II Międzynarodowej Wystawie Plastyczek w Warszawie, pośród pięćdziesięciu jeden nazwisk nie odnajdziemy ani jednego, które by należało do przedstawicielki ZAP. Podobnie jak na ostatniej międzywojennej wystawie zatytułowanej *Świat kobiet*, zorganizowanej w warszawskiej Resursie Obywatelskiej. Były to pokazy środowiska warszawskiego, ale przede wszystkim młodszego już pokolenia artystek.

Wyrobnice przemysłu artystycznego

Rok po pierwszej wystawie ZAP w warszawskiej Zachęcie, tj. w roku 1924 na łamach *Tygodnika Ilustrowanego* pojawiła się recenzja wystawy czterech lwowskich artystek – Marii Gawalkiewicz-Chybińskiej, Anieli Czarowskiej, Luny Drexlerówny i Harland-Zajączkowskiej. Nie była to oficjalnie wystawa ZAP, choć wszystkie cztery artystki były jego członkiniami. Pokaz odbył się w lwowskim Muzeum Przemysłowym, a dokładnie – jak odnotowuje w recenzji Józef Piotrowski, konserwator zabytków we Lwowie

– w „przygodnych, nieodpowiednich pokojach i pokoikach wystawowych.”³⁸ Warto w tym miejscu zatrzymać się przy teście konserwatora.

Piotrowski nazywa w recenzji artystki wybitnymi i docenia ich sprawny warsztat, ale omawiając twórczość poszczególnych artystek czyni istotne uwagi. Na przykład o rzeźbach Drexlerówny pisze: „Figurki te, odpowiednio polichromowane, nadawały by się bardzo dobrze do wykonania w porcelanie lub glazurowanej glince i mogłyby wyprzeć z handlu podobne, bez porównania gorsze wyroby obce.”³⁹ Dalej prace „epigonowej impresjonistki”, czyli Czarnowskiej komentuje: „Obrazy takie, ujęte bardziej syntetycznie, o mniej rozdrobnionym pejzażu, traktowanym więcej płaszczyznowo na sposób litografii, mogłyby i powinny by zastąpić owe brzydkie, obce a tak bardzo przez lud pokupne oleodruki odpustowe. Czarnowska jest najbardziej przysposobiona do stworzenia całej serii mocno kolorowych, a wysoce estetycznych, tzw. ludowych, drukowanych obrazów religijnych, które by masowo sprzedawano na jarmarkach i odpustach naszych. Takie oleodruki, czy też litografie wypierając banale fabrykaty pruskie, czeskie i żydowsko–węgierskie, wniosłyby świetne tradycje barwnego drzeworytu ludowego. Nie ulega wątpliwości, że artystka nabrawszy pewnej wprawy, doprowadziłaby z łatwością do doskonałości i ten, z wielką szkodą u nas zaniedbany, a tak bardzo wdzięczny i niegdyś popularny rodzaj grafiki polskiej.”⁴⁰ Zaś doceniając miniatury Marii Chybińskiej recenzent wyraża nadzieję: „Przez dalsze uprawianie tej gałęzi sztuki doprowadzić może Chybińska miniaturę polską do znanej wyżyny doskonałości najwybitniejszych miniaturzystów.”⁴¹

Piotrowski wielką wagę przykładu do polskości, choć nie stawiał tak poważnych zadań przed artystkami, jak kilka lat wcześniej Bołoz Antoniewicz. Wyrażał po prostu nadzieję wobec nich, że wniosą istotny wkład w rozwój polskiego przemysłu artystycznego. Możemy założyć, że także dla samych artystek, należących do Związku Artystek Polskich, ten aspekt mógł być nie bez znaczenia. Być może nawet sugestie recenzenta były zgodne z ich ambicjami. Jednak, o ile w przypadku obrazów Czarnowskiej czy miniatur Chybińskiej, słowa Piotrowskiego nie wydają się być niestosowne, to w przypadku rzeźb Drexlerówny jego porada może nieco razić – „nadawały by się bardzo dobrze do wykonania w porcelanie lub glazurowanej glince i mogłyby wyprzeć z handlu podobne, bez porównania gorsze wyroby obce”.

Drexlerówna była we Lwowie artystką o pewnej już renomie. Swoje indywidualne wystawy miała jeszcze przed wojną w latach 1906, 1907, 1908. Poza tym, że była uczennicą Akademii Medici i studiowała na akademii monachijskiej, miała za sobą takie artystyczne doświadczenia jak praca w Dornach koło Bazylei przy budowie Goetheaneum (wersji dziś nieistniejącej).⁴² We Lwowie realizowała m.in. rzeźby pomnikowe i nagrobkowe, czyli prestiżowe zlecenia jak brązowe popiersie Marii Konopnickiej, czy popiersie hetmana Żółkiewskiego, a jeszcze przed wojną popiersie Szopena i Moniuszki dla sali koncertowej Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Biorąc pod uwagę doświadczenie rzeźbiarki, można postawić pytanie, czy uwagi Piotrowskiego, który widzi artystki (niezależnie od ich dotychczasowych osiągnięć) jako wyrobnice przemysłu artystycznego, były znakiem szerszej tendencji polegającej na deprecjonowaniu twórczości kobiet? A może nie było w tych uwagach złej woli, lecz pamięć o jednym z priorytetów krakowskiego Koła Artystek Polskich. Jeden z punktów statutu zakładał: „Opiekę nad polskim przemysłem ludowym i ubiorem ludu polskiego oraz uszlachetnienie tego przemysłu i podnoszenie go do artystycznej wartości. Dążenie do nadawania wyrobom polskiego artystycznego przemysłu odrębnej cechy rodzimej, opartej nie tylko na motywach ludowych polskich, ale i na faunie, florze i przyrodzie kraju naszego.”⁴³ W świetle powyższych słów oraz biorąc pod uwagę fakt, iż pozycja sztuki użytkowej była wówczas wysoka, być może nie powinniśmy doszukiwać się w słowach Piotrowskiego negatywnego stosunku do twórczości kobiet. Warto też dodać, że autor kończy swą recenzję opinią, iż pokaz czterech artystek był jednym z najlepszych spośród licznych pokazów zorganizowanych przez lwowskie TPSP.

Problemy lokalowe

W 1925 w czerwcu, ZAP biorąc udział w Salonie Letnim, otrzymało do dyspozycji od Towarzystwa lewe skrzydło w Pałacu Sztuki na pl. Targów (Wschodnich). Jest to pierwsza udokumentowana wystawa Związku w tym miejscu. Żeby dobrze zrozumieć problemy lokalowe lwowskiego środowiska artystycznego, warto sięgnąć po wspomnienia prezesa TPSP Edmunda Bulandy z roku 1928: „Ma Warszawa swoją Zachętę, ma Kraków swój Pałac Sztuki, a Lwów? Lwów, to miasto, które setki tysięcy łoży na cele teatru, to miasto niema właściwie lokalu wystawowego. Bo trudno parę pokoików, na drugim piętrze gmachu Muzeum Przemysłowego położonych, do których dochodzi się ciemnymi, małymi, prawie że wstydliwymi schodkami, gdzie w małych,

fatalnie oświetlonych salkach mieszczą się obrazy, nazwać lokalem wystawowym, salonem sztuki. Czy można się w tych warunkach dziwić, że artyści większych obrazów nie chcą w tym lokalu wystawiać? Czy można się dziwić, że tak rzadko można urządzić wystawę rzeźby? Czy można się dziwić, że nikt obcy nie wie nawet, że we Lwowie są artyści? (...) Towarzystwo, niegdyś gospodarz, z dawnego Pałacu Sztuki zostało usunięte na drugi plan i musi rok rocznie, jak skromny lokator, wynajmować sobie za czynszem 1000 zł. na letnie miesiące ten pałac, który zmienił nawet swój napis *artibus et litteris* na *laborem nostrum patriae*. A wszak i sztuka jest pracą twórczą, mającą prawo bytu i służącą Ojczyźnie.”⁴⁴ Prezes wspomina więc o dwóch głównych budynkach, z których korzystać mogli artyści w międzywojennym Lwowie w celach ekspozycyjnych, jednak żaden z nich nie był do końca własnością TPSP, co pokazuje stosunek władz miasta do sztuk plastycznych. Podobnie gorzkie uwagi czytamy w recenzji Salonu Wiosennego z 1930 roku:

„Pałac ten nazywać ma się prawo (niestety!) Pałacem Sztuki tylko na wiosnę, w końcu lipca przechodzi na własność Targów Wschodnich: zarząd miasta nie zawahał się zedrzeć napis na frontonie pałacu „Sztuce polskiej”, napis, który tam tkwił od 1894 roku (...) Lwów ofi cjalnie sztuki nie potrzebuje i wykreślił ją z programu swoich zainteresowań.”⁴⁵

Wystawy ZAP odbywały się w różnych miejscach. Oto zestawienie: I Wystawa miała miejsce w Izbie Handlowej przy ul. Akademickiej, II, IV i VI – w bliżej nieokreślonych salach wystawowych TPSP. Wystawy gwiazdkowe z lat 1919, 1921, 1922 oraz 1923 – w lokalach Ligi Kobiet. Jedyną wystawą ZAP w Pałacu Sztuki była wspomniana już wystawa z 1925. Następne pięć udokumentowanych katalogami wystaw, w tym wystawa z okazji dziesięciolecia ZAP z roku 1927, artystki organizowały w salach Muzeum Przemysłowego przy ul. Dzieduszyckich. Dwie wystawy – w 1923 i 1937 – odbyły się w warszawskiej Zachęcie.⁴⁶

Borykający się z problemami finansowymi Związek, w 1926 nabył dużą pracownię w Śródmieściu, przy ul. Batorego 12 i prowadził tam Szkołę Malarstwa i Rzeźby, tzn. popołudniowe kursy w celach zarobkowych oraz, dla swoich członkiń, wieczorny kurs aktu – bardzo ważny element w kształceniu artystycznym. Pracownię prowadziły Helena Lang i Julia Smolkówna. W pracowni tej ZAP w tym samym roku urządził skromną „wystawę gwiazdkową”, która „w związku z ogólną sytuacją ekonomiczną nie przynosi spodziewanego dochodu.”⁴⁷

Sztuka czy praca?

W listopadzie 1929 odbyła się wystawa dzieł sztuki Związku Artystek Polskich. Warto w tym miejscu pochylić się nad tytułami wystaw, które na ogół znamy w oryginalnym brzmieniu, dzięki zachowanym katalogom. Na ich podstawie możemy wyciągnąć wnioski dotyczące tego, jak swoją twórczość postrzegały artystki z ZAP. Oto tytuły (pomijam kameralne „wystawy gwiazdkowe” oraz warszawskie): I Wystawa **Sztuki** Artystek Polskich, II Wystawa **Sztuki** ZAP we Lwowie, IV Wystawa **Sztuki**, VI Wystawa **Sztuki** ZAP we Lwowie, Wystawa ZAP we Lwowie w ramach Salonu Letniego TPSP, Wystawa z okazji dziesięciolecia ZAP we Lwowie (katalog **obrazów i rzeźb**), Wystawa **dzieł sztuki** ZAP we Lwowie, Wystawa ZAP we Lwowie, Wystawa **obrazów** ZAP (1931), Wystawa ZAP.⁴⁸ Widoczna jest, szczególnie na początku, potrzeba manifestacji wyrażającej się w użyciu słowa „sztuka”, które nie pozostawia wątpliwości – malarki, graficzki, rzeźbiarki z ZAP traktowały swoją działalność poważnie, były artystkami, a nie zaledwie rzemieślniczkami. Dzieła ich rąk to sztuka, nie wyrobnictwo. Jest to istoty szczegół mówiący prawdopodobnie o tym, jakie były ich ambicje. Tylko wyjątkowo w ramach wystaw ZAP pokazywano tkaniny, np. w 1927 biorąca udział w jubileuszowym pokazie Sabina Jankowska zaprezentowała aplikacje, był to jednak występ jednorazowy (nazwisko artystki pojawiło się tylko przy okazji tej jednej wystawy).⁴⁹ Członkinie ZAP, które parały się rzemiosłem artystycznym – Irena Petzold-Dawidowa oraz Zofia Petzoldówna – wystawiły kilimy tylko w 1929 i 1930.⁵⁰ Także w 1929 swoje lalki artystyczne zaprezentowała Janina Petry-Przybylska. Były to jednak marginesy pokazu. Dopiero fakt współpracy ze Związkiem Pracy Obywatelskiej Kobiet i wystawienie rezultatów osiągniętych na kursie tkackim w Chłopach koło Komorna w 1935 można uznać za otwarcie się Związku na wyroby rzemiosła. Była to jednak jego ostatnia lwowska wystawa, a więc przedostatnia w ogóle.

KobiECE ghetto czy więzy przyjaźni?

W 1930 w salach Muzeum Przemysłowego odbyła się wystawa ZAP wraz z artystkami z grupy Kolor. Grupa Kolor składała się tylko z trzech artystek – Marii Litauerówny, Elżbiety Hirszerżanki oraz Grażyny Hufnagłówny. Kobiety łączyła postać nauczyciela, Tadeusza Pruszkowskiego, wydaje się więc, że to była – w przeciwieństwie do ZAP – grupa o wspólnym programie artystycznym. W dwudziestoleciu międzywojennym istniały także dwie inne grupy. Grupa Fresk, która także pojawiła się około roku 1930, skupiona wokół Blanki Mercere, kultywowała – jak sama nazwa wskazuje – malarstwo freskowe. Drugą grupą było Ars Feminae, funkcjonujące w latach 1933–1935, debiutujące wystawą zorganizowaną w murach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.⁵¹ W skład Ars Feminae wchodziły przede wszystkim malarki i graficzki m.in. Olga Boznańska, Pia Górska czy Michalina Krzyżanowska. W twórczości tych artystek dominowały tendencje kolorystyczne, a więc znowu – w przeciwieństwie do ZAP – mamy tu do czynienia z grupą o wspólnym profilu artystycznym.

Na temat Ars Feminae interesujące uwagi poczyniła Nela Samotyhowej, krytyczka sztuki pisząca głównie dla *Kobiety Współczesnej*. Uwagi te podważały sens tworzenia kobiecych grup artystycznych, dlatego możemy je odnieść także do ZAP: „Wyodrębnianie się według klucza płci dla celów artystycznych, czy naukowych uderza sztucznością i archaizmem (...) Ideologiczne wyodrębnienie się grupowe rodzi się ze wspólności dążeń, z wiary w ich szybszą w tej formie realizację, lub jest wynikiem konieczności obrony praw, czy możliwości rozwoju, któremu ktoś, czy coś zagraża. Nie przypuszczam, raczej nie wiem, by zrzeszenie Ars Feminae powstało w jednym z tych celów”. A w jakich celach, czy też z jakiego powodu powstał ZAP i prowadził swoją działalność wystawienniczą?

Aneta Górnicka-Boratyńska w książce *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)* opisała cztery wizje, które wyróżnić można w działalności oraz w twórczości polskich kobiet – wizje przewartościowania relacji płci, których celem było równouprawnienie. Są to: Projekt „pozytywistyczny” z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, związany z filozofią pozytywizmu, w którym najważniejsza była kwestia szeroko rozumianej edukacji kobiet. Projekt polskich sufrażystek związanych z Pauliną Kuczalską-Reinschmit, dla których priorytetem była walka o prawa wyborcze. Projekt, który badaczka określa jako „modernistyczny” – wywiedziony z twórczości Zofii Nałkowskiej (1884–1954), która oferuje kobietom model kobiety twórczej, silnie związanej z naturą, ale też autodestrukcyjny. Oraz projekt „liberalny” realizowany przez środowisko *Wiadomości Literackich*, związany z działalnością Ireny Krzywickiej, koncentrujący się na kwestii wolności obyczajowej. Jak na tym tle przedstawia się działalność ZAP? Co o Związku można powiedzieć w kontekście emancypacji?

Związek Artystek Polskich powstał w 1917, czyli wtedy, kiedy środowisko sufrażystek skupionych wokół Kuczalskiej-Reinschmit straciło już znaczenie, jakie miało przed I wojną światową. W tym okresie powstawały takie organizacje jak wymienione Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet czy Klub Polityczny Kobiet Postępowych, które wiązały się z konkretnymi siłami politycznymi, by walczyć o równy dostęp kobiet i mężczyzn do sfery publicznej. Tymczasem Kuczalska-Reinschmit była wierna idei separatystycznej. Górnicka-Boratyńska w taki sposób charakteryzuje jej strategię: „Tę samotność Kuczalska motywowała nie tylko uzasadnionym brakiem zaufania do sił politycznych, czy odrębnością społeczno-ekonomicznych interesów kobiet, ale także koniecznością wewnętrznej integracji i solidarności, potrzebą udowodnienia nieufnym wobec samych siebie kobietom i drwiącym z nich mężczyznom, że są zdolne same stworzyć siłę, a w konsekwencji doprowadzić do ważnych przewartościowań w kulturze.”⁵²

Być może artystki zrzeszone w ZAP także wierzyły w ideę separacji? Ale nie łączył ich program artystyczny, który w takim wypadku cementowałby, jeśli nie warunkował, próby wypracowania nowej jakości. Związek nie miał też realnej siły przebicia, by sprawnie realizować społeczno-ekonomiczne interesy artystek. Jaki mógł być zatem cel tworzenia kobiecego getta? Określenia „kobiECE ghetto” użyła Maria Poprzęcka, pisząc o prywatnych szkołach artystycznych dla kobiet, które mieściły się w porządku „kobiecym”, tj. „służyły raczej rozwijaniu panieńskich zdolności artystycznych, niż przygotowaniu do prawdziwej pracy twórczej. W gruncie rzeczy odsuwały one kobiety od instytucji artystycznych, utrwalając ich miejsce wśród zdolnych amateerek lub – w przypadku kobiet zmuszonych do pracy zarobkowej – pracownic na niwie sztuki użytkowej.”⁵³ Podobnie mogło być z kobiecymi organizacjami artystycznymi, które w środowisku nie były traktowane poważnie. Dulębianka, w tekście „O twórczości kobiet” zwracała uwagę także na inne niebezpieczeństwo: „Kobieta, mając przed sobą zamknięte różne pola pracy, bez talentu nieraz i bez niezbędnych kwalifikacji, szła kierowana

fizycznym prawem najmniejszego oporu, na drogę która była jej otwarta. Często też oddawała się i oddaje sztuce nie posiadając zasadniczych warunków na artystkę, nie posiadając np. pamięci plastycznej, nie posiadając częstokroć dostatecznej subtelności odnośnych organów zmysłowych jak bystrego oka. Była sposobność nauczyć się trochę malować, więc się nauczyła – stąd bolesny nieraz zawód i rozterka dla niej, pomylenie dla tych, którzy z całą bezwzględnością osądzili, że kobieta nie jest twórcza nawet w dziedzinie sztuki.”⁵⁴ W kontekście słów Dulębianki, honorowej członkini ZAP, można zapytać, czy funkcjonowanie Związku, który spotykał ze sobą artystki bardzo dobre z zupełnie przeciętnymi, miało naprawdę sens dla tych pierwszych? Czy artystkom opłacała się strategia separacji, tworzenie „kobiecego getta”, którego obraz przyczyniał się do pomniejszania roli twórczych kobiet? W poprzednich rozdziałach wspomniałam m.in. o uciekającej od wizerunku malarki z ZAP Wodzickiej.

Dla Kuczalskiej-Reinschmit, wydawany przez nią *Ster* – pierwsze pismo poświęcone sprawom kobiet miał być miejscem bezpiecznym dla wszystkich kobiet. Górnicka-Boratyńska, porównując środowisko Sterniczek do działalności emancypantek z pokolenia Orzeszkowej, zaznacza, że o ile dla tych drugich celem było uzyskanie dla kobiet prawa do pracy (a praca była ważna ponieważ miała dać kobietom możliwość przeżycia na wypadek staropanieństwa czy wdowieństwa), to dla pierwszych – poza prawami wyborczymi niezwykle ważne było przyznanie kobietom prawa do swobodnej artykulacji i samorealizacji. Współpracująca z Kuczalską Kazimiera Bujwidowa pisała: „Każdy, kto dziś chce walczyć o wyzwolenie kobiety, powinien budzić w kobiecie wiarę w jej samoistną, niezależną wartość (...) [Kobieta] powinna mieć własne cele, własne pragnienia, dążenia i ideały, a nie tylko być reflektorem, zwierciadłem mężczyzn.”⁵⁵ Środowisko polskich sufrażystek podkreślało, inaczej niż pokolenie Orzeszkowej „pozaekonomiczne aspekty pracy i jej autonomiczną wartość jako drogi do samorealizacji.”⁵⁶

Wydaje się, że separatystyczna działalność ZAP stwarzała artystkom możliwość samorealizacji. Najzdolniejsze artystki solidaryzowały się z przeciętnymi twórczyniami w celu stworzenia możliwości samorealizacji tym drugim, mniej zdolnym kobietom. Magdalena Gawin w kontekście walki o równouprawnienie kobiet, zwraca uwagę na warunkujący emancypację fenomen – przyjaźń między kobietami, która umożliwiła poczucie wspólnoty. Badaczka twierdzi: „Bez dostrzeżenia wagi przyjaźni nie możemy zrozumieć ani nieformalnego środowiska Entuzjastek z połowy XIX wieku, ani sformalizowanych już środowisk kobiecych na początku kolejnego stulecia.”⁵⁷ ZAP był w połowie drogi między nieformalną grupą, a instytucją.

Aby zrozumieć charakter Związku Artystek Polskich oraz jego działalności wystawienniczej, należy wziąć pod uwagę zarówno występujące u artystek pozytywistyczne poczucie obowiązku wobec wspólnoty narodowej, jak i feministyczne (w nomenklaturze Górnickiej-Boratyńskiej „sufrażystowskie”) dążenie do separacji i kobiecej solidarności (ale ponad podziałami). Jego działalność ma walory państwowotwórcze (wspólnototwórcze) oraz wyzwalał kobiecy potencjał do samorealizacji. Fundamentem tej działalności mogła być przyjaźń.

Przypisy

¹ Jedynym opracowaniem działalności ZAP we Lwowie, o którym wiem, jest niepublikowana praca Magdaleny Adamskiej, „Związek Artystek Polskich we Lwowie (1917–1937): dzieje, wystawy i opinie krytyków,” promotor: Marek Zgórniak, UJ, 2004, która jednak nie została mi udostępniona.

² Anna Harland-Zajączkowska, „Związek Artystek Polskich,” *Kobieta Współczesna* nr 34 (1929): 16.

³ nn, „Pośmiertna wystawa obrazów śp. Wandy Sołowejówny,” *Gazeta Lwowska*, 1 kwietnia 1923, 5.

⁴ Harland-Zajączkowska, „Związek Artystek Polskich,” 16.

⁵ Magdalena Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)* (Warszawa: Neriton, 2015), 144.

⁶ List Marii Dulębianki do Kancelarii TPSP z 20.05.1917, korespondencja o sygnaturze MF 2013, tytuł: 7455/II, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

⁷ nn, „Otwarcie I wystawy sztuki artystek polskich,” *Gazeta Poranna*, 3 grudnia 1917.

⁸ Marian Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym we Lwowie (1918–1939)* (Wrocław: Ossolineum, 1991), 156.

⁹ Ida Wieniewska, „Jadwiga Petrażycka-Tomicka,” *Świat Kobiety* nr 10 (1931): 402.

¹⁰ Gawin, *Spór o równouprawnienie*, 198.

- ¹¹ Por. Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa: IFiS PAN, 2006).
- ¹² Korespondencja o sygnaturze MF 2043, tytuł: 7438/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- ¹³ Janusz Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea: Historia Związku Artystek Polskich we Lwowie (1917–1927),” *Rocznik Lwowski* (Warszawa: Instytut Lwowski, 2000/2001), 144.
- ¹⁴ Jan Bołoz Antoniewicz, „O sztuce religijnej. Kilka uwag z powodu wystawy Związku artystek polskich we Lwowie,” *Gazeta Lwowska*, 29 lipca 1919, 2.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Maria Poprzęcka, „Boznańska i inne,” w *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014), 203, 204.
- ¹⁹ Ibidem, 204.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Anna Nowakowska-Wierzchoś (Archiwum Akt Nowych), *Liga Polskich Kobiet*, dostęp z 12 lipca 2016, http://ligakobietpolskich.pl/wp-content/uploads/2013/12/A.-Nowakowska-Wierzcho%C5%9B%C4%87_LKP-1918-1939.pdf.
- ²² Kamila Łozowska-Marcinkowska, *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 59.
- ²³ Witold Bunikiewicz, „Lwowskie artystki w Zachęcie,” *Kurier Warszawski*, 7 listopad 1937, 19.
- ²⁴ Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 144.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), 223.
- ²⁷ nn, *Kobieta Współczesna* nr 45 (1928): 19.
- ²⁸ List Marii Podlewskiej do Kancelarii TPSP z 12 lipca 1920, korespondencja o sygnaturze MF 2035, tytuł: 7515/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- ²⁹ Alicja Okońska, *Malarki polskie* (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1976), 167.
- ³⁰ Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 144.
- ³¹ List Luni Drexlerówny do Kancelarii TPSP z 14 listopada 1919, korespondencja o sygnaturze MF 2043, tytuł: 7538/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- ³² Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 145.
- ³³ Elżbieta Matyaszewska, „Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa,” *Roczniki Humanistyczne KUL*, T. LV, z. 4 (2007): 286.
- ³⁴ Harland-Zajączkowska, „Związek Artystek Polskich,” 16. Nie znalazłam żadnych dowodów na działalność wystawienniczą ZAP w Łodzi.
- ³⁵ Janina Nowotnowa, „Związek Artystek Polskich,” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 232.
- ³⁶ Wszystkie wyliczenia na podstawie katalogów wystaw znalezionych w: Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Archiwum Pałacu Sztuki w Karkowie oraz Bibliotece Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie.
- ³⁷ Bunikiewicz, „Lwowskie artystki w Zachęcie,” 19.
- ³⁸ Józef Piotrowski, „Wystawa czterech artystek lwowskich,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 37 (1924): 607.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² Katarzyna Mikocka-Rachubowa, „Luna Amalia Drexlerówna,” w *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: MNW, 1991), 149.
- ⁴³ Sosnowska, *Poza kanonem*, 233.
- ⁴⁴ Edmund Bulanda, „Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych,” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 230.
- ⁴⁵ „Kronika Artystyczna,” *Sztuki Piękne*, R. 6 (1930): 200.
- ⁴⁶ Zestawienie na podstawie katalogów wystaw oraz cytowanych już recenzji i wspomnień.
- ⁴⁷ Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 145.
- ⁴⁸ Wytluszczenia w tekście zastosowałam w celu zwrócenia uwagi na słowa pojawiające się w tytule wystawy.
- ⁴⁹ *Katalog obrazów i rzeźb. X-lecie Związku Artystek Polskich* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1927). Dostępny w archiwum Pałacu Sztuki, Kraków.
- ⁵⁰ *Katalog wystawy dzieł sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1929). Dostępny w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław.; *Wystawa dzieł sztuki. (Wystawa Związku Artystek Polskich we Lwowie)* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, grudzień 1930). Dostępny w Bibliotece Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.
- ⁵¹ Sosnowska, *Poza kanonem*, 231.
- ⁵² Aneta Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)* (Warszawa: Świat Literacki, 2001), 99.
- ⁵³ Poprzęcka, „Boznańska i inne,” 194.
- ⁵⁴ Maria Dulębianka, „O twórczości kobiet,” *Głos kobiet w kwestii kobiecej* (Kraków: Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, 1903), 187.
- ⁵⁵ Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą*, 119.
- ⁵⁶ Ibidem, 100.
- ⁵⁷ Gawin, *Spór o równouprawnienie*, 24, 25.

Bibliografia

- Bołoz Antoniewicz, Jan. „O sztuce religijnej. Kilka uwag z powodu wystawy Związku artystek polskich we Lwowie.” *Gazeta Lwowska*, 29 lipca 1919.
- Bulanda, Edmund. „Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 230–232.
- Bunikiewicz, Witold. „Lwowskie artystki w Zachęcie.” *Kurier Warszawski*, 7 listopad 1937.
- Chmielewska, Agnieszka. *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*. Warszawa: IFIS PAN, 2006.
- Dulębianka, Maria. „O twórczości kobiet.” *Głos kobiet w kwestii kobiecej*. Kraków: Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, 1903.
- Gawin, Magdalena. *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*. Warszawa: Neriton, 2015.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Warszawa: Świat Literacki, 2001.
- Harland-Zajączkowska, Anna. „Związek Artystek Polskich.” *Kobieta Współczesna* nr 34 (1929): 15–16.
- Katalog obrazów i rzeźb. X-lecie Związku Artystek Polskich*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1927.
- Katalog I wystawy sztuki artystek polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1917.
- Katalog wystawy zbiorowej dzieł śp. Marii Dulębianki oraz II wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1919.
- Katalog IV wystawy sztuki*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1920.
- Katalog VI wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie oraz wystawy zbiorowej dzieł Marii Wodzickiej*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1922.
- Katalog wystawy dzieł sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1929.
- „Kronika Artystyczna,” *Sztuki Piękne*, R. 6 (1930): 200–202.
- Łozowska-Marcinkowska, Kamila. *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Matyaszewska, Elżbieta. „Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa.” *Roczniki Humanistyczne KUL*, T. LV, z. 4 (2007): 279–304.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. „Luna Amalia Drexlerówna.” W *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska, 149. Warszawa: MNW, 1991.
- nn. *Kobieta Współczesna* nr 45 (1928): 19.
- nn. „Pośmiertna wystawa obrazów śp. Wandy Sołowijówny.” *Gazeta Lwowska*, 1 kwietnia 1923, 5.
- nn. „Otwarcie I wystawy sztuki artystek polskich.” *Gazeta Poranna*, 3 grudnia 1917.
- Nowotnowa, Janina. „Związek Artystek Polskich.” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 232–233.
- Okońska, Alicja. *Malarki polskie*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1976.
- Piotrowski, Józef. „Wystawa czterech artystek lwowskich.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 37 (1924): 607.
- Poprzęcka, Maria. „Boznańska i inne.” W *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, 189–207. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Tyrowicz, Marian. *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym we Lwowie (1918–1939)*. Wrocław: Ossolineum, 1991.
- Wasyłkowski, Janusz. „Lwowskie miscellanea: Historia Związku Artystek Polskich we Lwowie (1917–1927).” *Rocznik Lwowski*. Warszawa: Instytut Lwowski, 2000/2001.
- Wieniewska, Ida. „Jadwiga Petrażycka-Tomicka.” *Świat Kobiety* nr 10 (1931): 402–403.
- Wystawa dzieł sztuki. (Wystawa Związku Artystek Polskich we Lwowie)*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, grudzień 1930.

Karolina ZYCHOWICZ

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

WYSTAWY SZTUKI KOBIET ZORGANIZOWANE PRZEZ CBWA W OKRESIE SOCREALIZMU¹



W archiwum warszawskiej Zachęty zachował się zbiór dokumentów dotyczących wystaw organizowanych w całej Polsce przez – istniejące od 1949 roku – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych.² Można tam odnaleźć, między innymi, dokumentację wystaw, w których brały udział wyłącznie kobiety. Zachowały się materiały dotyczące sześciu ekspozycji tego typu zorganizowanych przez CBWA w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Wydawałoby się więc, że bez trudu można przeanalizować charakter tych pokazów. Zadanie okazuje się jednak trudne, gdyż w dokumentacji brakuje materiału wizualnego.

Dokumentacja wystaw sztuki kobiet w archiwum Zachęty przedstawia się mniej interesująco: afisze, zaproszenia, pozbawione reprodukcji katalogi, nieliczne artykuły w prasie, w których – zaledwie w przypadku dwóch wystaw – odnaleźć można kilka reprodukcji zaprezentowanych prac. Przeglądając indywidualne dokumentacje artystek biorących udział w tych ekspozycjach, również trudno natrafić na reprodukcje prac eksponowanych na wystawach sztuki kobiet w okresie socrealizmu.³ Najprawdopodobniej nie wykonano dokumentacji fotograficznej interesujących mnie wystaw. Interpretacja pokazanych prac oraz rekonstrukcja scenariuszy jest niemożliwa. Dlatego też – paradoksalnie – omawiając je, trzeba opierać się nie na materiale wizualnym, lecz na słowie pisanym – tytułach owych wystaw, nazwiskach artystek biorących w nich udział oraz nazwach samych prac. Ten ostatni element jest szczególnie ważny w przypadku sztuki socrealistycznej, w której tytuł często dookreślał zawartość ideologiczną pracy.⁴

Analiza zachowanej dokumentacji prowadzi do wniosku, że w szczególny sposób należy przyjrzeć się zorganizowanej w krakowskim Pałacu Sztuki wystawie *Kobieta w walce o pokój* (1952).⁵ Wydarzenie to nie tylko posiada najbogatszą dokumentację, lecz jest również doskonałym odzwierciedleniem polityki komunistycznego państwa w stosunku do kobiet w okresie stalinizmu.⁶ Zostało ono zorganizowane w roku, który określany jest jako szczytowy okres przyspieszonej powojennej industrializacji.⁷ Ze względu na wagę tej wystawy omawiam ją jako pierwszą. Następnie analizie poddam – trzymając się porządku chronologicznego – wystawy we Wrocławiu, a na samym końcu w Poznaniu (ze względu na szczątkowy charakter dokumentacji tych wydarzeń).

Kobieta w walce o pokój była jedyną ogólnopolską wystawą doby socrealizmu grupującą wyłącznie kobiety. Wzięły w niej udział artystki nie tylko z krakowskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, lecz również z Gliwic, Warszawy, Wrocławia i Sopotu.⁸ W Komitecie organizacyjnym znalazły się – między innymi – jej inicjatorka, malarka włoskiego pochodzenia Carlotta Bologna oraz Hanna Rudzka Cybisowa. Niektóre z nazwisk artystek biorących udział w wystawie w dniu dzisiejszym nic nam nie mówią. Warto jednak nadmienić, że w katalogu wymieniono cztery rysunki Janiny Kraupe – nie poddane jednak ideologicznej presji – gdyż zatytułowane *Dziecko*. Malarka należała do tych artystów nowoczesnych, którzy w okresie socrealizmu malowali „do szuflady”, a jednocześnie brali udział w oficjalnym życiu artystycznym.⁹ Poza tym w dziale grafiki i rysunku znalazły się trzy prace Krystyny Wróblewskiej. Wśród artystek, które odcisnęły piętno na późniejszym życiu

artystycznym warto wymienić również Halinę Chrostowską, która od 1951 roku brała udział w większości wystaw ogólnopolskich i prezentacjach sztuki polskiej za granicą. W tamtym roku wstąpiła również do Ligi Kobiet i ZMP.¹⁰

Wystawa *Kobieta w walce o pokój* została zorganizowana przez utworzoną w 1945 roku Ligę Kobiet, która zaraz po wojnie nosiła nazwę Społeczno–Obywatelska Liga Kobiet. Władze rozważały, czy organizacja ta ma być jedną z wielu czy jedyną w Polsce organizacją kobiecą. Kilka lat po wojnie działały jeszcze inne stowarzyszenia kobiece, jednak później zostały przejęte przez Społeczno–Obywatelską Ligę Kobiet.¹¹ Pomysł stworzenia jednej masowej organizacji był czymś nowym w historii ruchu kobiecego. Przed drugą wojną światową kobiece stowarzyszenia miały różnorodny charakter.¹² Od połowy 1948 roku miała miejsce postępująca stalinizacja życia politycznego. Dało się wtedy zaobserwować istotne zmiany ideologiczno–programowe Ligi. Uznano, że społeczną podstawę organizacji powinny stanowić robotnice, żony robotników, chłopki małorolne i średniorolne, robotnice folwarczne, inteligentki pracujące i żony inteligentów pracujących.¹³ To w tamtym czasie Społeczno–Obywatelską Ligę Kobiet przemianowano na Ligę Kobiet.

Wśród celów narzuconych Lidze przez kierownicze gremia KC PZPR ważną rolę odgrywała tzw. „walka o pokój”, czego najlepszym przykładem jest tytuł zorganizowanej w Krakowie w 1952 roku wystawy – *Kobieta w walce o pokój*. Idea ta zdominowała większość inicjatyw kulturalnych w tzw. bloku wschodnim w I poł. lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Wynikało to z zaostrzenia sytuacji międzynarodowej związanej z konfliktem koreańskim oraz planami Stalina by zmilitaryzować blok wschodni i uzyskać nowe zdobycze terytorialne.¹⁴ Hasło „walki o pokój” znalazło się nie tylko w nazwie omawianej wystawy, lecz również w tytułach prac, takich jak *Przygotowujemy Święto Pokoju* Heleny Bożyk czy *Warta pokoju* Heleny Husarskiej.

Krakowska wystawa uwydatniała również inne aspekty polityki władzy. Uchwała Biura Politycznego KC PZPR z marca 1950 roku kładła nacisk na włączenie się kobiet w proces przekształceń ustrojowych i wypełnianie przez nie zadań gospodarczych wyznaczonych przez władze. Najważniejszym czynnikiem zmiany położenia społecznego chłopek miała być kolektywizacja rolnictwa. Te postanowienia znalazły odzwierciedlenie w ikonografii zaprezentowanych na krakowskiej wystawie z 1952 roku prac, takich jak *Chlewnia w Spółdzielni Produkcyjnej Przeciszów* Aliny Jasiewicz–Walczak.

W miastach działalność Ligi Kobiet miała opierać się na namawianiu kobiet do pracy zawodowej, dawaniu im możliwości doskonalenia umiejętności fachowych, podejmowania pracy w zawodach uznawanych za męskie, awansu na stanowiska kierownicze oraz uczestnictwa we współzawodnictwie pracy, tak istotnym przy realizowaniu planu sześcioletniego.¹⁵ To ostatnie zadanie było – wbrew tytułowi – chyba najbardziej istotne z punktu widzenia polityki państwa wobec kobiet. Na wystawie znalazło się bowiem dziewiętnaście prac poświęconych współzawodnictwu w pracy. Sześć z nich jest autorstwa Janiny Pawluk–Nowakowej, znanej kronikarki budowy Nowej Huty w I poł. lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku.¹⁶ Dzięki kobietom chciano zrealizować cele gospodarcze, ponieważ brakowało siły roboczej dla podjętych przedsięwzięć. Dla kobiet pracujących np. we włókiennictwie w zasadzie jedyną drogą osiągnięcia awansu pozostawało współzawodnictwo pracy. Zawody

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH

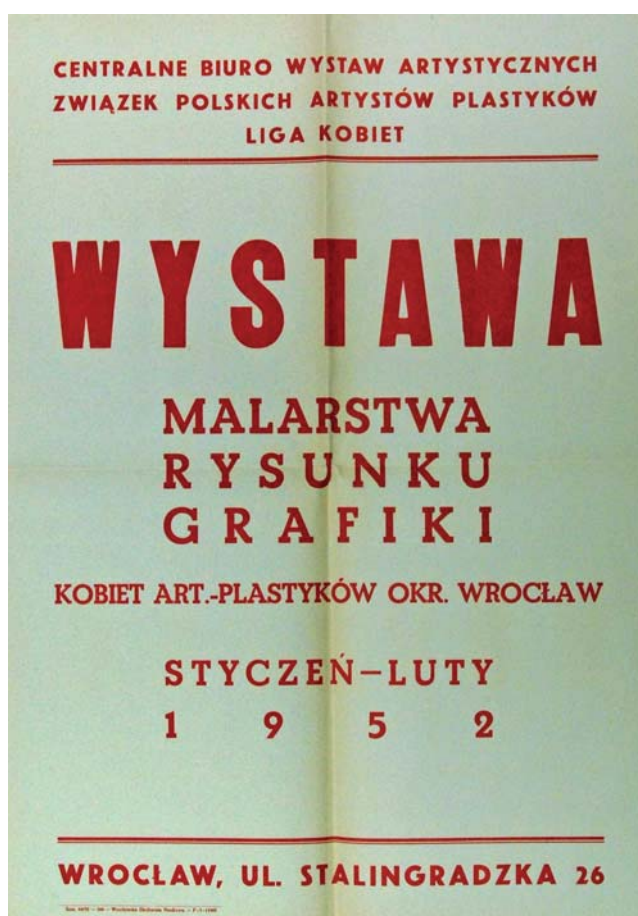
WYSTAWA

K O B I E T A W W A L C E O P O K Ó J

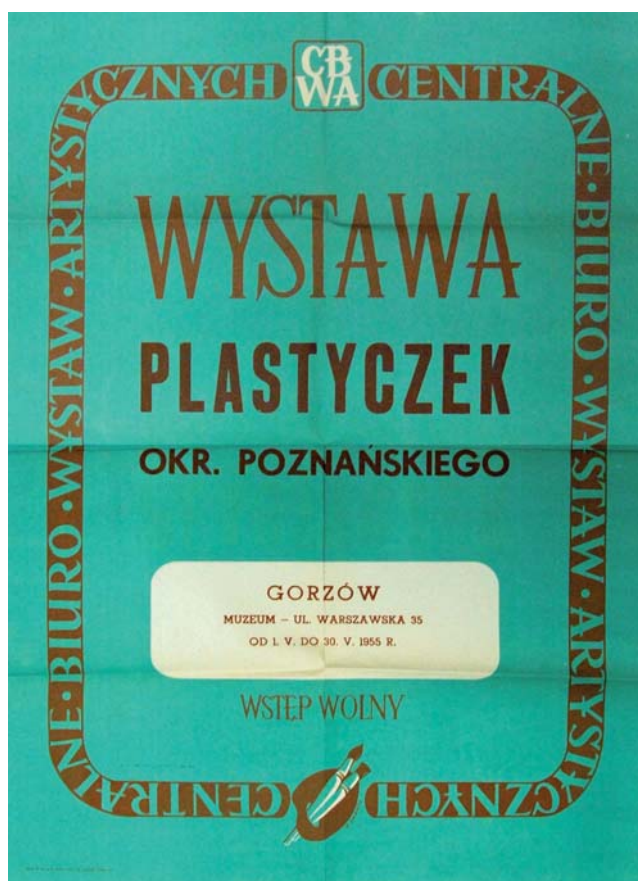
ZORGANIZOWANA PRZEZ Z. P. A. P.
I ZARZĄD WOJEWÓDZKI LIGI
Kobiet W KRAKOWIE Z OKAZJI
MIĘDZYNARODOWEGO DNIA KOBIEI

M A R Z E C
1 9 5 2

PAŁAC SZTUKI, KRAKÓW, PLAC SZCZEPAŃSKI 4



Afisz Wystawy malarstwa, rysunku, grafiki kobiet artystów-plastyków okręgu Wrocław, styczeń-luty 1952.



Afisz Wystawy plastyczek okręgu poznańskiego, 1-30 maja 1955.

niewymagające kwalifikacji posiadały wyjątkowo wysoką liczbę przodowników pracy.¹⁷

Misją Ligi Kobiet było budowanie w kobietach przeświadczenia, że praca zawodowa jest sprawą ich honoru i ambicji.¹⁸ Dlatego też na krakowskiej ekspozycji pokazano prace odnoszące się do kobiet w zawodach uznawanych tradycyjnie za męskie, np. *Kobieta w nowym zawodzie* i *Listonosz* W. Koźmierska Ireny Mścichowskiej.¹⁹ W trakcie przeprowadzania planu sześcioletniego państwo zdecydowało się zrealizować szereg działań mających na celu nabór kobiet do tak zwanych nowych zawodów. W lutym 1951 roku wprowadzono zmiany w ustawodawstwie ochrony pracy. Zmniejszono liczbę zawodów, z których kobiety były wyłączone na podstawie ustaw z okresu międzywojennego, a także zlikwidowano restrykcje dotyczące zatrudniania kobiet na nocnych zmianach oraz pod ziemią.²⁰ Kobiety wykonywały w tamtym czasie profesję tokarzy, ślusarzy, kierowców ciężarówek, motorniczych, murarzy i górników.²¹ Łatwiej mogły również uzyskać wykształcenie techniczne, gdyż w kopalniach potrzebowano elektryków, spawaczy czy tokarzy.²²

Liga Kobiet starannie zorganizowała wystawę *Kobieta w walce o pokój*. Mowa tu o wymiarze propagandowym wydarzenia. Prezentowane prace były zamówione przez władze – artystkom zaproszonym do wzięcia udziału w pokazie przygotowano wyjazdy do zakładów pracy, PGR-ów i spółdzielni produkcyjnych, by mogły mieć bezpośredni kontakt z przodownicami pracy i racjonalizatorkami.²³

Była to typowa praktyka w stosunku do polskich artystów w I poł. lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Przywołajmy słowa Mariusza Zawodniaka dotyczące tzw. terenowych wyjazdów dla literatów, gdyż to samo odnosiło się do plastyków: „Wyjazdy w teren pomyślane były – na wzór sowiecki – jako formy uaktywniania i »doskonalenia« literatów. W założeniu miały zbliżać ich do »mas pracujących«, przez co wyznaczały pisarzom nowe zadania, ale tym samym nadawały procesowi twórczemu (jego wstępnemu etapowi) charakter »studiów«, »badań« (obserwacja, rozpoznanie środowisk – klas społecznych i nabywanie »fachowej« wiedzy).”²⁴

Jak widać, wystawa zorganizowana w Krakowie w 1952 roku była doskonałym odzwierciedleniem polityki komunistycznego państwa w stosunku do kobiet w okresie stalinizmu. Polityka ta przez badaczy oceniana jest różnorako. Dariusz Pasztor, autor artykułu dotyczącego działalności Ligi Kobiet w okresie 1945–1957, twierdzi, że aktywność organizacji nie miała nic wspólnego z rzeczywistymi potrzebami kobiet. Uważa, że po wojnie Liga korzystała z doświadczeń przedwojennego ruchu kobiecego, organizowała działania charytatywne, natomiast w okresie stalinizmu ograniczyła się do działalności politycznej. Powszechnie panuje przekonanie, że w PRL-u nastąpiło odejście od przedwojennej myśli emancypacyjnej, a głoszone równouprawnienie było fikcją.²⁵ Badacze zarzucają Lidze również głoszenie nieprawdziwej tezy, jakoby dopiero w okresie komunizmu zaczęto dbać o równouprawnienie kobiet, a pomijano osiągnięcia ruchów emancypacyjnych powstałych przed narodzinami komunizmu.

Małgorzata Fidelis w swej książce *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* wskazuje jednak, że w stalinizmie kobiety doświadczały rzeczywistej emancypacji: były niezależne ekonomicznie i posiadały społeczny prestiż. W okresie odwilży nastąpiło odsunięcie kobiet od tradycyjnych męskich zawodów na rzecz profesji uważanych za bardziej kobiece.²⁶ Przyjmując punkt widzenia Fidelis, omawianą wystawę można traktować jako świadectwo dokonującej się wówczas emancypacji.²⁷ Pokazano bowiem bardzo dużą ilość prac ukazujących kobiety w profesjach uważanych tradycyjnie za męskie. Tymczasem dopuszczenie udziału kobiet w zawodach zdominowanych przez mężczyzn nie było oczywiste. Przykładowo sprawozdania partyjne województwa gdańskiego wykazują, że męskie kierownictwa zakładów przemysłu stoczniowego i rybołówstwa nie chciały zatrudniać pracowników. Podobne problemy pojawiały się w kopalniach.²⁸

Jednocześnie warto zaznaczyć, że znaczna liczba pokazanych prac odnosiła się również do tematyki macierzyństwa (zob. obrazy Katarzyny Latało, Stefani Dretler-Fin, Zofii Anczyk-Trzebieckiej i inne), co można odczytywać jako pewną niezależność w stosunku do radzieckich wzorców. W Polsce nie zdecydowano się wprowadzić w życie koncepcji Aleksandry Kołontaj, która proponowała, aby prace domowe scedować na różnego rodzaju instytucje.²⁹ Dla Polaków dom miał zbyt wielkie znaczenie, co związane było przede wszystkim z doświadczeniami z okresu rozbiorów.³⁰ Pod koniec lat czterdziestych wprowadzono system stalinowski, z którym wiązała się nowa polityka wobec pracy kobiet. Wydziały kobiece i związki zawodowe nie koncentrowały się wtedy – tak jak wcześniej – na ochronie obowiązków macierzyńskich pracujących kobiet, zaczęły propagować udział kobiet w ogólnopolskiej produkcji.³¹ W tamtym czasie kobieta miała do wyboru kilka ról: robotnicy, matki, żony, gospodyni, przodownicy pracy czy działaczki politycznej. Fidelis stwierdza: „Nie oznacza to, że model stalinowski bagatelizował wartość macierzyństwa; raczej podkreślał różnorodność możliwych ról, zarówno nowych, jak i tradycyjnych, w których kobiety miały się spełniać. W pewnym sensie wielość ról oferowała kobietom »więcej różnorodnych narzędzi do wyrażania swoich potrzeb i pragnień«, w przeciwieństwie do wcześniejszej dominacji roli macierzyństwa promowanej przez państwo w latach 1945–1948.”³²

Jednym z pozytywnych aspektów wystawy *Kobieta w walce o pokój* było to, że starano się zapewnić dostęp do sztuki pochodzącym ze wsi kobietom, które – co warto dodać – w szczególny sposób sprzeciwiały się wprowadzanej przez władze kolektywizacji. Hanna Mortkowicz-Olczakowa w artykule *Zmiany w krajobrazie* donosiła:

„Na spotkaniu gospodyń ze Związku Samopomocy Chłopskiej, członkiń spółdzielni produkcyjnych i PGR-ów z malarkami z okazji otwarcia wystawy *Kobieta w walce o pokój*, w marcu rb. w krakowskim Pałacu Sztuki – modelki–chłopki serdecznie chwaliły i surowo ganiły autorki swych portretów, stawiały im żądania i zachęcały do pracy.

– Przecież ja tu w Krakowie, mało gdzie się umiem obrócić – mówiła koleżanka Bartoń z Bołęcina. – Rzeczywistego malarza, to się nigdy nie widziało, a co dopiero malarki... Nawetśmy nie myślały, że takie podobizny mogą być.”³³

Helena Blumówna, jedyna osoba opisująca wystawę *Kobieta w walce o pokój* od strony wartości artystycznej zaprezentowanych prac, podsumowała ją następująco: „W Domu Plastyków mieści się wystawa Młodych Plastyków, na ogół żywsza i bardziej zajmująca od wyżej omówionej.”³⁴ Blumówna szczególnej uwadze na wystawie sztuki kobiet polecała prace *Praczek* Józefy Wnukowej,³⁵ *Krajobraz* Krystyny Łady Studnickiej,³⁶ grafiki Barbary Gawdzik³⁷ oraz rzeźby Wenantyny Sulikowskiej. Warto dodać, że Blumówna recenzowała również dwie inne krakowskie wystawy sztuki kobiet – w 1948 i w 1949 roku.³⁸

W 1948 roku miała miejsce ekspozycja zorganizowana przez Klub Kobiet Pracujących Zawodowo, na której znalazło się nie tylko malarstwo, grafika i rzeźba, lecz również prace kojarzone wyłącznie ze sztuką kobiet – lalkarstwo, abażury i batiki. W lipcu następnego roku w Muzeum Przemysłu Artystycznego odbyła się *Wystawa Klubu Kobiet Pracujących Zawodowo*, który został już wówczas wchłonięty przez Ligę Kobiet. Na ekspozycji, oprócz malarstwa i rzeźby, pojawiło się również hafciarstwo i lalkarstwo. Warto na ten fakt zwrócić uwagę, gdyż w wystawach organizowanych w kręgu CBWA ograniczano się do mediów kojarzonych z profesjonalną twórczością – malarstwem, grafiką i rzeźbą.

Na pokazie *Kobieta w walce o pokój* pojawiły się również prace związane z zagraniczną polityką partii komunistycznych, np. nawiązujące do wojny w Korei.³⁹ Maria Gabryel-Różycka zaprezentowała *Niobe Koreańską*. Wiadomo, że artystka w latach 1952/53 wykonała cykl *Dzieci koreańskie w Polsce*. Dzięki zgodzie Ministerstwa Oświaty spędziła dwa miesiące w obozie dziecięcym w Gołotczyźnie.⁴⁰ Poza tym portretowano kobiety zaangażowane w działania międzynarodowego ruchu komunistycznego, takie jak Eugenia Cotton (zob. praca Eugenii Korebiowskiej). Cotton (1881–1967) walczyła o prawa kobiet, uczestniczyła również w międzynarodowym ruchu pokoju. Była francuską fizyczką i współpracowniczką Marie Skłodowskiej-Curie (znalazła się ona na rysunku Marii Obremby) i Piotra Curie. Janina Kraupe pokazała obraz olejny *Róża Luksemburg*, a Jadwiga Umińska umieściła na wystawie aż trzy płótna tego typu: *Dolores Ibarruri „Passionaria”*, *bojowniczka o wolność Hiszpanii* czy *Pak-Den-Ai, Przewodnicząca Demokratycznego Związku Kobiet Koreańskich* (ta postać pojawiła się również na rysunku Gabrieli Obremby) oraz *Lidia Korabielnikowa – wielka racjonalizatorka oszczędności Z.S.R.A.* Gabriela Obremba narysowała niemiecką pisarkę Annę Seghers, która w 1951 roku została członkiem Światowej Rady Pokoju i otrzymała Stalinską Nagrodę Pokoju.

Również w 1952 roku, dwa miesiące przed wystawą *Kobieta w walce o pokój*, Liga zorganizowała *Wystawę malarstwa, rysunku, grafiki kobiet-artystów plastyków okręgu Wrocław*. Znamienny jest tytuł pokazu. W opracowaniach podkreśla się, że w dobie socrealizmu zlikwidowano rodzaj żeński pewnych zawodów. Przed wojną stosowano np. określenia „architektka”; po wojnie używa się już wyrażenia „kobieta-architekt”.⁴¹ Analizując wystawy sztuki kobiet w dobie socrealizmu, widać niekonsekwencję w nomenklaturze. Na wystawach z okręgu poznańskiego używano słowa „plastyczka”, natomiast w okręgu wrocławskim „kobieta artysta plastyk”.

Wrocławską ekspozycję z 1952 roku można uznać za przedsmak wystawy krakowskiej, gdyż pięć spośród jedenastu artystek biorących w niej udział, pokazało później swe prace również w Pałacu Sztuki w Krakowie. Artystki we Wrocławiu zostały potraktowane w sposób protekcyjny. Mimo że komisarzem wystawy była Maria Dawska, w siedmioosobowym jury wystawy znalazła się zaledwie jedna kobieta – Halina Jastrzębowska. Wrocławska ekspozycja nie miała jeszcze tak zideologizowanego charakteru, jak odbywająca się dwa miesiące później wystawa w krakowskim Pałacu Sztuki. W tematyce dominował pejzaż, kwiaty czy studium głowy. Nie omieszkał tego zauważyć recenzent *Słowa Polskiego*: „Wadą zgromadzonych prac jest z małymi wyjątkami, izolacja ich tematyki od współczesności,”⁴² co inny autor uzasadniał następująco: „Ponieważ zebrane na tej wystawie obrazy pochodzą z różnych okresów twórczych ich autorek, nie spełniają one jeszcze naszych współczesnych postulatów wobec plastyki.”⁴³

Warto dodać, że w wystawie brała udział znana później przede wszystkim jako przedstawicielka sztuki konceptualnej Wanda Gołkowska.⁴⁴

Rok później, w 1953 roku we Wrocławiu po raz drugi zorganizowano *Wystawę prac kobiet artystów plastyków okręgu Wrocław*. Tym razem Liga Kobiet nie brała udziału w jej przygotowaniu. Komisarzem ponownie została Maria Dawska, tym razem we współpracy z Zofią Krokowską-Zastawnik. Nieco mniej protekcjonalnie niż na poprzedniej wystawie prezentował się skład jury – wśród pięciu osób znalazły się trzy kobiety. Również ta ekspozycja nie była zbyt zideologizowana. Wśród wystawionych prac dominowały pejzaże i studia głów. Wyjątkiem były portrety dwóch kobiet propagowanych przez komunistów: Ireny Joliot-Curie oraz Eugenii Cotton autorstwa Wandy Gołkowskiej, a także obraz olejny *Róża Luksemburg* Marii Dawskiej.

Jeżeli wierzyć katalogowi z 1957 roku, corocznie w marcu, począwszy od 1951 roku, okręg poznański Związku Polskich Artystów Plastyków i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych organizowały wystawy plastyczek poznańskich. Było to jedyne miejsce w Polsce, które w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku konsekwentnie i systematycznie urządzało wystawy sztuki kobiet. Zwyczaj ten przetrwał nawet do roku 1957 roku, co dziwiło autora artykułu „Płciowizm?” zamieszczonego na łamach *Dziennika Zachodniego*. Pisał on: „W okresie, gdy każda para rąk do pracy była na wagę złota, gdy państwu zależało na wciągnięciu kobiet do pracy w budownictwie czy w hutnictwie, wystawy obrazujące osiągnięcia naszych włókniarek, murarek i górniczek (?) spełniały swój cel i były całkiem na miejscu.”⁴⁵

Najwyraźniej autor uważał, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku kobiety wykonujące tradycyjne męskie zawody nie były już potrzebne. Wystawy plastyczek poznańskich z czasów socrealizmu w prasie były surowo oceniane. Tadeusz Pasikowski opisywał wystawę z 1953 roku następująco: „Większość wystawionych eksponatów to tworzywa niewielkie i niestety niezadowolające wymagań nawet mało wybrednych odbiorców.”

Warto również zwrócić uwagę na *Wystawę plastyczek okręgu poznańskiego z 1955 roku*.⁴⁶ Recenzenci wystawy, Tadeusz Byczko i Konstanty Kalinowski, dostrzegali odrębność sztuki kobiet, którą – w ich przekonaniu – charakteryzowały: „duży spokój, pewna intymność, pogoda z niemałą dawką sentymentu.”⁴⁷ Poza tym prace te cechowały się tzw. „niedostrzeżeniem”. Jak pisali: „Nie dostrzega się rytmu tętniącego dookoła życia, zachodzących przemian społecznych. Rzadko dostrzega się człowieka pracy w jego codziennym życiu, z jego troskami i radościami. Nie znaczy to, że wymienione problemy nie są w twórczości naszych plastyczek poruszane w ogóle. Są – lecz w sposób jeszcze nader nieśmiały”. Wystawa ta miała więc zupełnie inny charakter niż propagandowy pokaz z 1952 roku *Kobieta w walce o pokój*. W okresie odwilży wystawy sztuki kobiet stają się coraz rzadsze i pozbawione funkcji ideologicznych. Jak pisze Fidelis, „fala dziennikarskiej krytyki okresu odwilży często odwoływała się do języka nauki i medycyny, wskazując na naturalną, reprodukcyjną funkcję kobiet, a jednocześnie przedstawiając stalinowską politykę zatrudnienia jako atak na rodzinę i »naturalne« role płciowe. Takie rekonstruowanie koncepcji płci jako uwarunkowanej biologicznie i niezmienniej stało się ważnym narzędziem dyskursywnym, na którym budowano obraz całego ustroju stalinowskiego jako wynaturzonego pod każdym względem.”⁴⁸ W II poł. lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku hasła dotyczące równości przestały pojawiać się w polskich publikacjach, trudno było znaleźć również przykłady pozytywnego obrazu kobiet pracujących na męskich stanowiskach.⁴⁹

Podsumowując: w okresie stalinizmu władza próbowała wykorzystać wystawy artystek do promowania nowego wizerunku kobiety, lecz zamiar ten nie do końca się udał. Jediną propagandową, ogólnopolską ekspozycją o znacznej skali, była wystawa *Kobieta w walce o pokój* zorganizowana w krakowskim Pałacu Sztuki w 1952 roku. Doskonale odzwierciedlała nową politykę komunistycznego państwa w stosunku do kobiety, wprowadzaną za pośrednictwem działalności Ligi Kobiet. Inne ekspozycje miały charakter lokalny z niewielką liczbą prezentowanych prac. Zazwyczaj były jednym z elementów obchodów Międzynarodowego Dnia Kobiet. Biorące w nich udział artystki najczęściej unikały kwestii ideologicznych, a ocena jakości artystycznej wystawianych prac w prasie była negatywna. Wydaje się, że artystki nie były szczególnie zainteresowane tymi przedsięwzięciami. Miały bowiem dostęp do bardziej prestiżowych, ogólnopolskich wystaw. Również prasa kobieca ignorowała te wydarzenia, np. skierowane do wykształconych kobiet pismo *Moda i Życie Praktyczne*⁵⁰ w I poł. lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku publikowało jedynie recenzje z dużych ogólnopolskich wystaw. Niezbyt bogata recepcja omawianych pokazów świadczy o tym, że propaganda za pomocą tradycyjnych mediów artystycznych nie za bardzo się sprawdzała. W stopniu o wiele większym wizerunek nowej kobiety udawało się rozpowszechniać za pomocą filmu. Wystarczy przejrzeć katalogi Filmoteki Narodowej, które ujawniają dużą ilość materiału poświęconego kobietom w nowych zawodach.⁵¹

Przypisy

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego nr 0086/NRPH3/H11/82/2014 *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970* realizowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą *Narodowy Program Humanistyki w latach 2014–2017*.

² Warto przypomnieć, że dopiero w 1962 roku jedenaście istniejących oddziałów CBWA przekształcono w Biura Wystaw Artystycznych, samodzielne jednostki budżetowe podległe władzom wojewódzkim.

³ Wydaje się, że udział artystek w wydarzeniach kulturalnych tego czasu – ze względu na traumę związaną z polityką kulturalną doby stalinizmu – często był później przemilczany. Próba odnalezienia ich prac pokazywanych na omawianych wystawach zakończyła się fiaskiem.

⁴ Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1991), 121.

⁵ Przeprowadzona kwerenda pozwala na szerszą analizę jedynie tej wystawy. Pozostałe wydarzenia miały charakter lokalny, zachowała się jedynie ich szczątkowa dokumentacja.

⁶ Jako ciekawostkę warto dodać, że niektóre z artystek biorących udział w tym pokazie, uczestniczyły w tym samym roku, na zaproszenie grupy malarzy holenderskich De Zeester (nie była to oficjalna prezentacja, lecz prywatna inicjatywa Holenderek), w Międzynarodowej Wystawie Plastycznych w Amsterdamie (6 lutego–20 marca). Zob. Archiwum Akt Nowych, Akta Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, nr zbioru 175, sygn. 250 – Wystawa prac malarzy polskich w Holandii w Amsterdamie w 1952 roku. Sprawozdanie, spis prac, 1952. W dziale malarstwa pokazano prace: Marii Rostkowskiej, Marii Mackiewicz, Janiny Kraupe, Krystyny Łady Studnickiej, Józefy Wnukowej, Zofii Lipińskiej, Urszuli Ruhnke, Marii Leszczyńskiej i Barbary Massalskiej, Zofii Winnickiej, Marii Ostrowskiej, Gizeli Klimaszewskiej, Władysławy Rogińskiej, Marii Teisseyre, Moniki Żeromskiej, Teresy Pagowskiej, Wandy Wereszczyńskiej, Heleny Cygańskiej-Walickiej, Zofii Czarnockiej-Kowalskiej, Heleny Krajewskiej. W dziale grafiki znalazły się prace: Marii Hiszpańskiej, Heleny Chrostowskiej, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Marii Gabryeli-Rużyckiej, Ireny Kuran-Boguckiej, Leonii Kaneckiej. W sprawozdaniu poseł R. P. w Hadze Tadeusz Findziński donosił: „Zwyczaj zwiedzający grupowali się w sali polskiej. Żywo komentowano poszczególne obrazy (np. *1 maj, Koreę i Portret przodownika pracy*) – zwracając uwagę na łączność malarzy polskich z aktualnymi problemami, zrozumiałość formy i tematyki. Wywołało to pewnie niezadowolenie wśród grupy »De Zeester«, których prace były na ogół nie związane z tematyką socjalną i bezwyrazowe – estetyzujące.”

⁷ Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. Maria Jaszczurowska (Warszawa: W.A.B., 2015), 17.

⁸ H.B. [Helena Blumówna], „Krakowska Kronika Plastyczna,” *Tygodnik Powszechny* 16 (1952).

⁹ Zob. Andrzej Kostołowski, „Uwagi o twórczości Janiny Kraupe,” w *Janina Kraupe*, red. Katarzyna Jankowiak-Gumna i Zofia Starikiewicz (Poznań: Art & Business, 2003), 9–10.

¹⁰ Zob. Joanna Pużyńska, „Kalendarium,” w *Halina Chrostowska*, red. Maryla Sitkowska i Monika Chyrczyńska (Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 2000), 112.

¹¹ Dariusz Jarosz, „Idee, programy i realia: funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej (1945–1957),” w *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, T. II, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarz (Warszawa: Neriton, 2009), 308.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, 314.

¹⁴ Ibidem, 316.

¹⁵ Ibidem, 315–316.

¹⁶ W numerze *Gazety Krakowskiej* z 27 maja 1960 roku czytamy: „Nazwisko malarki p. Janiny Pawluk-Nowakowej znane jest społeczeństwu Krakowa – w szczególności jednak sposób zostało ono związane z Nową Hutą i jej historią. Artystkę pasjonuje stałe poszukiwanie ciekawych tematów bliskich życiu [...] Kiedy więc w 1951 r. zaczął się budować nowohucki kombinat, p. Pawluk-Nowakowa często zabierała się na plac budowy ciężarówkami dowożącymi robotników. Z tego okresu powstał właśnie jej cykl rysunków obrazujących historię powstawania Huty”. Anonimowy dziennikarz dodawał: „Obraz działalności artystycznej p. Pawluk-Nowakowej nie byłby pełny, gdybyśmy pominęli jej pracę nad upowszechnieniem kultury plastycznej. Organizowała ona szereg wystaw na terenie świetlic zakładowych połączonych z licznymi spotkaniami w środowisku robotniczym i dyskusjami nad zagadnieniami sztuki.” nn, „Wystawa malarstwa w kawiarni,” *Gazeta Krakowska*, 27 maja 1960.

¹⁷ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 94.

¹⁸ Jarosz, „Idee, programy i realia,” 322.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 164.

²¹ Ibidem, 147.

²² Ibidem, 173.

²³ (ter), „ZPAP i LK przygotowują wystawę »Kobiety o kobietach« na Międzynarodowy Dzień Kobiet. Wystawa ta zobrazuje osiągnięcia kobiet w walce o pokój,” *Echo Krakowa* 22 lutego 1952.

²⁴ Mariusz Zawodniak, „Terenowe akcje,” w *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasik (Kraków: Universitas, 2004), 357.

²⁵ Agnieszka Mrozik, „Wywołać z milczenia: historia kobiet w PRL-u: kobiety w historii PRL-u,” *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2011): 113.

²⁶ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 18.

²⁷ Dziękuję jednemu z recenzentów mojego artykułu za zwrócenie uwagi na fakt, iż w omawianych wystawach nie brały udziału artystki przedwojenne, które ze względu na swoje pochodzenie i poglądy polityczne były dyskryminowane.

²⁸ Jarosz, „Idee, programy i realia,” 322–323.

²⁹ Aleksandra Kołontaj (1872–1952) – radziecka myślicielka. W ramach wprowadzania równości płci zaproponowała ideę uspołecznienia gospodarstwa domowego. Uważała, że prace domowe powinny zostać przejęte przez instytucje państwowe.

³⁰ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 70.

³¹ Ibidem, 77.

³² Ibidem, 78.

³³ Hanna Mortkowicz-Olczakowa, „Zmiany w krajobrazie,” *Nowa Kultura* 28, 13 lipca 1952.

³⁴ H.B., „Krakowska Kronika Plastyczna.”

³⁵ W latach 1950–1954 brała udział w czterech Ogólnopolskich Wystawach Plastyki. Na II OWP (1951) otrzymała wyróżnienie i drugą nagrodę zespołową, na III OWP wyróżnienie i nagrodę państwową trzeciego stopnia w zespole, na IV OWP wyróżnienie.

³⁶ Współautorki wielkiego socrealistycznego płótna *Pierwszomajowa manifestacja w 1905 roku* (1951; 3 x 5,57 m), wraz z Teresą Pagowską, Juliuszem Studnickim, Stanisławem Teisseyrem, Józefą Wnukową, Janem Wodyńskim, Hanną Żuławską i Jackiem Żuławskim. Brała udział w I OWP, II OWP (trzecia nagroda), III OWP (wyróżnienie), IV OWP (wyróżnienie).

³⁷ W 1952 roku uzyskała dopiero dyplom z grafiki; w tym samym roku wyszła za mąż za Tadeusza Brzozowskiego, z którym podczas okupacji działali w podziemnym teatrze Tadeusza Kantora. W katalogu wystawy *Barbara i Tadeusz* w Miejskiej Galerii Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem (23 marca–22 kwietnia 2007) znajduje się reprodukcja pracy Barbary Gawdzik *Kobiety koreańskie* (ok. 1952).

³⁸ Helena Blumówna, „Wystawy w Krakowie,” *Tygodnik Powszechny* 28, 18 lipca 1948; Eadem, „Krakowska kronika plastyczna,” *Tygodnik Powszechny* 28, 14 lipca 1949.

³⁹ 25 czerwca 1950 roku armia Koreańskiej Republiki Demokratycznej weszła na tereny Korei Południowej. Wojska południowokoreańskie były dużo mniej liczne, dlatego Rada Bezpieczeństwa ONZ wysłała tam siły międzynarodowe. Korea Północna uzyskała poparcie Chin i Związku Radzieckiego, po stronie Korei Południowej stanęły Stany Zjednoczone.

⁴⁰ Irena Rylska, brak tytułu, w *Wystawa prac Marii Gabriel–Rużyckiej (1905–1961)* (Warszawa: CBWA „Zachęta”, 1963), 8. Kat. wyst.

⁴¹ Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności,” w *Alina Ślesińska 1922–1994*, red. Ewa Toniak (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 34. Kat. wyst.; Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009), 7.

⁴² H. Musz. [Hanna Muszyńska–Hoffmanowa], „Wystawa prac malarstwa cieszy się dużym zainteresowaniem,” *Słowo Polskie* [Wrocław] 33, 7 lutego 1952.

⁴³ Al. Stefanowski [Aleksander Stefanowski], „Na wystawie prac kobiet – członkiń Związku Plastyków,” *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 46, 23–24 lutego 1952.

⁴⁴ Znany jest socrealistyczny obraz Gołkowskiej znajdujący się w Muzeum w Kozłowie *Pięć minut milczenia* (1953).

⁴⁵ J.Ż., „Płciowizm?” *Tygodnik Zachodni*, 3 marca 1957.

⁴⁶ 1 maja–30 maja 1955, Sala CBWA w Poznaniu.

⁴⁷ Tadeusz Byczko i Konstanty Kalinowski, „Co widzieli studenci – historycy sztuki na wystawie grupy poznańskich plastyczek,” *Gazeta Poznańska* 73, 26–27 marca 1955.

⁴⁸ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 190.

⁴⁹ Ibidem, 223.

⁵⁰ *Moda i Życie Praktyczne* – pierwszy periodyk kobiecy ukazujący się po II wojnie światowej (od stycznia 1946 roku). Zamieszczano tam artykuły na temat mody, urody i kuchni. W 1948 roku, na skutek nacisków Ligi Kobiet, zaczęto publikować teksty dotyczące kwestii politycznych i ideologicznych. Rok później nastąpiła zmiana nazwy na *Kobieta i Życie*.

⁵¹ Chodzi tu o filmy dokumentalne i kroniki filmowe ukazujące brygady murarek na budowie, kobiety obsługujące maszyny, windziarki, spawaczki, kobiety wykonujące zawód sztygara, kierowcy taksówki, montujące aparaty telefoniczne, w czasie pracy na budowie zajezdni tramwajowej, przy spawaniu i innych pracach w halach produkcyjnych, wykonujące zawód dyrektora gminy, przewodniczącej WRN, profesora. W szczególnie sposób eksponowano przodownice pracy.

Bibliografia

Al. [Aleksander] Stefanowski. „Na wystawie prac kobiet – członkiń Związku Plastyków.” *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 46, 23–24 lutego 1952.

Blumówna, Helena. „Wystawy w Krakowie.” *Tygodnik Powszechny* 28, 18 lipca 1948.

Blumówna, Helena. „Krakowska kronika plastyczna.” *Tygodnik Powszechny* 28, 14 lipca 1949.

Byczko, Tadeusz i Konstanty Kalinowski. „Co widzieli studenci – historycy sztuki na wystawie grupy poznańskich plastyczek.” *Gazeta Poznańska* 73, 26–27 marca 1955.

Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Tłum. Maria Jaszczurowska. Warszawa: W.A.B., 2015.

H.B. [Helena Blumówna]. „Krakowska Kronika Plastyczna.” *Tygodnik Powszechny* 16, 20 kwietnia 1952.

H. Musz. [Hanna Muszyńska–Hoffmanowa]. „Wystawa prac malarstwa cieszy się dużym zainteresowaniem.” *Słowo Polskie* [Wrocław] 33, 7 lutego 1952.

Jaros, Dariusz. „Idee, programy i realia: funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej (1945–1957).” W *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, T. II, red. Agnieszka Janiak–Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarek, 307–330. Warszawa: Neriton, 2009.

J.Ż., „Płciowizm?” *Tygodnik Zachodni*, 3 marca 1957.

Kostołowski, Andrzej. „Uwagi o twórczości Janiny Kraupe.” W *Janina Kraupe*, red. Katarzyna Jankowiak–Gumna i Zofia Starikiewicz, 8–13. Poznań: Art & Busines, 2003.

Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960.” W *Alina Ślesińska 1922–1994*, red. Ewa Toniak, 31–39. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.

Mortkowicz–Olczakowa, Hanna. „Zmiany w krajobrazie.” *Nowa Kultura* 28, 13 lipca 1952, 8.

Mrozik, Agnieszka. „Wywołać z milczenia: historia kobiet w PRL-u: kobiety w historii PRL-u.” *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2011): 112–119.

nn. „Wystawa malarstwa w kawiarni.” *Gazeta Krakowska*, 27 maja 1960.

Pużyńska, Joanna. „Kalendarium.” W *Halina Chrostowska*, red. Maryla Sitkowska i Monika Chywczyńska, 112–117. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 2000.

Rylska, Irena. brak tytułu. W *Wystawa prac Marii Gabriel–Rużyckiej (1905–1961)*, 5–8. Warszawa: CBWA „Zachęta”, 1963. Kat. wyst.

(ter). „ZPAP i LK przygotowują wystawę »Kobiety o kobietach« na Międzynarodowy Dzień Kobiet. Wystawa ta zobrazuje osiągnięcia kobiet w walce o pokój.” *Echo Krakowa*, 22 lutego 1952.

Toniak, Ewa. *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.

Włodarczyk, Wojciech. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1991.

Zawodniak, Mariusz. „Terenowe akcje.” W *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński i Wojciech Tomasik, 357–359. Kraków: Universitas, 2004.

Agata JAKUBOWSKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

NIE SIOSTRZAŃSTWO A PRZYJAŃ. ODBICIA IZABELLI GUSTOWSKIEJ I KRYSTYNY PIOTROWSKIEJ



W lutym 1978 roku w poznańskim BWA otwarto wystawę *Trzy kobiety*. *Ania Bednarczuk, Iza Gustowska, Krynja Piotrowska* (6–23 lutego 1978). Została ona przygotowana wspólnie przez wystawiające artystki, prywatnie koleżanki. Wszystkie były młodymi absolwentkami Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, a dwie pierwsze pracowały wtedy na tej uczelni. Po latach Piotrowska wyjaśniała: „stwierdziłyśmy, że poruszamy się w zupełnie innej tematyce niż panowie i chcieliśmy jakoś tę naszą wspólnotę udokumentować przez tę wystawę.”¹ Zaprezentowały one wtedy prace, które można potraktować jako autoportretowe. Wychodząc od fotograficznych wizerunków siebie, proponowały refleksję nad tożsamością, w której ważnym elementem była codzienność doświadczana przez kobiety. Pracująca w tkaninie Bednarczuk pokazała na przykład *Kartę choroby*, w której interesował ją „techniczny” zapis funkcjonowania ciała zestawiony z wizerunkiem twarzy. Piotrowska zaprezentowała między innymi prace dotyczące sposobu postrzegania twarzy, jak *Rekonstrukcje* z 1977 roku. Gustowska zaś poruszyła temat (nie) stabilności swojego wizerunku, na przykład w *Zmieniam się* czy *Zobacz mnie w czerwieni*, obie z 1978 roku.

Trzy kobiety stały się punktem wyjścia do dwóch cykli wystaw organizowanych właściwie do dziś – *Odbicia* i *Spotkania–Obecność*. *Spotkania–Obecność* to ekspozycje przygotowywane przez Izabellę Gustowską (początkowo z Krystyną Piotrowską), na których pokazuje ona dzieła swoje i zaproszonych przez siebie kobiet.² *Odbicia* zaś – którymi zajmę się w tym tekście – to ekspozycje, na których Gustowska i Piotrowska prezentują tylko swoje prace.³ Pierwsza wystawa z tego cyklu miała miejsce w Krakowie w Galerii Mały Rynek w 1980 roku. Z moich rozmów z obiema artystkami wynika, że nie stanowiła ona świadomego rozpoczęcia współpracy wystawienniczej. Zaproszenie zresztą sugeruje, że były to dwie równoległe wystawy indywidualne, a nie jedna wspólna.⁴ Inaczej wyglądała sytuacja w wypadku wystawy zorganizowanej w 1985 roku w Warszawie w stołecznym BWA Pokaz, gdzie już na zaproszeniu i w ulotce wydać było wyraźnie, że to wspólna wystawa, opatrzona tytułem *Odbicia*. Kolejne ekspozycje z tego cyklu to: *Odbicia II – Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska*, Galeria Nyköping, Nyköping, 1986, *Print and Video works: Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska*, Fine Art Building Gallery – University of Alberta, Edmonton, 1989, *Återspegling. Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska*, Kunsthalle, Lund, 1994, *Odbicia VI – Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska*, Galeria ArtNEWmedia, Warszawa, 2011.⁵

Oba cykle wystaw można postrzegać w relacji do działań artystek, ale też kuratorek i krytyczek, na rzecz sztuki kobiet rozwijane w świecie artystycznym od początku lat siedemdziesiątych, w dużej mierze pod wpływem ruchu kobiet czy idei feministycznych. Niezwykle ważnym ich aspektem był od początku wspólnotowy charakter. Kluczowa stała się idea siostrzaństwa, rozumiana jako „relacja bliskości i poczucia więzi między kobietami niespokrewnionymi ze sobą, odsyłająca do wspólnoty doświadczeń wynikających z faktu bycia kobietą”.⁶ Miała być ona przeciwagą dla braterstwa – dominującej w zachodnim świecie więzi między mężczyznami, budowanych i wzmacnianych w zbiorowych działaniach. Więzy, na których oparte jest nowoczesne pojęcie narodu i sposób jego funkcjonowania.⁷ Wspólnotowość kobiet miała, i ma, stanowić



Trzy kobiety. Ania Bednarczuk, Iza Gustowska, Krynja Piotrowska, BWA Poznań, 1978. Okładka broszury. Archiwum I. Gustowskiej.



Odbicia. Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, broszura, Galeria Pokaz, Warszawa 1985. Archiwum I. Gustowskiej.



Återspegling. Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, Kunsthalle Lund, 1994. Archiwum K. Piotrowskiej.



Odbicia VI. Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, Galeria ArtNewMedia, Warszawa, 2011. Fot. Krystyna Piotrowska.

podstawę dla alternatywnego porządku, w którym perspektywa kobiet i ich potrzeby byłyby uwzględniane. Co równie ważne, więzi między kobietami postrzegano jako wzmacniające i wyzwalające dla pojedynczych kobiet biorących udział we wspólnych inicjatywach.⁸

Działania Gustowskiej i Piotrowskiej, potem samej Gustowskiej, polegające na organizacji wystaw sztuki kobiet – *Spotkań–Obecności* – pokazują, paradoksalnie, że wspólnotowe działania kobiet o takim charakterze w Polsce się nie rozwijały. Co prawda artystka konsekwentnie realizowała ten projekt polegający na tworzeniu przestrzeni dla sztuki kobiet i artystek, a te chętnie brały w nim udział. Nie zaowocowało to jednak stworzeniem wspólnoty, przez którą rozumie tutaj grupę artystek współpracujących z sobą i podejmujących wspólne inicjatywy. Ten cykl wystaw pozostał działaniem jednej kobiety (początkowo, przy *Sztuce kobiet* w 1980 roku, dwóch), która tworzyła innym artystkom możliwość wystawiania, ale i spotkania.⁹ Jej inicjatywa jednak nie była podchwytywana przez uczestniczki i rozwijana. W wypowiedziach Gustowskiej nie pojawiają się uwagi dotyczące tego, jakie miałyby być skutki spotkania. Skupia się ona raczej na jego przyczynie, jako źródło podając zaobserwowane przez siebie podobieństwo doświadczeń kobiet, ich wrażliwości, niezależnie od różnic między konkretnymi kobietami.¹⁰ Równocześnie, ta artystka i kuratorka zawsze stawiała na indywidualność zaproszonych przez siebie twórczyń. Być może właśnie to akcentowanie jednostkowości, w połączeniu z brakiem jasno określonych wspólnych celów, zarówno u Gustowskiej, jak i innych artystek, jest jedną z przyczyn braku ukształtowania środowiska łączącego artystki, ich wspólnoty w obrębie świata sztuki.

Taka postawa znajduje wyjaśnienie w diagnozach socjologów dotyczących polskiego społeczeństwa. W opublikowanym w 1979 roku tekście „System wartości społeczeństwa polskiego” Stefan Nowak pisał o istniejącej w Polsce „próżni socjologicznej”, z punktu widzenia identyfikacji ludzi i ich emocjonalnego zaangażowania.¹¹ Uważał, że poczucie grupowej więzi i identyfikacji można dostrzec na dwóch poziomach, makro – narodowej wspólnoty i mikro – „grup pierwotnych” (rodzin i grup opartych na przyjaźni). Między nimi nie rozwijały się inne pośrednie formy życia społecznego, ani spontaniczne zachowania społeczne, ani silne ruchy społeczne. Nie twierdzi on – co ważne – że nie istniały struktury społeczne pośrednie, ale że się z nimi nie identyfikowano, nie myślało o sobie „my”.¹² Dobrym przykładem takiej pośredniej formy i (nie)identyfikacji z nią są właśnie wystawy *Obecności–Spotkania*.

W tym świetle cykl wspólnych wystaw Gustowskiej i Piotrowskiej – *Odbić* – jawi się jako alternatywa ścieżka budowania wspólnoty kobiet w obrębie świata sztuki. Być może jedyna możliwa, w świetle przywołanych rozważań, forma współpracy między artystkami w Polsce, bo oparta na przyjaźni. Jak pisał Nowak, grupy oparte na przyjaźni należały do tych pierwotnych, obok rodziny, w których dochodziło do silnej emocjonalnej identyfikacji.

Na przyjaźń jako na podstawę wspólnych przedsięwzięć Gustowskiej i Piotrowskiej zwrócono uwagę szybko. Tekst kuratorki *Odbić* zorganizowanych w 1985 roku w warszawskim BWA, Sławki Wierchowskiej, zaczyna się od słów: „Ta wystawa jest świadectwem przyjaźni.”¹³ Autorka stwierdza, że można by się spodziewać wpływów i zapożyczeń, ale artystki są samodzielne i z dużą samowiedzą. W dalszej części tekstu każdej z nich poświęcony jest osobny akapit. Całość kończy się stwierdzeniem: „Na przykładzie ostatnich prac obu artystek można dostrzec, że ich odmiennosc posiada jednak pewne bardzo głębokie powinowactwo. Łączy je podobne rozumienie głównych problemów artystycznych i stawianie podobnych pytań, choć odpowiedzi są różne. Wydaje się jednak, że przyjaźń jest dla obydwu ważnym doświadczeniem wewnętrznym o dużym wpływie na charakter twórczości. Obecnie przyjaźń weszła w nową fazę. Krystyna znalazła się poza granicami kraju, codzienny kontakt przestał być możliwy. Pozostały listy...” Ostatnia uwaga jest odniesieniem do wyjazdu Piotrowskiej z mężem do Szwecji w 1984 roku.

Poniżej tego wprowadzenia zamieszczone zostały w dwóch kolumnach teksty artystek. Są one napisane odręcznie, a tekst kuratorki maszynowo, co wzmacnia odniesienia do prywatnego wymiaru relacji między nimi. Piotrowska pisze przede wszystkim o zapamiętywaniu chwil, ale nie doprecyzowuje o jakie momenty chodzi. Nie kieruje też wypowiedzi do kogoś konkretnego. Komentuje swoje prace, pisząc między innymi „bo i *Lustra* to o zatrzymaniu chwili... tej nic nie znaczącej, w rozmyślnym grymasie”. Po wyjeździe do Szwecji pojawił się w jej twórczości problem pamięci, relacji z ludźmi naznaczonej oddaleniem. Gustowska pisze też o doświadczeniu relacji, ale bardziej bezpośrednio właśnie o nich dwóch i sytuacji, w jakiej się znalazły. W swojej wypowiedzi zwraca się wprost do Piotrowskiej: „Wolę już jak dzwonicz i pytasz mnie o rysunki, które widziałas przed 2 miesiącami, które na pewno są już zupełnie inne, ale wiem intuicyjnie, że powinnam Ci powiedzieć, żebyś zrobiła mocne kreski, bo to jest taki nowy rodzaj dynamiki, który jest w Tobie od czasu wyjazdu i który pewnie musiał eksplodować.”

Ten element dialogiczny obecny w liście Gustowskiej i jego brak u Piotrowskiej, odpowiadają sposobowi, w jaki temat ich relacji jest obecny w ich sztuce. U Gustowskiej relacja między tymi kobietami jest podejmowana wprost, na przykład w pracy zatytułowanej *Blizniaczość z wyboru* (1981). To dyptyk, w którego każdej części mamy do czynienia z przedstawieniem zdjęcia siedzących obok siebie dwóch artystek. Zostały one w pewnym sensie pomieszczone poprzez nałożenie na twarze – przy użyciu środków graficznych – masek mających formę twarzy tej drugiej. Praca ta należy do cyklu *Względne cechy podobieństwa* tworzonego przez Gustowską od 1979 do 1990 roku, którego bohaterkami są same kobiety, a tematem bardzo często jest relacja między nimi. Punktem wyjścia było zainteresowanie bliźniactwem, czy jak pisała artystka „przewrotność samej natury, proponującej »zdublowany obiekt«, pozornie idealne w warstwie wizualnej kopie”.¹⁴ Stopniowo Gustowska przestała skupiać uwagę na tych kobietach, które powiązane są więzami krwi i ponadto cechami zewnętrznymi, a przeniosła ją na bliskość, pokrewieństwo z wyboru. Piotrowska zarówno w liście, jak i w sztuce, wydaje się bardziej powściągliwa w opowiadaniu o relacjach z innymi. Nie widać też u niej zainteresowania siostrzeństwem, powiązaniem, czy to wynikającym z relacji krwi, czy opartym na czymś innym. Jej wcześnie prace są głównie autoportretowe. Pojawia się na nich jednak niekiedy Gustowska, jak na przykład w *Albumie 1* z 1980 roku. W jednym z wywiadów Piotrowska mówiła: „W mojej pracy nie interesuje mnie psychologia portretu [, a] twarz zobaczona w lustrze, utrwalona na zdjęciu, zapamiętana”.¹⁵ To właśnie w taki sposób, jako odnoszące się do (nie)obecności drugiego człowieka można postrzegać jej portrety Gustowskiej.

Do kolejnej wspólnej wystawy Gustowskiej i Piotrowskiej doszło rok później. *Odbicia II* zostały zorganizowane w miejskiej Galerii Nyköping w miejscowości Nyköping w Szwecji w 1986 roku. Powtórzenie tytułu i dodanie kolejnej liczby porządkowej wyraźnie wskazuje na rozpoczęcie postrzegania wspólnych wystaw jako swego rodzaju cyklu. Ważnym aspektem jest jego realizowanie mimo zmieniających się okoliczności życiowych i w różnych sytuacjach wynikających z nadarzających się okazji. Pierwsze wspólne wystawy – *Trzy kobiety* i ekspozycję w Krakowie – zrealizowały w czasie, kiedy obie mieszkały w Poznaniu i miały siebie niejako pod ręką. Wystawa w Warszawie w 1985 roku powstała już w czasie, kiedy Piotrowska przebywała na emigracji i, jak pisałam, w dużym stopniu się do tego odnosiła. Przy kolejnej ekspozycji – zorganizowanej rok później w Nyköping – Piotrowska wystąpiła w roli swego rodzaju gospodyni. Po wyjeździe z sukcesem wypracowywała sobie dobrą pozycję na szwedzkiej scenie artystycznej. Kiedy dostała propozycję wystawy, zaprosiła Gustowską, by wraz z nią pokazać swoje prace. Odwrotna sytuacja nastąpiła trzy lata później, kiedy Gustowska przebywała na stypendium w Edmonton w Kanadzie. Postarała się, żeby na pobyt rezydencjalny przejechała tam w tym czasie też Piotrowska. Zaaranżowano w Fine Art Building Gallery na University of Alberta ich wspólną ekspozycję *Print and Video works: Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska* (obok zaplanowanej od dawna indywidualnej wystawy prac Gustowskiej). Ten transnarodowy charakter ich wspólnych wystaw jest wart odnotowania, bo pokazuje, że inicjatywy te nie były związane z żadnym konkretnym miejscem czy środowiskiem. Swoje źródło miały w relacji – przyjaźni – między artystkami, które dążyły do tego, by wspólnie pokazywać swoje prace.

Kolejna wspólna ekspozycja miała miejsce ponownie w Szwecji, w Kunsthalle w Lund, na przełomie 1994/1995 roku. Artystki kolejny raz użyły tytułu *Odbicia* i w katalogu poświęciły sporo uwagi temu pojęciu. Tytułowe *Odbicia* dotyczyć miały w dużej mierze podwójności, która interesowała je właściwie od początku ich działalności artystycznej. Podwójności dotyczącej, w wypadku Piotrowskiej, przede wszystkim twarzy i jej odbicia, czy to w lustrze, na fotografii, czy jej śladu w pamięci. U Gustowskiej początkowo podwójność dotyczyła zjawiska bliźniactwa, o czym już pisałam, ale także relacji między rzeczywistością a jej rejestracją.

Kwestia relacji między artystkami, czy to w życiu, czy w pracach, nie została w katalogu tej ekspozycji poruszona. Podobnie jak w wypadku ulotki z wystawy w 1985 roku, w tekście interpretacyjnym autorstwa Alicji Kępińskiej, gdzie każdej z artystek został poświęcony osobny fragment, tutaj jest to wręcz osobna strona. Inaczej jednak niż przy okazji warszawskiej ekspozycji, te fragmenty, które są wspólne nie dotyczą obu artystek i związków między nimi, a ogólnie problemu „odbic”.

Widzę wyraźną zbieżność między katalogiem tej wystawy a tym, który został przygotowany w 1993 roku na wystawę *Obecność III* zorganizowaną w Poznaniu przez Gustowską. Polega ona między innymi po prostu na tym, że tekst Kępińskiej zamieszczony w katalogu w Lund ukazał się najpierw w poznańskim wydawnictwie. Dotyczył on tam siedmiu artystek biorących udział w jednej z trzech części wystawy *Obecności*, zatytułowanej *7x1* i mającej miejsce w BWA Arsenał. W Lund oczywiście zostały zamieszczone tylko fragmenty poświęcone Gustowskiej i Piotrowskiej. Podobieństwo leży też jednak, przynajmniej częściowo, w koncepcji. Dla *Obecności III*, podobnie zresztą jak i dla poprzednich wystaw z tego cyklu, niezwykle ważne było podkreślanie indywidualności artystek, zaznaczonej zresztą w tytule brzmiącym *7x1*. Zarówno na wystawie w Poznaniu, jak

i w Lund, zaznaczyło się ambiwalentne podejście do szeroko rozumianej idei siostrzaństwa – równoczesna chęć wspólnego działania i podkreślanie odrębności. W historii *Odbić* ta ekspozycja stanowi moment przełomowy.

Po wystawie w Lund drogi wystawiennicze Gustowskiej i Piotrowskiej rozeszły się. Bynajmniej nie wynikało to z braku sukcesu. Wystawa w Lund została znakomicie przyjęta.¹⁶ Nie wynikało też chyba z trudności we współpracy. Piotrowska podkreślała w rozmowie ze mną jej dobrą jakość, chęć wzajemnej pomocy i wsparcia, zauważaną także przez innych i traktowaną jako ewenement.¹⁷ Kluczowe było rozchodzenie się zainteresowań tematycznych, w coraz mniejszym stopniu w wypadku obu artystek dotyczącym kwestii odbić, a także estetyki. Jej zmiana następowała głównie u Gustowskiej zainteresowanej wtedy relacją między rzeczywistością i nierzeczywistością, realnością i widmem oraz tworzącej już nieomal wyłącznie instalacje, potem projekcje wideo. Piotrowska początkowo skupiała się na rozwijaniu swoich technik graficznych, używając ich do eksploatowania motywu autoportretu i podwojenia portretu. Z czasem, już po powrocie do Polski w 2001 roku, zaczęła sięgać po inne media, realizować filmy i tworzyć instalacje, także kuratorować, a jej głównym obszarem tematycznym stała się tożsamość i tradycja żydowska, utracona i odzyskiwana.

Do kolejnej wspólnej wystawy – kolejnych, szóstych już *Odbić* – doszło w 2011 roku. Ekspozycja w ArtNEWmedia w Warszawie miała odmienny charakter od poprzednich. Wcześniejsze skupione były na najnowszych pracach – ta była retrospektywą. Nie dwoma osobnymi przeglądami twórczości każdej z artystek, a retrospektywą relacji między nimi; osobistej, ale znajdującej odbicie w sztuce. Kwestia przyjaźni została podjęta wprost po raz pierwszy od warszawskiej ekspozycji w 1985 roku, ale potraktowana jednak z większym niż wtedy dystansem. W opisie wystawy z 2011 roku czytamy: „Artystki łączy wieloletnia przyjaźń, ale także trudna do zdefiniowania więź w samej ich twórczości. [...] Wystawa koncentruje się wokół pojęć wspólności, podwójności, podobieństwa i różnic. Większość prac to autoportrety artystek i prace, w których portretują się one nawzajem”.¹⁸

Można by pójść właśnie tym tropem i analizować prace, w których artystki wykorzystują swoje wizerunki, jako świadectwo relacji między nimi, zarówno w wymiarze faktograficznym, jak i emocjonalnym. Dotyczy to także ich nowszych dzieł. Warto by wskazać choćby na to, że w monumentalnych realizacjach Gustowskiej (akurat w ArtNEWmedia nie pokazanych), w których przewijają się liczne kobiety, zawsze jest miejsce też dla Piotrowskiej.¹⁹ Także Piotrowska włączyła Gustowską w projekt, w którym współpracowała z kobietami – w filmie *Jej włosy* – 2011 roku jest jedną z kobiet, której zaplątuje warkocz.

Bardziej interesujące jest dla mnie jednak tutaj coś innego – charakter ich współpracy w świecie sztuki. Artystki nigdy nie zrealizowały wspólnego dzieła. Za ich wspólne prace można by uznać kolejne *Odbicia*, ale one chyba jednak nie podchodziły do wystaw jako do projektów artystycznych. To raczej spotkania ich prac. Temu służy ustawianie ich obok siebie, zawsze pomieszanych, a nie w osobnych salach, tak, by z sobą przez jakiś czas współ–egzystowały. Tak jak artystki współ–egzystują z sobą w świecie sztuki, nie ukrywając, że podstawą ich wspólnego w nim działania jest przyjaźń. To ona określa jego charakter.

Używając pojęcia „współ–egzystencja”, odnoszę się do tego, jak o przyjaźni pisał Giorgio Agamben.²⁰ Określenie kogoś przyjacielem nie jest według niego związane z uznaniem, że należy on do grupy podmiotów o jakiś cechach, składających się na „przyjaciela”. „Rozpoznanie kogoś jako przyjaciela oznacza niemożność rozpoznania go jako »coś«. Nie można powiedzieć »przyjaciela«, tak jak się mówi »biały«, »włoski«, »gorący« – przyjaźń nie jest własnością ani jakością podmiotu, a bycie razem przyjaciół nie jest określone przez uczestniczenie we wspólnej istocie [substance]”.²¹ Wspólne wystawy oparte na przyjaźni są w tym świetle czymś odmiennym od tych opartych na siostrzaństwie, czy to rozumianym esencjonalnie, czy strategicznie. W tych drugich bowiem nacisk położony jest na to, co wspólne, bądź wspólne cechy, bądź wspólne cele. Jeśli coś łączy tak rozumianą przyjaźń z siostrzaństwem, to krytyka koncepcji braterstwa jako podstawy tworzenia wspólnoty.²²

Bycie przyjacielem nie jest cechą, jak już pisałam, ale bliskością, która się dzieje. Agamben zwraca uwagę na performatywny charakter sformułowania „Jestem Twoim przyjacielem”. W wypadku omawianej tu działalności Gustowskiej i Piotrowskiej, jego odpowiednikami byłyby akty wzajemnego odnoszenia się do siebie w sztuce, ale przede wszystkim każda ze wspólnych wystaw z cyklu *Odbicia*. Akcentowanie w ich ramach odrębności każdej z artystek, powiązane z równoczesnym ich współegzystowaniem w przestrzeni galerijnej, odpowiada charakterowi tak rozumianej przyjaźni.

Szczególnie wyraźnie odmiennosc ich postawy zaznaczyła się przy okazji ostatnich z omówionych tu *Odbić* z 2011 roku. Odbyły się one nieomal równolegle z wystawą 3 kobiety. *Maria Pinińska–Bereś, Natalia LL, Ewa Partum* przygotowaną w Zachęcie (1 marca–8 maja 2011, kuratorka: Ewa Toniak). Anna Markowska opisując tę wystawę podkreśliła, że „Wystawa stanowiła w istocie trzy mini–retrospektywy, gdyż przestrzeń dla każdej

z artystek została starannie wydzielona, tak „by ich prace nie stykały się i nie wchodziły ze sobą w kontakt.”²³ Autorka łączy to z obserwacją, że artystkom tym nigdy nie zależało na wspólnym działaniu, które miałyby służyć czy to wywieraniu presji na instytucje, czy szerzej świat sztuki, czy to na udzielaniu sobie wsparcia emocjonalnego bądź intelektualnego. „Mówiły nie tylko osobno, ale chyba nawet się wzajemnie zwyczajnie nie lubiły” – zauważa Markowska. Pokazane w tym samym czasie w innej przestrzeni wystawienniczej Warszawy *Odbicia VI*, demonstrowały odmienną możliwość funkcjonowania razem artystek. Znacznie bliższą feministycznym ideałom, choć chyba artystki te nigdy nie zamierzały ich świadomie realizować.

Przypisy

¹ Krystyna Piotrowska w felietonie „Kobiectwo rewolucje,” realizacja: Aleka Polis, *Obieg.pl*, 2011, <http://www.obieg.pl/obiegtyv/20909>.

² Dotychczas odbyło się pięć takich wystaw: *Spotkania – Obecność I*, Galeria Kontakt, Galeria ON, Poznań, 1987.; *Spotkania – Obecność II*, Galeria ON, Poznań, 1989.; *Spotkania – Obecność III*, Muzeum Etnograficzne, BWA „Arsenal”, Galeria ON, Poznań, 1992.; *Presence IV – 6 women / Obecność IV – 6 kobiet*, Galeria La Coupole, Rennes, 1994.; *Osiem dni tygodnia*, Galeria 13 muz, Szczecin, 2011. Zob. Agata Jakubowska, „Spotkania. Wystawy sztuki kobiet kuratorowane przez Izabellę Gustowską,” *Ikonothea*, 26 (2016) – w druku.

³ Anna Bednarczuk, która – jak mówi Krystyna Piotrowska – odeszła potem w stronę rozwiązań/poszukiwań bardziej formalnych (nie było jej na *Sztuce kobiet* z tego powodu). Rozmowa z Krystyną Piotrowską 30 marca 2015.

⁴ Informacje zamieszczone zostały w dwóch kolumnach, w każdej powtórzono dane dotyczące wystawy, zmieniając tylko nazwisko wystawiającej artystki.

⁵ Niekonsekwencja w numeracji wynika w tego, że początkowo artystki liczyły swój cykl od warszawskiej wystawy w 1985 roku, ale w pewnym momencie zaczęły jednak uwzględniać też tę wcześniejszą ekspozycję w Krakowie w 1980.

⁶ Agnieszka Mroziak, „Siostrzeństwo,” w *Encyklopedia gender. Pleć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka, et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2015), 511.

⁷ W odniesieniu do Polski pisała o tym Maria Janion. Zob. Maria Janion, „Polonia powielona,” w *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie* (Warszawa: Fundacja Odnawiania Znaczeń, 2005), 23–24.

⁸ Penny A. Weiss, „Feminist Reflections on Community,” w *Feminism and Community*, red. Penny A. Weiss i Marilyn Friedman (Philadelphia: Temple University Press, 1995), 3–19.

⁹ Podobnie postrzegam cykl wystaw *Kobieta o kobiecie* realizowanych w Galerii BWA w Bielsko-Białej, przy czym tu inicjatorką i organizatorką była nie artystka a kuratorka, dyrektorka instytucji. Także nie zaowocowały one wspólnym działaniem podjętym przez artystki/uczestniczki.

¹⁰ Zob. swego rodzaju manifest: Izabella Gustowska, „...dlaczego?,” w *Obecność III* (Poznań: Galeria ON, 1992), brak numeracji stron. Kat. wyst.

¹¹ Stefan Nowak, „System wartości społeczeństwa polskiego,” *Studia Socjologiczne* nr 4 (1979): 160.

¹² Choć socjolog ten pisał o społeczeństwie żyjącym w PRL-u, wielu innych badaczy (on sam zmarł w 1989 roku) postrzega ową „socjologiczną próżnię” jako cechę, która silnie obecna jest i po transformacji ustrojowej. Zob. Anna Kubiak i Anita Miszańska, „Czy nowa próżnia społeczna, czyli o stanie więzi społecznej w III RP,” *Kultura i Społeczeństwo* 48 (2004): 19–43.

¹³ Zob. Anna Jamrozikowa, „Postaci przyjaźni jako wieczne symptomy człowieczej obecności w grafice artystycznej i wideo projekcji,” w *Umysł-ciało-sieć*, red. Edyta Stawowczyk-Tsalowoura i Wojciech Chyła (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005), 101–124.

¹⁴ Strona internetowa artystki, dostępna 10.06.2016, http://old.gustowska.com/index_pl.htm.

¹⁵ Elżbieta Dzikowska, „Krystyna Piotrowska,” w *Eadem, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki* (Warszawa: Rosikon Press, 2012), 202.

¹⁶ W archiwum Krystyny Piotrowskiej znajdują się liczne recenzje tej ekspozycji.

¹⁷ Rozmowa z Krystyną Piotrowską 31 marca 2015. Uważa ona, że w dużej mierze było to możliwe dzięki temu, że czuły się równe, równo docenione.

¹⁸ „Izabella Gustowska i Krystyna Piotrowska. *Odbicia VI*,” Galeria ArtNEWmedia, notka towarzysząca wystawie, dostępna 10.06.2016, http://artnewmedia.pl/anm_galeria/pl/archive/exhibitions/26ulrMLdmFuWd5NqlmVsaJKaaQ.htm.

¹⁹ Na przykład w wielkiej projekcji *Life is a Story* pokazanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2007 roku czy na wystawie *Nowy Jork i dziewczyna* w galerii Art Stations w Poznaniu w 2015.

²⁰ Giorgio Agamben, „Friendship,” *Contretemps* 5 (2004): 2–7. Dostępny 10.06.2016, <http://sydney.edu.au/contretemps/5december2004/agamben.pdf>; Idem, *What is an apparatus? And Other Essays*, tłum. David Kishik i Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009), 25–38.

²¹ Agamben, „Friendship,” 4.

²² Zob. Maria C. Lugones i Pat Alake Rosezelle, „Sisterhood and Friendship as Feminist Models,” in *Feminism and Community*, red. Penny A. Weiss i Marilyn Friedman (Philadelphia: Temple University Press, 1995), 135–46.; Jacques Derrida, „Polityka przyjaźni,” tłum. Tomasz Zarebski, *Odra* nr 7/8 (2001): 46–52.

²³ Anna Markowska, „3 kobiety i inne wystawy duetu Toniak-Szczęśniak,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 15 (2016): 82.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Frienship,” *Contretemps* 5 (2004): 2–7. Dostępny 10.06.2016, <http://sydney.edu.au/contretemps/5december2004/agamben.pdf>.
- Agamben, Giorgio. *What is an apparatus? And Other Essays*, tłum. David Kishik i Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Derrida, Jacques. „Polityka przyjaźni.” Tłum. Tomasz Zarębski. *Odra* nr 7/8 (2001): 46–52.
- Dzikowska, Elżbieta. „Krystyna Piotrowska.” W Eadem, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, 198–207. Warszawa: Rosikon Press, 2012.
- Gustowska, Izabella. „...dlaczego?” W *Obecność III*, brak numeracji stron. Poznań: Galeria ON, 1992. Kat. wyst.
- Jakubowska, Agata. „Spotkania. Wystawy sztuki kobiet kuratorowane przez Izabellę Gustowską.” *Ikonotheka*, 26 (2016): w druku
- Jamroziakowa, Anna. „Postaci przyjaźni jako wieczne symptomy człowieczej obecności w grafice artystycznej i wideo projekcji.” W *Umysł–ciało–sieć*, red. Edyta Stawowczyk–Tsalowoura i Wojciech Chyła, 101–124. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Janion, Maria. „Polonia powielona.” W *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*, 19–31. Warszawa Fundacja Odnawiania Znaczeń, 2005.
- Kubiak, Anna i Anita Miszalska. „Czy nowa próżnia społeczna, czyli o stanie więzi społecznej w III RP?” *Kultura i Społeczeństwo* 48 (2004): 19–43.
- Lugones, Maria C. i Pat Alake Rosezelle. „Sisterhood and Friendship as Feminist Models.” W *Feminism and Community*, red. Penny A. Weiss i Marilyn Friedman, 135–146. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- Markowska, Anna. „3 kobiety i inne wystawy duetu Toniak–Szczęśniak,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 15 (2016): 79–96.
- Mrozik, Agnieszka. „Siostrzeństwo.” W *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś–Grodzka et al., 511–514. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2015.
- Nowak, Stefan. „System wartości społeczeństwa polskiego.” *Studia Socjologiczne* nr 4 (1979): 155–173.
- Weiss, Penny A. „Feminist Reflections on Community.” W *Feminism and Community*, red. Penny A. Weiss i Marilyn Friedman, 3–19. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

Anna MARKOWSKA

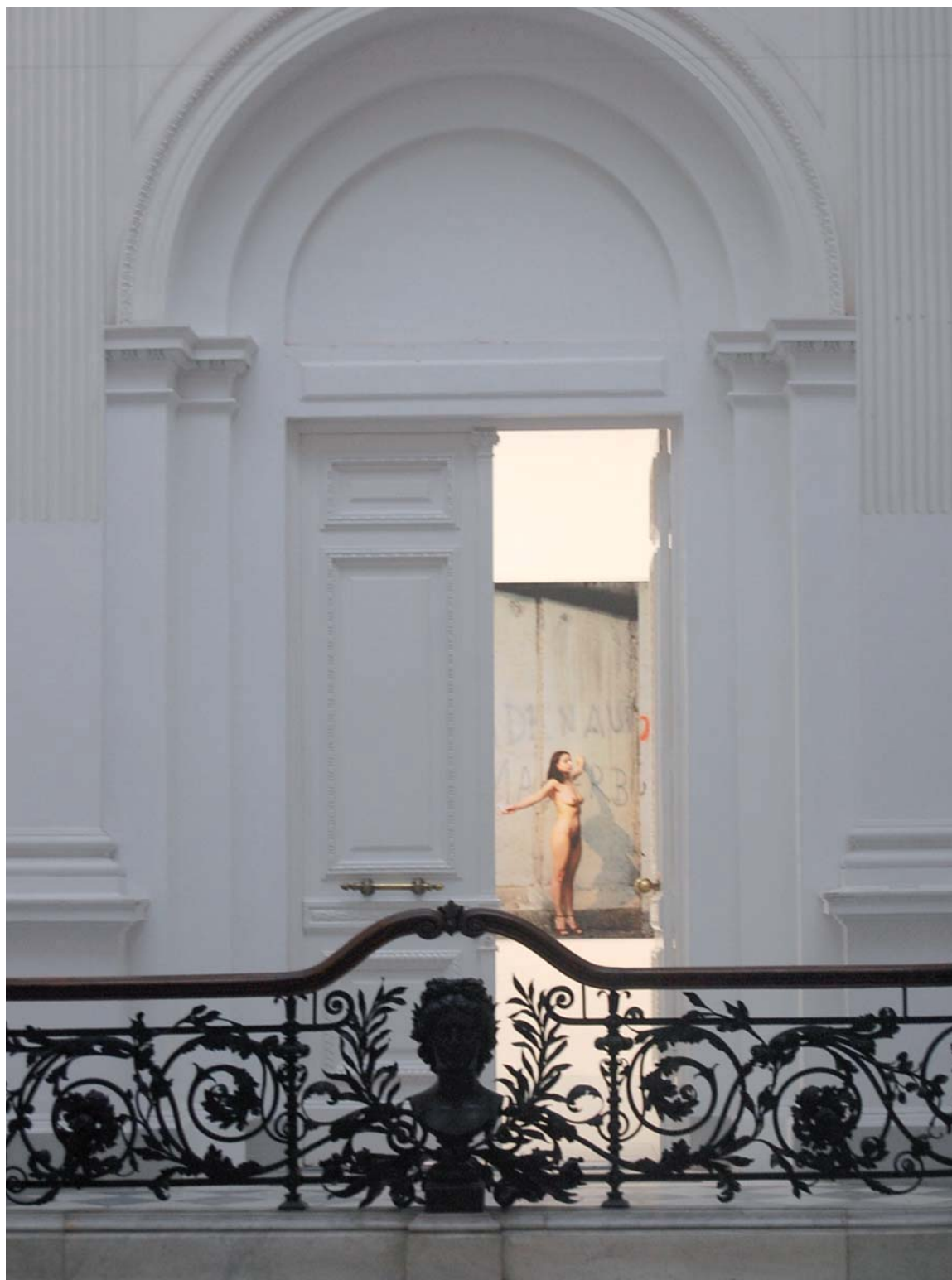
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski

3 KOBIETY I INNE WYSTAWY DUETU TONIAK–SZCZĘŚNIAK



Wystawa *3 kobiety*: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum z 2011 roku – przygotowana przez Ewę Toniak (kuratorkę, eseistkę i historyczkę sztuki) i Małgorzatę Szczęśniak (scenografkę), była ważną prezentacją sztuki kobiet-artystek i ciekawym głosem w procesie uhistorycznienia polskiej sztuki feministycznej. Tandem Toniak-Szczęśniak wcześniej pracował razem nad monograficzną wystawą *Alina Ślesińska (1926–1984)* w 2007 roku (także w warszawskiej Zachęcie), a później nad *Natalia LL. Secretum et Tremor* na przełomie 2014/2015 (CSW Zamek Ujazdowski). Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że te trzy pokazy tworzą dość spójną całość, będącą interesującą propozycją odczytania wystawianych artystek. Dlatego choć tematem namysłu są w niniejszym tomie zbiorowe wystawy kobiet, wspomnieć należy również wystawy indywidualne duetu Toniak-Szczęśniak, gdyż pozbawianie *3 kobiety* kontekstu pozwoliłoby umknąć wielu sensom, które nabudowują się w kolejnych odsłonach przygotowanych przez ten duet kuratorsko-scenograficzny. W największym skrócie wspomnieć trzeba, iż Toniak jest absolwentką warszawskiego liceum im. Tadeusza Reytana, absolwentką historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, magistrantką Jana Białostockiego i doktorantką Marii Janion. Jest autorką kilku książek, z których szczególnie dwie *Olbrzymki: kobiety i socrealizm* (2008) oraz *Kobiety i sztuka ok. 1960 r.* (2010) zajmują się rolami i sposobami obecności kobiet w przestrzeni publicznej doby PRLu oraz ich funkcjonowaniem w polu sztuki. Szczęśniak jest scenografką teatralną, operową i filmową oraz kostiumologiem, a w jej bogatym dorobku są przede wszystkim dekoracje do słynnych spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Studiowała na UJ i w krakowskiej ASP. Wśród jej licznych inspiracji znajdziemy też polską sztukę współczesną, artystki: Jaremię, Kobro oraz Szapocznikow.¹

Ramą dla wszystkich kobiecych wystaw powstałych po upadku komunizmu, w tym także dla pokazów Toniak-Szczęśniak, pozostaną na długo *Artystki polskie* (1991) – pionierska wystawa z obszernym katalogiem autorstwa Agnieszki Morawińskiej. Zarówno bowiem zalety pokazu, jak i jego wady, staną się swoistym „uniwersytem” dla raczkującej wówczas feministycznej historii sztuki. Wystawę tę zapowiadała w *Gazecie Wyborczej* sama Toniak, pisząc, że choć w stosunku do tego, co feministki zrobiły w Ameryce wystawa była „spóźniona o całe 20 lat”, wydobyć zapomnianych malarek, które na kartach dziewiętnastowiecznej polskiej literatury jawią się jako „istnienia blade i drugoplanowe”, jest intrygujące i celowe.² Przy okazji jednak – przybliżając czytelnikom *Gazety Wyborczej* amerykański feminizm – wyjaśniała, że jego naukowe osiągnięcia z pewnością nie będą inspirować polskich historyków sztuki („Na pewno nie, choć pokusa jest duża”). Artykuł zilustrowano rysunkiem Mariana Wawrzeńckiego (1863–1943), przedstawiającym nagą czarownicę latającą na miotle, a kontekst ten oddaje niestety ducha czasów początku lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku.⁴ Chociaż ową zaskakującą reprodukcję nie wydrukowano bynajmniej na żądanie recenzentki, gdyż była to radosna twórczość redaktora prowadzącego, to samą wystawę *Artystki polskie* Toniak ocenił wnikliwie i krytycznie w tej publikacji, określanej jako „pierwsza w Polsce książka feministyczna”.⁵ Na łamach prasy stwierdzała natomiast w równie pionierskim wówczas tonie, że choć nie jest przekonana, by istniała odrębna „sztuka kobieca”, to badanie samoświadomości artystycznej kobiet nie jest przemijającą modą a faktem. Dodawała, że zdziwiła



Ewa Partum, *Wschodnio-zachodni cień* (1984/2006) na wystawie 3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum, Zachęta, Warszawa, 2011. Zdjęcie dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.



Sala poświęcona twórczości Natalii LL na wystawie *3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*. Na pierwszym planie *Sztuka intymna* (1971), Zachęta, Warszawa, 2011. Zdjęcie dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.



Ewa Partum, *Pirouette* (1984) – film z dokamerowego performansu oraz gabłota na wystawie *3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*, Zachęta, Warszawa, 2011. Zdjęcie dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.



Sala Marii Pinińskiej-Bereś na wystawie *3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*, Zachęta, Warszawa, 2011. Zdjęcie dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.

ją bardzo reakcja prasy – zarówno lękowa postawa wobec samego słowa „feminizm” (które wręcz miałyby moc zmienienia szacownych murów Muzeum Narodowego w Warszawie w lupanar), jak i reakcja samych zaproszonych artystek, niechętnych, by wziąć udział w wystawie kobiecej. Chwaląc katalog recenzentka pisała: „wystawa *Artystki polskie* nie była importem do kraju, gdzie nie istnieje feministyczny underground, lecz nawiązaniem do zerwanej po wojnie tradycji. Jeśli jakiś facet myśli inaczej, to jest *male chauvinist pig* i kwita.”⁶ *Artystki polskie* rozpoczęły ważną dyskusję o specyfice materiału, jakim jest sztuka kobiet-artystek oraz sztuka feministyczna, o sposobach prezentacji, emancypacji i kobiecej solidarności. Dopiero ponad dekadę później powstała na polu polskiej historii klasyczne już dzisiaj publikacje feministyczne, jak: Joanny M. Sosnowskiej *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (2003); Agaty Jakubowskiej *Na marginesach lustra, ciało kobiece w pracach polskich artystek* (2004) oraz wydana pod jej redakcją encyklopedia *Artystki polskie* (2011), nawiązująca tytułem do pamiętnej wystawy Morawińskiej, czy cytowane już *Olbrzymki* Toniak.

Dekadę po *Artystkach polskich*, Morawińska, już jako dyrektorka Zachęty, działała jak świadoma mecenaska, zachęcając kuratorki do robienia kobiecych wystaw w kierowanej przez siebie placówce. Najpierw namówiła Toniak do zrobienia wystawy Aliny Ślesieńskiej (pomysł wyszedł od Jacka Sempolińskiego⁷), a następnie pojawił się koncept pokazania twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, zmieniony potem w wystawę *3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*. Ponieważ zadowolona z tej wystawy Natalia LL bardzo chciała, by Toniak we współpracy ze Szczęśniak zrobiła potem jej wystawę monograficzną, można uznać, że także *Natalia LL. Secretum et Tremor*, choć powstała w CSW Zamek Ujazdowski (gdy Morawińska odeszła już z Zachęty i była dyrektorką warszawskiego Muzeum Narodowego), zrealizowana została pośrednio dzięki owemu pierwotnemu wsparciu Morawińskiej.

Zanim przejdziemy do dyskusji o wystawie *3 kobiety*, przyjrzyjmy się najpierw jak ona wyglądała. Tu oprócz zawodnej pamięci piszącej te słowa, pomocna okazała się dokumentacja pozyskana z Zachęty⁸ oraz od samej kuratorki. Na tym etapie opis wystawy powiążę z wiedzą o pierwotnym wyglądzie wystawionych prac.⁹ Wystawa stanowiła w istocie trzy mini-retrospektywy, gdyż przestrzeń dla każdej z artystek została starannie wydzielona, tak, by ich prace nie stykały się i nie wchodziły ze sobą w kontakt. Dodajmy, że w trakcie trwania wystawy jedna z artystek – Pinińska-Bereś – nie żyła już od 12 lat, a zatem tylko dwie z *3 kobiet* aktywnie uczestniczyły w powstawaniu wystawy i – jak za chwilę zobaczymy – reinterpretacji swych prac. Gdy wystawę zaczynało się zwiedzać od środkowej sali na piętrze, już przez uchylone drzwi witał widza wielki baner *Wschodnio-zachodniego cienia* (1984–2006) Ewy Partum, pracy będącej w realizacji z 1984 roku akcją dokamerową, a nie wielkim bilbordem. Widz wkraczając do Zachęty, jeszcze gdy znajdował się na schodach prowadzących do wnętrza, przywoływany był zmysłowością tej monumentalnej pracy. Jej siła polegała m.in. na zawarciu w sobie mocnego przesłania dotyczącego egzystencji – przetrwania mimo politycznych opresji. W Zachęcie *Wschodnio-zachodni cień* kojarzył się z uniwersalną dziejową przypowieścią o szczęśliwym triumfie i wygranej rewolucji. Partum, jako „Nike zwycięska”, bo nieomal jej skrzydlatym uosobieniem się wydawała, stała naga, z szeroko rozpostartymi ramionami, na tle berlińskiego muru – symbolu podziału Europy. Plakatowa fotografia zdawała się mówić o minionej przeszłości głosem niepokonanej, kruchej bohaterki, personifikując siłę bezsilnych. Choć w tzw. oryginale (czyli pierwszej wersji z 1984 roku) praca Partum była znacznie mniejsza,¹⁰ to warto zauważyć, iż sztuka conceptualna nie zna pojęcia oryginału, gdyż kolejna realizacja zależy od decyzji artysty, bądź od jego instrukcji. Rzecz jednak nie tylko w skali, lecz także w performatywności i w wydźwięku pracy. Partum stojąc pod murem i trzymając w jednej ręce literkę „O” (od Ost–Wschód), a w drugiej „W” (od West – Zachód), tak długo rozciągnęła w czasie akcję dokamerową w 1984 roku, że cień artystki przesunął się „jak wskazówka zegara słonecznego po ścianie” i wędrował „wraz z upływem czasu ze wschodu na zachód.”¹¹ Tymczasem w Zachęcie zmultiplikowana, krucha sylwetka Partum na tle berlińskiego muru została ukazana – na tyle, na ile było to możliwe – niczym Nike z Samotraki u szczytu klatki schodowej w Luwrze. Repetycja tego samego kadru niosła inne treści, choć powtórzenie sylwetki w poziomym pasie powodowało, że oprócz znaku-ikony naga postać stawała się częścią kinowej opowieści, bohaterką i gwiazdą filmową. Sława i widzialność – te prywatne osiągnięcia artystki – zostały przełożone przez nią samą na nową wersję *Wschodnio-zachodniego cienia* już przy okazji wystawy w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku w 2006 roku,¹² a zreinterpretowane szczególnie spektakularnie przez Szczęśniak na formę plastyczną w rzeczywistości galeryjnej Zachęty. Taka mocna introdukcja wystawy *3 kobiety* tłumaczy – bez zbędnych didaskaliów – sens stojący za uwspółcześnianiem języka. Dzięki skali, specyficznemu usytuowaniu, czujemy wręcz powiew wieczności tych minionych zdarzeń, które doprowadziły do przemiany Europy. Nigdy chyba przemiana, przetrwanie i zwycięstwo nie wybrzmiały na polskiej wystawie kobiet z taką mocą; wiemy już bowiem na wstępie, iż będzie to opowieść o nie dającej się pokonać sile bezbronnych i pozbawionych głosu. Przemianę wizualną pracy z 1984 roku potraktować można

w istocie jako *pars pro toto* i zobaczyć skomplikowaną złożoność takiej transformacji. Bowiem duet Toniak–Szczęśniak, w ścisłej współpracy z artystkami, zmieniał skalę, kolorystyczną ramę, nastrój pierwotnych prac, które – gdy powstawały – były częścią ruchu antyinstytucjonalnej krytyki, antyestablishmentowym ruchem sprzeciwiającym się wszelkim uniwersalnym roszczeniom, poprzez eksponowanie tego, co codzienne, doraźne i zwykłe.

Tak jak *Wschodnio–zachodni cień*, Partum potraktowała też inne swoje prace. Podobną transformację zaobserwujemy, gdy porównamy sposób realizacji prac Natalii LL na wystawie *3 kobiety. Fotografia intymna* (1971) pokazana została w Zachęcie w ascetycznym wnętrzu i zestawiona z serią *Aksamitny terror* (1970) oraz ze *Słowem* (1971). Autoportret Natalii LL z pejczem i sylwetką odcinającą się od monochromatycznej czerwieni tła z *Aksamitnego terroru*, zestawiony został z czerwoną lateksową podłogą wymyśloną przez Szczęśniak. W wersji pierwotnej *Fotografia intymna* (1971) była pokazana w galerii Permafo. Nazwa ta może być myląca: za efemeryczną galerię robił bowiem Klub Związków Twórczych we wrocławskim Ratuszu na Rynku Głównym. Na czas wystawy anektowano wielofunkcyjną przestrzeń, klubowo–kawiarniano–restauracyjną. Realną ramą *Fotografii intymnej* był więc gwar kawiarnianych rozmów i kłęby papierosowego dymu, fotele o buraczkowej tapicerce i różne meble z innej, nie–galeryjnej rzeczywistości. Składany parawan–ścianka instalacji *Fotografia intymna* zachęcał do wejścia do środka, nie był bowiem częścią autonomicznego dzieła muzealnego, a częścią klubowego „dziania się”. Jednocześnie *Fotografia intymna* naruszała reguły i procedury tego klubowego „dziania”, nie pasowała do wnętrza, stanowiąc dziwny zgrzyt. Praca w galerii prowadzonej przez artystycznych „nomadów” (mąż artystki Andrzej Lachowicz był współprowadzącym galerię), którzy za chwilę mieli złożyć przenośną instalację, by pokazać ją w innym miejscu, była czymś zdecydowanie przesuwным i mobilnym, rozkładalnym jak *Pudło w walizce* Duchampa. Prawdopodobnie *Fotografia intymna* zaaranżowana przez Szczęśniak w Zachęcie nigdy nie wyglądała tak efektownie i nigdzie tak pięknie nie wpisywała się we wnętrze. Wszystko bowiem zostało jej podporządkowane, nie stanowiła zgrzytu, lecz część od początku wykoncypowanej całości. Szarość wydruków naklejonych na ścianki instalacji pięknie grała z czerwienią podłogi oraz sterylnymi białymi ścianami galerii. A lateks nadawał całości żartobliwy podtekst erotyczny. Powstała sytuacja stanowiła sama w sobie jednorodne dzieło. Higieniczność, autonomia i elegancja, wraz z subtelnym humorem, to wartości dodane tak przez scenografię, jak i przez Natalię LL, do post–peerelowskiej realizacji. Takiej interpretacji Natalia LL hołduje zresztą w licznych powstałych po latach siedemdziesiątych realizacjach, m.in. na wystawie w Pałacu Opatów w Oliwie (2011). Obok instalacji w Zachęcie – jak już wspomniałam – powieszono na całej ścianie ogromne *Słowo* (1971) Natalii LL i tu przyznać trzeba, iż praca ta już pierwotnie istniała w monumentalnym rozmiarze, dzięki temu, że stanowiła część scenografii Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu w 1971 roku. Zmieniono jej więc nie skalę, ale odebrano „dzianie się” wokół. Zachowana dokumentacja z Zachęty pokazuje puste wnętrza, gdyż człowiek w tak pięknej, aseptycznej przestrzeni z odkażonych z przypadkowości kadrów, stanowić by mógł jedynie zgrzyt, a nie naturalne dopełnienie całości. Poza tym, wiele innych prac Natalii LL funkcjonowało w latach siedemdziesiątych w postaci ulotnych wydruków wkładanych do słynnej szarej koperty z nadrukiem PERMAFO i logotypem galerii (projektu Andrzeja Lachowicza) i rozsyłanych pocztą. Partycypacyjny charakter sztuki Natalii LL, estetyka *do–it–yourself* i związany z nią brikolazowy charakter, zmieniono w inżynierską produkcję. Charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych były tanie wydruki na wiotkim, cienkim papierze, wieszane bez ram – powiewały radośnie przy każdym przeciągu. Na zachowanej dokumentacji ze zbiorowej wystawy *NS [Nowa Sytuacja]* w Galerii Współczesnej w Warszawie, widać właśnie owo niesforne powiewanie na wietrze lekkich jak podmuch wiatru niewielkich odbitek.¹³ Bywało, że zdjęcia kładziono wprost na podłodze, bez obawy, że ktoś je podepta. Dzisiaj decyzją samej artystki prace fotograficzne nadal często nie posiadają ram, ale są za to naklejone na sztywne podobrazie. W ten sposób stanowić mogą zarówno dekorację modnych loftów, jak i część prestiżowych muzealnych kolekcji.

Dysponując całym wachlarzem sposobów najlepszej interpretacji materiału wyjściowego, pokazano w Zachęcie – właśnie przy afirmacji idei artystycznej wielkości – niemal wzorcową transformację tego, co zdawkowe, niewyszukane i powszednie, biedne i wykonane sposobem *zrób–to–sam* w to, co solidne, efektowne i profesjonalnie wykonane. Do części sal wchodziliśmy jak do wewnątrz dzieła sztuki, bez oddechu i dystansu, olśnieni mocą koloru i szlachetnością prostej formy. Przepięknie prezentowała się oprócz *Fotografii intymnej* także m.in. *Anatomia pokoju* Natalii LL, z filmem puszczonego na starym telewizorze, porcelanowymi figurkami kotów stojących na telewizyjnym pudle i świeżymi kaliami pod spodem. Duetowi Toniak–Szczęśniak niewątpliwie zależało na różnorodności użytych środków i efektownym rozłożeniu dominant. Były sale w półmroku i w ostrym świetle, czarno–białe fotografie w skromnej oprawie i miejsca, gdzie kolor działał z całą mocą. Były sale z autentycznymi odbitkami z dawnych lat i z ich powiększeniami (*Samoidentyfikacje* Partum),

a także wydzielone miejsca na projekcje filmów. Były także udane próby stworzenia dzieła na nowo. Tak widzieć bowiem należy np. szklany prostopadłościan z potłuczonym szkłem, dodany poniżej wyświetlanego video z dokamernowego performansu Partum *Pirouette* z 1984 roku: świetnie materializował i urealniał ulotność narracji filmowej już sam pomysł zwykłego postumentu na stertę kawałków rozbitego lustra w wersji pokazanej w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku w 2007 roku na wystawie zbiorowej *Translate: Kolekcja Niemożliwa/The Impossible Collection*. W 1984 roku w Galerie Dialog w Berlinie artystka rozdawała sygnowane potłuczone tafle publiczności,¹⁴ więc postumentu – jak się wydaje – nie było. W Gdańsku postument na zbite lustro stanowił już część pracy. Był to jednak zwykły prostopadłościan ze sklejki,¹⁵ zmieniony dopiero w realizacji w Warszawie w efektowny – i znacznie droższy – szklany prostopadłościan ustawiony wprost na podłodze. W przypadku uaktualnienia *Pirouette* – procesie zapoczątkowanym w Gdańsku i zweryfikowanym ostatecznie w Warszawie – każdorazowo zmieniane były sensy: położone w Gdańsku na pomalowanym prostopadłościanie rozbite kawałki lustra o ostrych zakończeniach nie stawały się paradoksalnie reliktem, ale potencjalną bronią i narzędziem walki – można je bowiem było łatwo wziąć z postumentu. Inaczej w Warszawie: zamknięte w akwarium, stawały się po prostu piękną gablotą. Szklana gablota, do której włożono potłuczone szkło – porywająca swoją minimalistyczną urodą jak szklane kuby Roni Horn – nie miała już biednego, skromnego wyglądu. Opisując zmiany w wyglądzie poszczególnych prac, nie podważam bynajmniej prawa artystek do takich działań. Uświadamiam jedynie kierunek tych zmian. Szklana gablota z *Pirouette* może funkcjonować jak „profesjonalne” dzieło, bowiem dokonał się proces jej komodyfikacji. Duże retrospektywy niegdyś antyestablishmentowych artystek wadzących się z mainstreamem epoki Gierka, sprzyjają niewątpliwie utowarowieniu, produkując dzieła mogące służyć dalszej wymianie międzymuzealnej i międzygalerijnej. W imię współczesnego oddziaływania swych prac artystki porzucają formę wymyśloną w innych okolicznościach. W oparciu o tę specyficzną różnicę, którą dziś artystki zacierają, powstały jednak takie osiągnięcia sztuki polskiej jak np. polska szkoła plakatu, „biedna sztuka” Grotowskiego czy działania Włodzimierza Borowskiego.

Tak drastycznych różnic wynikających z uwspółcześnienia języka nie obserwujemy w *oeuvre* trzeciej z artystek, Pinińskiej-Bereś, gdyż choć była ona też performerką, to pozostawiła po sobie tradycyjne obiekty i rzeźby. Na jej niekorzyść – jeśli zmianę mobilnego i skromnego dzieła w spektakularny teatr uznamy za korzyść – działało jednak nie tylko to, że z oczywistych względów nic już nie mogła uwspółcześnić (zmarła w 1999), ale że dzieła wykonywała z materiałów nietrwałych, często z jasnych tkanin, do których łatwo przylega kurz zmieniając wydźwięk prac z lekkich, delikatnych, różowych obiektów w zakurzone eksponaty. Tu trzeba jednak podkreślić rolę córki – spadkobierczyni artystki, robiącej niemalym wysiłkiem wszystko, by tak się nie stało. Tu również znaleziono formę: przestrzeń Pinińskiej-Bereś była zamknięta, w jakiś sposób niewygodna (stosunkowo niskie prace rozmieszczono dość gęsto na podłodze), wieloznaczna i rozproszona, stworzona jakby dla kogoś innego, przez co dominowało poczucie nieadekwatności osoby widza, jego niewczesnej obecności i swoistej niezdarności. Widz krążył między wieloma słynnymi pracami artystki, m.in.: *Umywalką* (1973), *Moim uroczym pokoikiem* (1975), *Maszynką miłości* (1969), *Szeptami* (1973), *Dekonstrukcją krzywej wieży II* (1995), *Infantką*, *Rotundą z dzwonczkiem* (1993/1996) i podwieszonym *Sabatem* (1987). Na ścianie powieszono rysunki oprawione w ramy oraz relikwiarzowe *Miejsce poetyckie* (1974). Zastosowana we wnętrzu szarość wydobywała jaskrawość różu miękkich rzeźb artystki. Wieloraki repertuar środków zastosowany przez Szczęśniak, uświadamiał wielorakość sztuki trzech kobiet artystek, a to z kolei odsuwało zdecydowanie w niebyt zarzut o esencjonalizację kobiecości. Scenografka, świadoma rozróżnienia pomiędzy wystawą a scenografią, wyartykułowała różnicę między nimi poprzez uznanie, iż tę pierwszą rozumieć należy jako małą architekturę i zorganizowanie przestrzeni do pokazania myśli, obrazów, znaczeń, a drugą – jako metaforę, czyli zupełnie inną syntezę.¹⁶

Powyższy opis służył rozpoznaniu zasadniczej przemiany znaczeń, jaka przede wszystkim za sprawą samych artystek, dokonywała się w procesie, którego etapem były *3 kobiety*. Jest to proces, który metaforycznie objaśnić można posługując się słowem gentryfikacja i komercjalizacja. Tak jak gentryfikacja oznacza bowiem czynienie odpowiednim dla klasy wyższej, tak proces renowacji, którego symptomem są *3 kobiety*, oznacza odświeżenie prac do poziomu, jaki byłby atrakcyjny dla polskiej klasy średniej i jej estetycznych aspiracji. Ruch konceptualny i performatywny, z którym związane były Natalia LL oraz Partum, nie przywiązywał jednak wagi do wykonawstwa i rzemiosła. Fotografie ich prac funkcjonowały w formie wydruków, przesyłek pocztowych, były mobilne, lekkie i absolutnie nie-muzealne, gdyż pomyślane raczej jako wpisane w codzienne życie, niż w jakąś wyodrębnioną świątynię „sztuki”. Problem z przeniesieniem w takiej formie sztuki konceptualnej i foto-medialnej do galerii jest dziś jednak taki, że nieodmiennie obcujemy wówczas ze śladami po niegdysiejszych zdarzeniach, po balu, na którym nie byliśmy i nie bardzo mamy klucz, by odczytać jego

znaczenie. Czujemy się jak podglądacze cudzych prywatek lub oglądający albumy z młodości naszych ciotek. Mimo tego, na całym świecie podejmuje się wyzwanie i robi się wystawy z dużą ilością archiwaliów, które są asamblażami i palimpsestami, a muzea starają się wykonać wówczas robotę edukacyjną, by widzowie mimo wszystko wniknęli w coś, co mówi głosem ścisłym, tekstem i językiem, którego trzeba się dopiero nauczyć. Nie piszemy już przecież do siebie kartek pocztowych tylko mejle, nie wysyłamy zawartości wystaw w postaci dość marnej jakości druków w szarych kopertach. Sztukę poczty uprawiała zaś wszak zarówno Natalia LL (w ramach wspomnianej galerii Permafo), jak i Partum (w ramach galerii Adres). Małe w skali, lekkie papierowe prace, z jednej strony wchodziły w dialog z propagandową ikonografią PRLu, a z drugiej – można było je spakować do teczek, wywieźć i pokazać gdziekolwiek, bez angażowania instytucji (co miało swój silny antyinstytucjonalny, krytyczny wymiar). Były więc one wolne od instytucjonalnych wymogów pół-totalitarnego państwa. Lichość wykonania mierzi nas już jednak dzisiaj przez sam fakt, że przywołuje PRL. Na wystawie nie odnosiło się zaś wrażenia, iż widz obcuje z szacownymi eksponatami – ten efekt zaliczyć należy niewątpliwie do pozytywów. Jednak cena za tę współczesność istnieje; była duża i mała jednocześnie. Duża, bo choć wiele prac pochodziło z początku lat siedemdziesiątych i zaistniały wówczas w postaci niewielkich odbitek fotograficznych lub marnej jakości wydruków, to na wystawie obcowaliśmy z wielkimi (i kosztownymi) wydrukami, zrobionymi całkiem niedawno i zmieniającymi nie tylko skalę oryginałów i ich formę, ale i treść. Cena jednak była mała, bo zamiast tekstów i archiwum zobaczyliśmy *blockbuster*, a młodzież nie musiała się dopiero uczyć języka sprzed epoki internetu i wielkopowierzchniowych reklam. Można powiedzieć, że żyjące artystki mają prawo do ingerencji w swoją własną twórczość, że zawsze chciały być w mainstreamie i po prostu być wielkimi artystkami. W tym znaczeniu – ponieważ Szczęśniak znakomicie wyczuła ich intencje – trudno właściwie o lepszy wybór aranżera ekspozycji. Podkreślmy jednocześnie, że proces zmiany charakteru sztuki Natalii LL i Partum zainicjowały same artystki z okazji swoich retrospektyw. Same bowiem nie chciały auto-prezentacji „po wielkim balu”, preferując aktualizację wpisującą się w rzeczywistość wielkopowierzchniowych reklam, oczywistych w Polsce dopiero po przełomie 1989 roku i dystansując się od innego języka sztuki, jakim były mieszczące się w teczkach wydruki, letrasety, odbitki.

Proces tłumaczenia awangardy lat siedemdziesiątych na współczesny spektakl medialny trwa już zresztą od pewnego czasu, a symbolem tych przemian językowych jest z pewnością wystawa *Artist is Present* Mariny Abramović w nowojorskim MoMA (2010). Dla jednych taka transformacja jest związana z procesem przechwytywania i gentryfikacji, dla innych – ze sprawiedliwością dziejową. Zgody tu póki co nie ma. Szczęśniak z Tonia mówi jednak raczej, jak mi się zdaje, iż uhistorycznianie sztuki nie może się odbyć kosztem samej sztuki. A tu kryterium jest proste – dzieło do nas przemawia lub nie. Historycy sztuki będą oczywiście narzekać, że w latach siedemdziesiątych nie chodziło ani o „dzieła” ani o postawienie na piedestale artystów, że skromna wizualność i tekstowość służyła intymniejszej recepcji. Ale czy wystawy robi się dla historyków sztuki? – pytam w istocie sama siebie, pełna wątpliwości co do procedur „uwspółcześniania” form sztuki.

*

Przejdźmy teraz do dyskusji wokół wystawy, częściowo już zaczątej przez jej opis. Jeśli na *3 kobiety* patrzeć z pozycji uhistorycznienia feminizmu – jak zaproponowała w rozmowie ze mną kuratorka – to zauważyć należy, iż proces ten dokonuje się stosunkowo późno i ma w gruncie rzeczy niewiele elementów związanych z kontekstem historycznym, gdyż nie wydobywał przy okazji archiwów, jak z żalem zauważyła Agata Jakubowska w moderowanej przez Ewę Majewską dyskusji „Interwencje, intuicje? Feminizm w sztuce polskich artystek”, jaka odbyła się pomiędzy Jakubowską właśnie, a Izabelą Kowalczyk i Agnieszką Mrozik 12 marca 2011 roku w warszawskiej Zachęcie.¹⁷

Uhistorycznieniu podlega ponadto temat bardzo sporny, czyli tzw. II fala feminizmu, w Polsce właściwie nieobecna. Sama kuratorka wystawy *3 kobiety*, jeszcze przed jej powstaniem, pisała za Piotrem Piotrowskim o zjawisku paralaksy, wynikającej z „odmiennej tradycji i znaczenia modernizmu nieprzystawalności praktyk artystycznych konceptualizmu do jego teorii po obu stronach żelaznej kurtyny.”¹⁸ Publikacja w 1963 roku *Mistyki kobiecości* Betty Friedan, wyznaczającej wedle wielu badaczek początek ruchu, nie ma chyba podobnego odpowiednika w języku polskim w tym czasie, a sama książka Friedan wyszła po polsku dopiero w 2012 roku. Jak pisze w encyklopedii *Pleć w kulturze* Sylwia Kuźma-Markowska, w Polsce w dekadzie lat siedemdziesiątych znaleźć można jedynie ślady II fali, szczególnie w dwóch dziedzinach: przemianach obyczajowych oraz w sztuce Pinińskiej-Bereś, Natalii LL i Partum.¹⁹ Dobór akurat tych nazwisk w wydanej w 2014 roku encyklopedii *Pleć w kulturze* świadczy jednak najlepiej o wpływie, jaki ma na współczesne młode badaczki wystawa *3 kobiety*.

Uhistorycznienie feminizmu II fali w Polsce wiąże się z kontrowersjami badaczy i badaczek, co do roli PRLu w procesie emancypacji kobiet. Sprawa jest wyjątkowo dyskusyjna: z jednej strony takie artystki jak Zofia Kulik (ur. 1947) wskazywały, że w latach siedemdziesiątych feminizm pojawił się jako swoista, nie znacząca modna nowinka („One posługiwały się tymi zachodnimi terminami. Nie było to zrozumiałe w peerelowskich realiach. Były radykalne w tych swoich ogólnikowych tekstach, ale nie odsłaniały rąbka tajemnicy własnych doświadczeń i przeżyć”²⁰), z drugiej badaczkom trudno jest przyznać, że po okresie stalinizmu, w 1955 nastąpił właściwie równościowy *backlash* i powrót do tradycyjnych ról (podobnie zresztą jak po roku 1989²¹). Mało kto chciałby jednak przyznać, że życiorysy Wandy Wasilewskiej czy Julii Brystiger wskazują na równoprawność płciową i sukcesy emancypacji. Gdy chodzi natomiast o wspomniane trudności w porównaniu twórczości polskich artystek z zachodnim feminizmem, to zauważyć należy, iż w PRLu nie występuje wspólnotowy charakter sztuki kobiet, swoista siostrzaność i kolektywność, niosąca ze sobą przyjemność wspólnego przebywania i tworzenia razem, a więc nieuchronnie – zaprzeczenie takim kategoriom sztuki jak „geniusz”, „wielkość”, „progres”, „inwencja”, czy „sztuka wysoka”, uwzniośnione w perspektywie modernistycznej utopii, a poddane w wątpliwość w utrwalającej postmodernizm postawie feministycznej. Feminizm zachodni stawiał sobie wyraźne cele polityczne i w ich perspektywie przyjął postawę walczącą, gdyż wierzył, że przyjęcie tłumionej dotąd kobiecej perspektywy przyczyni się ostatecznie do zakończenia męskocentrycznego, pierwszego etapu euro-amerykańskiej kultury i otworzy drzwi, po przejściowym etapie drugim, do etapu trzeciego, będącego w istocie nowym, lepszym światem, gdzie doświadczenia kobiet i mężczyzn okażą się równoważne. Feminizm poszedł więc dalej, niż np. surrealizm, w którym choć przyznano kobietom kluczową rolę przewodniczek w docieraniu do pokładów podświadomości, to one same uczestnicząc w tym ruchu nie identyfikowały się ze sobą nawzajem, a koncepcja *femme-enfant* petryfikowała podział między cerebralnością męskiej kultury a łączeniem kobiet ze sferą intuicji i natury. Feminizm poszedł także dalej, niż socjalistyczne koleżanki Käthe Kollwitz oraz niż kolektyw zgromadzony wokół Pauli Modersohn-Becker, artystki te bowiem w żadnym razie nie były feministkami.²² Przywołując dyskutowaną obecnie intensywnie koncepcję nieobecnej w polskim myśleniu „prześnionej rewolucji”, „zdeteminowanej przez miasto i miejski sposób życia” (zamiast folwarku i wsi) – rewolucji jaka zaczęła się w 1939 roku i kontynuowana była pod radziecką dominacją i która „utorowała drogę do, najgłębszej być może od wieków, zmiany mentalności Polaków”²³ – zaryzykować można stwierdzenie, iż feministyczna rewolucja także została w swoim czasie „prześniona”, a dokonująca się obecnie prezentystyczna re/konstrukcja służy zmianie jej statusu z prześnionej na faktycznie zaistniałą. Postawić można więc hipotezę, iż peerelowskie „feminizowanie” nie wyszło poza przedwojenne myślenie równościowe (zresztą stosunkowo zaawansowane, gdy porównamy Polskę z resztą Europy, bo np. prawo wyborcze przyznano kobietom już w 1918 roku), a feministyczna rewolucja pozostawała w PRLu raczej prześniona. Teza ta zgodna jest zresztą z analizami Toniak, piszącej o regresie sceny feministycznej w powojennej Polsce.²⁴

W katalogu *3 kobiety*, o słodko-różowej okładce, kuratorka dystansowała się od idei, że jest to wystawa feministyczna. Podejście to jest zrozumiałe w perspektywie zachodnich wystaw feministycznych, gdzie dominowało poczucie wspólnotowości i wzajemnej sympatii. Wystawy amerykańskich kobiet artystek w dekadzie lat siedemdziesiątych powstawały – jak pisała Judith K. Brodsky – w proteście przeciw wykluczeniu z kluczowych wystaw i muzeów Nowego Jorku i Los Angeles i miały trzy główne cele: po pierwsze, stworzenia własnych przestrzeni wystawienniczych – by pokazać aktywność artystyczną i wyrzucić presję na oficjalne instytucje, po drugie – by dostarczyć systemu wsparcia emocjonalnego oraz intelektualnego, celem przezwyciężenia poczucia izolacji i po trzecie – by umożliwić powstanie wydarzeń, na jakich sztuka feministyczna pokazana zostanie w sposób dla niej specyficzny, inaczej niż gdziekolwiek indziej by się to mogło zdarzyć, niejako na własnych warunkach, co uznano za cel najambitniejszy.²⁵ Żaden z tych celów nie przyswiecał w latach siedemdziesiątych Natalii LL, Partum i Pinińskiej-Bereś. Mówiły nie tylko osobno, ale chyba nawet się wzajemnie zwyczajnie nie lubiły. Przeniosło się to na sytuację przy instalacji wystawy: z trzech artystek jedna, nieżyjąca, dysponowała najmniejszą przestrzenią, a dwie pozostałe zdecydowanie wołałyby mieć wystawy indywidualne w Zachęcie, niż zostać przypisane do kolektywu, który był im całkowicie obcy. Ambiwalencja prostego tytułu *3 kobiety* nie odwołującego się w żaden sposób do feminizmu, przełożyła się na niejasność celów poza oczywiście, jak to zaznaczyłam – czysto artystycznymi. Prawdziwie współczesna, znakomicie eksponująca a właściwie na nowo stwarzająca niektóre prace wystawa, pokazała po prostu świetną sztukę, choć wzajemny kontekst – zdaniem uczestniczek – jednak obniżał poprzeczkę.²⁶ Zaryzykować można więc stwierdzenie, że zgodziły się na swe sąsiedztwo tylko dlatego, że chodziło o warszawską Zachętę, gdzie żadna z nich nie miała pokazu indywidualnego. Trzy kobiety zostały więc rozmieszczone w trzech całkowicie odrębnych sferach,²⁷ bo w istocie nic ich nigdy nie łączyło poza konkurencją oraz faktem, że jak pisała kuratorka

„wszystkie trzy nie mogły dotrzeć do »centrum«”,²⁸ czyli mieć dużą monograficzną retrospektywę w stolicy. Ponieważ jednak trudno było o spójnik,²⁹ wystawa była zdaniem kuratorki szansą na niemożliwe spotkanie, wymykające się jednej scalającej narracji, a otwartą na konflikty, co – jak można się domyśleć – sprzyjało agonowi, bez przyklepywania kontrowersji w przestrzeni publicznej i chowania ich pod dywan. Jej wielorakie sensy spełnić się więc powinny nie tyle na samej wystawie, która dawała po prostu zaczyn i upewniała, że jest się nad czym zastanawiać, ile na imprezach towarzyszących. Tak się poniekąd zresztą stało, bo ilość paneli i pokazów była imponująca. Pokazowi towarzyszył program edukacyjny, godny wystawy prawdziwie feministycznej: w dyskusjach i wykładach brały udział wybitne historyczki sztuki, artystki, antropolożki i filmoznawczynie (i męski rodzynek: Grzegorz Dziamski), zorganizowano ponadto warsztaty dla młodzieży gimnazjalnej i licealnej oraz program filmowy *Kobiety na krawędzi. PRL a emancypacja*. Widzowie mogli zobaczyć następujące filmy: *Rewizja osobista*, reż. Andrzej Kostenko, Witold Leszczyński (1973); *Dziewczyny do wzięcia*, reż. Janusz Kondratiuk (1972), *Aktorzy prowincjonalni*, reż. Agnieszka Holland (1978), *Przez dotyk*, reż. Małgorzata Łazarkiewicz (1985), *Krzyk*, reż. Barbara Sass (1982), *Bluszcz*, reż. Hanka Włodarczyk (1982) oraz wybór filmów dokumentalnych z lat siedemdziesiątych w reż. Krystyny Gryczelowskiej, Ireny Kamieńskiej i Danuty Halladin. Równolegle, z inicjatywy Toniak, odbyła się w galerii Lokal_30 wystawa–instalacja Anki Leśniak *Fading Traces*, na którą składały się wywiady z Partum, Natalią LL, Izabellą Gustowską, Anną Kuterą, Teresą Murak, Krystyną Piotrowską i Teresą Tyszkiewicz.

Biorąc pod uwagę, iż feminizm musi być dzisiaj rozumiany jako walka z opresyjnością wzorców kulturowych nie tylko wobec kobiet, ale również wobec mężczyzn, feminizm Toniak staje się bardziej oczywisty, gdy nie zajmuje się samymi kobietami. Na jej wykładzie z 16 maja 2013 roku „Artur Grottger (1837–1867). Przypisy do biografii” (Muzeum Narodowe w Krakowie)³⁰ anonimowy słuchacz wypowiedział się dość znamienne, odnosząc się do projektu tamtejszej wystawy *Chłopiec rośnie na rycerza*: „A ja wiem, kim pani jest. Ja panią zgooglowałem! Pani nam tu chce zrobić wystawę feministyczną!”³¹ Trudno byłoby w istocie temu zaprzeczyć. Wykładowczyni sugerowała na wykładzie, iż nieodłącznym elementem polskiej narodowej wspólnoty – rozumianej jako męskowojeńska kultura – jest wykluczanie Żydów oraz kobiet. Od Janion Toniak przejęła bowiem przekonanie, że kobiety i Żydzi reprezentują w kulturze polskiej i europejskiej duch inności, a hierarchiczna zależność kobiece/żydowskie od męskiego ujawnia „głębokie sfery jaźni kulturowej”.³² Toksyczne pokłady takiej jaźni chciała np. tropić z okazji niedoszłej ostatecznie do skutku wystawy *Chłopiec rośnie na rycerza*. Ostatecznie – jak dowodziła Toniak – polska wspólnotowość jest nie tylko wroga wobec obcych, ale także toksyczna wobec samej siebie (wskazuje na to los samego Grottgera). „Wykluczający heroizm” nie jest więc nawet ceną wolności, ale jest z gruntu niszczącym fundamentem, argumentowała w feministycznym duchu.

Przypatrzmy się zatem bohaterkom wystawy *3 kobiety* w relacji do feminizmu. Pinińska–Bereś w 1995 roku wyraża rozczarowanie „instrumentalnym podejściem europejskich feministek do sztuki”, a jednocześnie podkreśla swoje artystyczne pierwszeństwo,³³ czyli odwołuje się do modernistycznej innowacyjności, od której – jak wiemy – feminizm zdecydowanie się dystansował. Anty–rewolucyjną postawę artystki podkreślała m.in. Janina Ładnowska, pisząc o twórczości „onirycznego spowolnienia” i bardzo zdecydowanie ukazując perspektywę tej sztuki, na podstawie *Infantki–Rotundy*, która jej zdaniem „jest substratem ograniczenia i zamknięcia, dobywający się z wnętrza głos dzwoneczka jest wołaniem o wolność – lecz **pytanie „do czego wolność” pozostaje bez odpowiedzi.**”³⁴ [podkreślenie – A.M.]. Także Stefan Morawski pisząc o powołaniu do życia „własnego słownika plastycznego i własnej ikonografii”, podkreśla modernistyczny charakter sztuki Pinińskiej–Bereś, związany z sygnaturowym mistrzostwem, typowym – jak pamiętamy – dla męskiego ujęcia historii sztuki. Z kolei odwołując się do „bio–form” artystki, Morawski pisze w gruncie rzeczy o esencjalizacji kobiecości, w której „bioformy bronione są w sposób oczywisty, wobec struktur kulturowych artystka zachowuje dystans.” Nie pomaga nawet, gdy sędziwy filozof dodaje: „Bio–formy mówią o godności królowej, która jest władzą równą królowi, gdyż trony ich są partnerskie”,³⁵ gdyż *de facto* skazuje artystkę na immanentnie inny „tron”, na którym ma zasiadać. Można by uznać to za skrycie mizoginiczny wybryk starego marksisty. Jednak ambiwalentny stosunek do feminizmu podkreśla także Maria Hussakowska, zauważając, iż na *Festiwalu Sztuki Kobiet* w poznańskiej galerii ON „urządziła wielkie *Pranie... feminizmu*”.³⁶

Z kolei Natalia LL – którą w latach siedemdziesiątych Lucy Lippard chciała przez moment widzieć jako przedstawicielkę sztuki feministycznej w Europie Wschodniej – właściwie nigdy nie zdystansowała się od widzenia kobiecości w dychotomicznym układzie męskie/kobiece. W rozmowie z Wiesławą Wierchowską podnosiła też transcendentny charakter swej sztuki, tak charakteryzując erotyzm swoich dzieł: „opieram się na platońskim micie mówiącym o tym, że na początku istota ludzka stanowiła całość. Gniew bogów podzielił

jednię na mężczyznę i kobietę. W akcie erotycznym powracamy do tej jedni, łączymy powtórnie i dlatego się spełniamy. Akt erotyczny stwarza życie, jest w nim coś boskiego.”³⁷ Sama kuratorka *3 kobiet* uznawała zresztą, iż twórczość Natalii LL z lat siedemdziesiątych wyrastała na tyle silnie z tego czasu, że „na gruncie polskim mogła nie być w ogóle komunikatywna”.³⁸ Tezę tę zdaje się potwierdzać tekst Natalii LL z 1977 roku „Tendencja feministyczna” będący bardziej sprawozdaniem z jej uczestnictwa w różnych wystawach feministycznych za żelazną kurtyną, niż sformułowaniem konkretnych potrzeb w konkretnej polskiej sytuacji.³⁹ Autorka sytuuje się w obrębie zachodnich koleżanek, pozostając jedyną Polką w tym gronie. Równie pojedyncze pozostaje doświadczenie Partum, choć Ewa M. Tatar podkreśla, iż artystka ta wcielając hasło II fali „prywatne jest polityczne” (Carol Hanish, Kate Millet), pozostawała jedyną polską autorką, która „w latach siedemdziesiątych swoją sztuką zajmowała stanowisko na temat opresji kobiet w społeczeństwie”.⁴⁰

Konkludując, podkreślić zatem należy, że wystawa *3 kobiety* wydaje się sugerować, iż skomplikowana specyfika peerelowskiego feminizmu nie może być podstawą oceny ogólnej tej twórczości. Jeśli dobrze rozumiem specyficzną grę kuratorki z feminizmem trzech wystawianych przez nią kobiet artystek, to sprowadza się ona do uwspółcześnienia (uatrakcyjnienia) ich prac zamiast wzniesienia dyskusji dotyczących feministycznej metodologii. Bowiem, co jest tezą dość paradoksalną i podaję ją tu z pewnym wahaniem, by poprzeć „niefeministyczny” wydźwięk wystawy *3 kobiety* – byłoby to być może przy okazji pokazu tak zasłużonych i niedocenionych artystek jak Natalia LL, Partum czy Pinińska-Bereś, tyleż przedwczesne, co zapóźnione. Pamiętajmy, że zapóźnienie recepcji sztuki lat siedemdziesiątych, charakterystyczne dla Polski ze względu na cięcie stanu wojennego, skutkuje diametralnie różną sytuacją artystów (w tym także, a może szczególnie artystek) z tamtych lat. O ile za zdemonstrowaną później żelazną kurtyną artystki mają status wielkich gwiazd (np. Marina Abramović), o tyle w Polsce właściwie nie weszły do powszechnego obiegu kulturalnego. Postawienie raczej na konstruowanie **najpierw** [podkreślenie – A.M.] bezapelacyjnej wielkości w tej sytuacji – a to właśnie zrobiła Toniak – nie dziwi. Przede wszystkim bowiem potrzebujemy wielkich artystek.

Tak jak zarzutem Jakubowskiej wobec *3 kobiet* był brak archiwaliów i historycznego kontekstu, tak głównym zarzutem Izabeli Kowalczyk (na wspomnianej już dyskusji „Interwencje, intuicje? Feminizm w sztuce polskich artystek” oraz w recenzji opublikowanej w *Obiegu*) było zwrócenie uwagi na posługiwanie się na wystawie jakąś esencjonalnie pojętą kobiecością.⁴¹ A właśnie to – jej zdaniem – minimalizowało krytyczne walory sztuki Natalii LL, Partum i Pinińskiej-Bereś, dodatkowo łącząc się z ryzykiem ich powtórnej alienacji, a nawet wręcz gettoizacji. O ile zatem Jakubowska skłonna jest dzisiaj widzieć wiele dzieł artystek w relacji do przyjemności (a zatem wbrew wcześniejszym, krytycznym odczytaniom), to Kowalczyk zdecydowanie opowiadała się za krytycznymi interpretacjami dzieł, nawet gdyby to się miało odbywać wbrew deklaracjom samych artystek. Podstawę takiego postulatu stanowiła teza o separacji dzieła od intencji artystek i wolnym jego odczytywaniu (co *notabene* sprzyja postawie prezentystycznej, która wszystkie moje wcześniejsze obiekcje dotyczące „renowacji” odsyła bezapelacyjnie do lamusa). Krytyczka zwracała też uwagę na lokalną specyfikę tej sztuki i mówiąc już najogólniej – miała tendencję raczej do bronięcia artystek, niż zadawania im niewygodnych pytań. W podobnym tonie wypowiadał się zresztą Krzysztof Siatka w recenzji „Monument Trzech Gracji w Zachęcie”, pisząc, iż triumf artystek „odbywa się może nieco za późno” i że należałoby rewidować ustalenia „o braku koniunkcji sztuki lat 70. z rzeczywistością społeczną”.⁴² A Marek Grygiel, w którego galerii (Mała Galeria PSP-ZPAF) 29 kwietnia 1980 roku odbywał się performans *Samoidentyfikacja* uznał, iż pokaz jest „ciekawym wkładem w poznanie sztuki kobiet, która jak się okazuje ma swoje początki znacznie wcześniejsze, niż by się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka.”⁴³ Przypominał jednocześnie, jakim aktem odwagi był ten performans, gdyż jej efektem był szyderczy i w istocie niebezpieczny artykuł w *Sztandarze Młodych*, a niewiele brakowało, by wezwano Milicję „z pobliskiego słynnego z późniejszych wydarzeń stanu wojennego komisariatu na Jeziuckiej”.⁴⁴ Dyskusja „Interwencje, intuicje? Feminizm w sztuce polskich artystek” dotyczyła ponadto sposobów przejawiania się postawy feministycznej w sztuce lat siedemdziesiątych. Wybierając między interwencjami lub intuicjami owych trzech artystek jako ewentualnym dowodzie ich feministycznej postawy, Kowalczyk zdecydowanie opowiedziała się przeciw słowu intuicja, jako zbyt stereotypowo kobiecym i związanym z brakiem świadomości. Podkreślała też pewien paradoks, iż świeżość prac pokazanych na wystawie *3 kobiety* wynika z tego, że ówczesne artystki cenzurowały się mniej niż współczesne i wydają się przeto znacznie bardziej odważne. Natomiast Jakubowskiej feministyczna interwencja skojarzyła się z tekstem Griseldy Pollock „Feminist Interventions in the History of Art” o rozbijaniu męskiego kanonu.⁴⁵ Pollock zadaje w nim na początku znakomicie obmyślane, retorycznie pytanie, czy dodawanie kobiet do historii sztuki jest tym samym, co tworzenie feministycznej historii sztuki. Dodawanie kobiet podtrzymuje wszak *status quo*, a artystkom polskim chodziło raczej o zajęcie miejsca w areopagu, niż o paradygmatyczną zmianę. Dlatego

Jakubowska decyduje się – w opozycji do terminu „interwencje” na słowo „intuicje” – trafniej jej zdaniem opisujące rzeczywistość kobiet artystek w latach siedemdziesiątych. Feministyczne interwencje wtrącały się bowiem w istniejące struktury z politycznym zamiarem rozbijania dyscypliny – historii sztuki. Żadna z polskich artystek – jak twierdziła Jakubowska – nie występowała z uświadomionym z góry zamiarem dokonania politycznych przemian (choć najprędzej taki zamiar można przypisać Partum, to i ona nie działała w „polu feministycznym”, czyli w szerszym ruchu). Natomiast „intuicja feministyczna” odpowiada sytuacji szukania języka do wypowiedzenia czegoś, co palące i dręczące, a jedynie przeczute. Agnieszka Mroziak widziała natomiast wystawę *3 kobiety* w kontekście poszukiwania własnej genealogii i tożsamości tego, skąd wywodzą się dzisiejsze twórcynie i aktywistki. Wspomniana niechęć do wspólnych działań skutkowałą jednak także brakiem akceptacji dla młodszego pokolenia (Kowalczyk w dyskusji wspominała np. zdecydowaną niechęć Pinińskiej-Bereś do pracy *Grzech pierworodny* Alicji Żebrowskiej czy irytację, gdy młode feministki zajmowały się problematyką lesbijską), a owo przenoszenie niechęci do siebie nawzajem, w kontekście zazdrośnego budowania własnej pozycji, wzbudziło wręcz smutek Ewy Majewskiej, moderatorki panelu. Zestawianie prac postulował – oprócz Kowalczyk – także wspomniany już Krzysztof Siatka. Dostrzegając spójnię estetyczną między Natalią LL oraz Partum – jako oczywisty fakt wspólnego wychodzenia z korzeni sztuki pojęciowej – uznaje, że problematyczna jest w tym kontekście obecność Pinińskiej-Bereś, reprezentującej nieco starszą tendencję artystyczną: „Ostatecznie walczą we mnie dwa przeświadczenia. Jedno podpowiada mi, że dobór artystek do projektu jest nieco sztuczny, drugie, że mimo wszystko jakaś płaszczyzna porozumienia jednak istnieje. Sądzę, że wątki wspólne mogłyby zostać mocniej wyeksponowane (...)”.⁴⁶ Finalnie, w ocenie wystawy najsłabszym punktem dla Kowalczyk okaże się właśnie tytuł – zamykający artystki w klatce kobiecości, jak powie w późniejszej dyskusji i stępujący polityczne ostrze ich wypowiedzi, a ponadto wydzielanie sal dla artystek, zamiast zestawiania ze sobą ich prac.⁴⁷ Ale jak mogłoby być inaczej, skoro tak Partum, jak i Natalia LL wołałyby mieć raczej w Zachęcie wystawy indywidualne? Tu jednak decyzja niekoniecznie, o ile mi wiadomo, zależała od decyzji samej kuratorki. Jak wiadomo ponadto, artystki nigdy nie współpracowały ze sobą, a duch wzajemnej rywalizacji bynajmniej nie wygasł od lat siedemdziesiątych. Podsumowując stan badań, czyli najważniejsze głosy krytyczne, zauważyć można, że o ile Jakubowska chciałaby wzniecenia akademickiej, historycznej dyskusji, przemyślającej gruntownie dziedzictwo lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, o tyle Kowalczyk marzyłaby o równie gruntownym przyjrzeniu się samym dziełom, ale na bazie ich współczesnej wymowy, ich aktualności w dialogowaniu dzisiaj między sobą (czyli ukazaniu czegoś, co choć kiedyś się nie zdarzyło, to dziś zdarzyć się powinno). To wszystko oczywiście w kontekście pragmatyki wcielania w obecnej Polsce ideałów feministycznej rewolucji. Choć w okresie PRLu dzieła Natalii LL, Pinińskiej-Bereś i Partum nie wisiały nigdy obok siebie (z wyjątkiem *Festiwalu Sztuki Kobiet* w Galerii ON w 1980) prezentyzm, któremu hołduje Kowalczyk, pozwala na zabiegi dalekie od rygoryzmu Jakubowskiej. Toniak dystansuje się jednak równie zdecydowanie od pragmatyzmu Kowalczyk, skutkującego polityczną aktualizacją starych prac, jak i od obaw Jakubowskiej dotyczących relatywizmu i braku obiektywizmu tak zdecydowanej aktualnej polityzacji, jakiej zwolenniczką jest Kowalczyk. Z tytułu *3 kobiety* zdecydowanie nie była zresztą zadowolona sama Partum, wyrażając swe malkontenctwo poprzez zadanie pytania, czy można by w ogóle pomyśleć o zatytułowaniu wystawy trójki męskich artystów „3 mężczyźni”?⁴⁸

Refleksja nad samym tytułem *3 kobiety* jest w powyżej przedstawionym kontekście zastanawianiem się nad celem wystawy i jej sensem. Stanowisko Toniak można zrozumieć, gdy po pierwsze zdamy sobie sprawę z kontekstu jej odwołań – sięga w nazwie do pokazu *Trzy kobiety* (Anna Bednarczuk, Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, 1978) w poznańskim Arsenale, jak i do filmu Roberta Altmana pod tym samym tytułem, z roku 1978. Ucieka więc do ironii wystawy poznańskiej (na wernisażu modelki w strojach króliczków *Playboya* wносиły różowy tort w kształcie kobiecej piersi), która mimo swego prześmiewczego charakteru była wyjątkową, bo *par excellence* feministyczną wystawą w takim rozumieniu, jak pojmowała to cytowana Judith K. Brodsky. Duet Toniak–Szczęśniak odwołuje się także do otwartej formy filmu Altmana, z zawłościami i niejednoznacznościami nie dającymi się ułożyć w proste narracje. W takie odczytanie wpisuje się Lidia Pańków, widząca zwornik między artystkami w „postawie kwestionującej i polemicznej, rozdrażnieniu marginalizacją na scenie artystycznej, eksploracji tematów związanych z ciałem, potrzebie redefinicji wydzielonej dla kobiet przestrzeni.”⁴⁹ Dla Kowalczyk fakt, że Toniak nie zrobiła wystawy feministycznej był jednak błędem, gdyż prezentacja artystek, które zapoczątkowały w Polsce feministyczne tendencje „powinna być wystawą feministyczną, a więc krytyczną wobec konstrukcji kobiecości oraz wykluczenia artystek z głównego nurtu sztuki”.⁵⁰ W odpowiedzi na krytyczne uwagi Kowalczyk, zamieszone w artykule „Prekursorki wciąż w izolacji” na łamach internetowego *Obiegu*, Toniak wyraziła swoje wątpliwości co do historycznego

prezentyzmu z pozycji kogoś, kto dobrze pamięta PRL. Elegancja Natalii LL zestawiona została z ceną dzinsów stanowiących „miesięczną pensję mojej matki”, a o *Samoidentyfikacji* Partum napisała: „widzę tylko jej narcyzm, figurę peerelowskiej artystki, na tle »polskiej baby«”. Ale przede wszystkim Toniak wyrażała zdziwienie, że w wystawie feministycznej chodzić może jedynie o potwierdzanie z góry znanych tez o subwersyjności i potencjale krytycznym: „ani śladu „archeologii”. Żadnych podstawowych badań. Tylko mito–ideologia.”⁵¹ Toniak dodawała tamże: „Iza, szczerze mówiąc, nie wiem, co mam napisać, ponieważ ty wiesz, czego napisać nie mogę”, pokazując kuratorów generalnie jako zakładników polityki instytucji, *public relations*, wreszcie – samych artystek. W tej sytuacji kuratorka chce sens wystawy budować raczej pomiędzy powinnościami, sytuując się w rozróżnieniu między etyką a lojalnością zdecydowanie po stronie etyki. Etyki uformowanej przez Janion (promotorkę – jak pamiętamy – doktoratu Toniak), umacniającej się właśnie w konfrontacji i cywilnej odwadze mówienia nie.

Wystawa *Natalia LL. Secretum et Tremor* (CSW Zamek Ujazdowski, 24 stycznia–19 kwietnia 2015) to w równej mierze wystawa późnych prac Natalii LL uważanych „niesłusznie przez krytykę z słabsze”,⁵² co zmierzenie się samej kuratorki z własną formacją intelektualną, gdyż swój pokaz widzieć chciała jako przepełniony ironią – tak kuratorki, jak samej artystki – jednym słowem jako pastisz wystawy romantycznej.⁵³ Wystawa zawierała 21 prac artystki na tysiącu metrach kwadratowych, dawała więc wybrzmieć nastrojom, kolorom i sensom. Przy okazji aranżacji Toniak podkreślała, że choć prace z lat siedemdziesiątych Natalii LL są powszechnie znane, to niewiele razy wystawiano jej prace współczesne, w których na dodatek – czego właściwie nie zauważono – dla artystki charakterystyczna jest ironia i kampowość. Wybór innych prac, niż pokazanych na wystawie *3 kobiety*, uznała przeto za oczywistość – czuła się po prostu zwolniona z pokazywania kanonicznych prac z lat siedemdziesiątych, skoro pokazała je zaledwie 3 lata wcześniej w Zachęcie. W tym kontekście wspomnienie czerwonej lateksowej podłogi wprowadzonej wówczas przez Szczęśniak ustanawiało głęboką ironiczną klamrę, którą chciała rozwinąć na wystawie monograficznej. Jednak narzucony przez artystkę tytuł o drzeniu i tajemnicy całkowicie pokrzyżował jej plany, czyniąc wystawę już nie konfrontacją między *3 kobietami* – jak w Zachęcie – lecz po prostu między kuratorką a artystką.⁵⁴ Kuratorka obiecywała mimo tego z fantazją: „Na wystawie spotykają się nordycka mitologia i muzyka Wagnera. Patos, teatralne inscenizacje i groteska. Zmysłowe pożądanie z egzystencjalną refleksją o przemijaniu. Kobięcie ciało niepokodzone z upływem czasu i marzenie o nieśmiertelności. Perfekcyjne kadry i niedbały montaż. Kultura wysoka i pop. Natalia LL i Andrzej Lachowicz. Odyn i Brunhilda.”⁵⁵ Artystka nie podchwyciła jednak ironii i uparła się przy łacińskim, nieco może pompatycznym tytule z powodu – zdaniem Szczęśniak – wizji wiktymizacyjnej seksualności,⁵⁶ choć łacińskie tytuły występowały już wcześniej w jej twórczości – jedną ze swych poprzednich wystaw nazwała wszak *Opera omnia*. Tytuł *Tajemnica i drzenie* zdaje się odnosić tyleż do *Bojaźni i drżenia* Sørensa Kierkegaarda,⁵⁷ jak i tajemnicy wiary jaką niesie ofiara Abrahama, analizowana przez duńskiego filozofa. Czy zatem pokaz *Natalia LL. Secretum et Tremor* stał się – nawiązując do Szczęśniak, a pośrednio do Derridy⁵⁸ – głosem w dyskusji o wiktymizacji i wypieraniu z dyskursu, czy może rozprawą z patriarchalnym, anty–etycznym zobowiązaniem, a może raczej wezwaniem do praktykowania wiary, w osobnym, indywidualnym rycie? Przypomnijmy, że do Kierkegaarda odnosiła się też sędziwa Karen Blixen, jego słynna kompatriotka i feministyczna pionierka w swej napisanej tuż przed śmiercią opowieści *Ehrengard* o wagneriańskiej piękności, nazwanej nawet „młodą Walkirią” oraz artyście i uwodzicielu imieniem Cazotte.⁵⁹ Cazotte maluje Ehrengard nago i uwodzi, jednak ostatecznie to głos Ehrengard, a nie Cazotte’a, okaże się słyszalny. Powiedzieć zatem można, iż Blixen i Natalia LL, w nieustannej oscylacji między sztuką a życiem, czynią kobietę zwyciężczynią, czyli osobą słyszalną.

W *Natalia LL. Secretum et Tremor* kuratorka przyjmie postawę dociekliwą, spyta artystkę o powody pojawienia się nordyckiej mitologii w kontekście tajemniczych wspomnień dotyczących dzieciństwa w zamku w Żywcu podczas wojny i wysłuchiwanie tam muzyki Wagnera. Chodziło o tekst Natalii LL „Anatomia pokoju” (1995), w którym mieszkanie rodziców na zamku zostaje zdewastowane przez sowiecką bombę, a „mieszczański, stabilny i bezpieczny świat runął” – jak pisze Toniak – odnosząc to przecież dopiero do roku 1945.⁶⁰ Sama Natalia LL napisała, że w przeciwieństwie do sowieckich żołnierzy, którzy byli „mrukliwi, ponurzy, palili cuchnącą machorkę i od rana raczyli się samogonem”, Niemcy byli co prawda hałaśliwi, ale za to czyści, no i przede wszystkim słuchali Wagnera. Ponadto, jak pisała jeszcze artystka, w rezultacie II wojny światowej utraciła „dwie piękne gipsowe figurki kotów i własnoręcznie zebrany bukiet narcyzów”.⁶¹ Może to zaskakujące, ale nikt wcześniej nie zadał zwykłego, bezceremonialnego pytania o wspomnienia z dzieciństwa, które Toniak nazywa ostatecznie apokryfem, choć notuje też w katalogu ogłędnie, że Żywiec wcielony został przecież do Rzeszy, a właściciel zamku Karol Olbracht Habsburg–Lotaryński przyjął obywatelstwo polskie i został aresztowany już w 1939 roku.⁶²

„Kurator Ewa Toniak też nie jest zbyt śmiała”⁶³ – to jednak ocena jaka padła z ust Natalii LL, wyartykułowana ostatecznie w odpowiedzi na spór przy tej wystawie. Natalia Lach–Lachowicz wypowiedziała ją jako 77–letnia uznana twórczyni, której prace są wciąż cenzurowane, ostatnio m.in. w morawskim Zlinie w Republice Czeskiej, na wystawie *Jestem! (Jsem! 14 maja – 31 sierpnia 2014)*,⁶⁴ gdzie nie spodobały się Stanislavowi Mišákowi, miejscowemu politykowi, działaczowi Czeskiej Partii Socjaldemokratycznej ČSSD. Artystka opinię o swej kuratorce wygłosi jednak w kontekście własnej potrzeby maskowania się i lęków, łagodząc tym samym ostrość sądu. Toniak, jej zdaniem, pokaże na wystawie *Natalia LL. Secretum et Tremor* – właśnie z powodu braku śmiałości – niewiele prac otwarcie erotycznych: „jakaś mała rejestracja stosunku, ale niewielka, bo kurator Ewa Toniak też nie jest zbyt śmiała”.⁶⁵ „Mała rejestracja stosunku” urasta więc do dużego problemu – odwagi. Tym samym lokowanie pojęcia odwaga w kontekście seksualnej beztroski musi się stać kwestią namysłu. Janion jest bowiem zdania, że od epoki rozbiorowej do transformacji ustrojowej 1989 roku przeważał w Polsce dość jednolity i wszechogarniający styl kultury, nazwany przez nią symboliczno–romantycznym, który nabrał charakteru charyzmatu narodowego: „Stawiał drogowskazy i zaciągał warty na ich straży”. Ów romantyczny system, przechodzący z pokolenia na pokolenie i posługujący się kategoriami tyrtejskimi lub martyrologiczno–mesjanistycznymi, organizował się „wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa”.⁶⁶ W takim systemie nie miał oczywiście prawa zdarzyć się nie tylko konceptualizm, ale także sztuka ciała, szczególnie w wydaniu kobiecym, a to w dużej mierze właśnie artystki związane z taką spuścizną będą przedmiotem namysłu kuratorskiego Toniak. Tu zatem należy szukać podstawowego zderzenia postaw wywodzących się z różnych artystycznych paradygmatów. Sama Janion przyznawała zresztą, że w kulturze romantycznej przekaz wizualny odgrywał mniejszą rolę.⁶⁷ Nie wątpiąc w śmiałość Toniak podkreślić należy, że zadanie artystce pytania o wojenny mit założycielski było w istocie uderzeniem w splot słoneczny. Czyści i kulturalni Niemcy okupujący Polskę byli jednak na tyle zaskakującą prowokacją, by takie pytanie postawić. Nie przeszkadzało to kuratorce widzieć nowatorstwa Natalii LL m.in. w kontekście lat siedemdziesiątych i używania wówczas niedostępnej w Polsce pornografii. Nie przeszkadzało też w uznawaniu wagi znalezienia się w obiegu sztuki feministycznej tzw. II fali i w związku z tym w światowym zasięgu, czego dowodem jest chociażby udział w *The World Goes Pop* w Tate Modern.⁶⁸ Toniak ponadto jest przekonana, że obecna popularność artystki jest związana z faktem, iż twórczość ta odnosi się do kapitalizmu, do którego „zostaliśmy wpuszczeni” po 1989 (pośrednio więc uznaje, że twórczość ta była „odklejona” od rzeczywistości PRLu i nastawiona na istnienie poza konkretną sytuacją kraju).⁶⁹ Pokazuje to wielowymiarowe konstruowanie wielkości artystycznej, w której jest miejsce na rozpiętość ocen.

Cykl efektownych wystaw ze Szczęśniak, Toniak zaczęła od pokazu rzeźbiarki Aliny Ślesińskiej (Zachęta, Warszawa, 8 grudnia 2007–24 lutego 2008), opisanej i przeanalizowanej wnikliwie przez Ewę M. Tatar w tekście pod znaczącym tytułem „Maskarady i projekcje: czy Alina Ślesińska istniała naprawdę?”⁷⁰ W życiorysie tragicznie opuszczonej i zapomnianej artystki dyskurs tyrtejsko–mesjaniczny związany z polskością powracał mimowolnie, choć Ślesińska zasłużona była raczej do rozwoju nkrumaizmu, czyli panafrkańskiej idei marksizmu, rozumianej przez prezydenta Kwame Nkrumah jako możliwość wyjścia z kolonialnej zależności od Brytyjczyków. Jak pisał Harcourt Fuller, Joseph Nunoo–Mensah odwiedził profesor Nicolę Cataudellę w Rzymie, która obiecała wspierać akcję uczenia ghańskich rzemieślników w rzymskich odlewniach oraz zaprosił Ślesińską. Polska artystka miała służyć radą przy wyborze najzdolniejszych artystów i ich edukować celem stworzenia w Ghanie serii narodowych i pan–afrykańskich patriotycznych pomników takich postaci jak sam Kwame Nkrumah, a ponadto cesarza Hajle Selassie I czy Patrice’a Lumumby.⁷¹ Można powiedzieć, że Ślesińska była u źródeł tworzenia narodowej ikonografii Ghany,⁷² a także nowoczesnej tożsamości Brazylii oraz idei tzw. internacjonalizmu.⁷³ Jednak tragiczne losy Ślesińskiej wpisują się w romantyczne narracje. O bezustannie uwodzącej Ślesińskiej, Toniak powie jako o pustym miejscu na męskie fantazje.⁷⁴ Jej pojawienie się związane jest – zdaniem Toniak – z zapotrzebowaniem na polską Brigitte Bardot, słowiański odpowiednik słynnej francuskiej gwiazdy kina. Sukces Ślesińskiej wynika zatem raczej z wcielenia się w pożądaną społecznie rolę słowiańskiego kociaka, a nie z rozpoznania artystycznego kunsztu: ostatecznie więc infantylne społeczeństwo wybierze infantylną i oszukańczą gwiazdę.⁷⁵ Po dogłębnym, półtorarocznym researchu wyłaniać zaczęło się bowiem przeczucie, że Ślesińska może zmistyfikowała swoją twórczość, wykonywaną w dużej mierze najprawdopodobniej przez innych (m.in. Tadeusza Siekluckiego). Przeczucie takie pogodzić należy wszak z poglądem Katarzyny Murawskiej–Muthesius, iż fakt zorganizowania przez Ślesińską wystawy w RBA Galleries w Londynie bez wsparcia instytucjonalnego z Polski, dzięki osobistej przedsiębiorczości artystki, był wydarzeniem dalece niezwykłym.⁷⁶ Ostatecznie Toniak, ukazując tak wielowymiarowo postać artystki, zrobi jej pośmiertny prezent, spełniając dawne marzenie i zamawiając u Łukasza Kwietniewskiego na wystawę

monograficzną w Zachęcie wizualizację *Mostów*. Wieloznaczność sztuki Ślesieńskiej podkreślona została również przez różne interpretacje w przygotowanej przez Toniak książce *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*, będącej zbiorem tekstów o polskich artystkach około roku 1960. Rozerotyzowany wizerunek artystki mógł być – zdaniem piszącej w tej książce Murawskiej–Muthesius – subwersywnym manifestem nowej kobiecości, odrzucającym utożsamienie artysty z mężczyzną.⁷⁷ We wspomnianej publikacji Toniak wypowie też zdanie, od którego powstrzymała się na swym wykładzie „Jedna nie ruszy bez drugiej.”⁷⁸ Skrytykuje bezceremonialnie postawy Ślesieńskiej i porównywanej z nią Aliny Szapocznikow (na zasadzie „jasnej i ciemnej Aliny”): „Można wręcz uznać, że Ślesieńska wpisuje się w zaczerpnięte od Szapocznikow formy najbardziej konwencjonalne i patriarchalne wyobrażenia.”⁷⁹ Ta zaskakująca krytyka artystki, której poświęciła wiele swego czasu i serca, pokazuje dobrze pryncypialność Toniak i jej wytrwałość w dążeniu do prawdy, powiązaną z krytycznym czytaniem źródeł.

Toniak wyspecjalizowała się w wysokobudżetowych wystawach–spektaklach, wielkich wydarzeniach stołecznych instytucji. Wydaje się, że jej koncepcja wystawiennicza w *3 kobietach* biegła dwutorowo – w wersji wizualnej zdawała się na interpretację Szczęśniak (uznając słusznie, że jest to po prostu okazja do wybitnej realizacji), a skomplikowane racje historyczne pozostawiła zorganizowanym przy okazji dyskusjom, a także swoim książkom. Pamiętać należy, że wysokobudżetowe wystawy to sprawa wielu kompromisów i wielu interesów, nie tylko zapraszającej instytucji, ale także m.in. artystów, a nawet ich rodzin. Można ponadto zauważyć, że ze względu na stałą współpracę z Warlikowskim, Szczęśniak bliska jest – jak się wydaje – sztuka opowiadająca o ludzkiej egzystencji w sposób radykalny i pełny skrajnych emocji oraz okrucieństwa, w którym ważną rolę odgrywa nagość oraz seksualność. Drapieżność i dramatyzm uwypukliły niektóre wątki sztuki Natalii LL, czyniąc ją współczesną i przekraczającą ramy postkonceptualnej gry w stronę spektaklu, działając totalnie poprzez teatralizację środków plastycznych. Nie szkodzi, że sztuka Natalii LL wydawała się w latach siedemdziesiątych opowiadać raczej o beztróskich swingersach i przyjemności jaką daje heteroseksualny seks, a nie o niedopasowanych do otoczenia, nieprzystosowanych do społeczeństwa i całkowicie wyalienowanych jednostkach, w których wszystko – także seksualność – jest częścią dramatu. A może tym lepiej, bo starszej Natalii LL taka interpretacja przypadła do gustu. Zresztą skoro Robert Wilson zrobił spektakl o Abramowicz⁸⁰ (a sama Szczęśniak niewątpliwie Wilsonem jest zauroczona), to Natalia LL w teatrze Warlikowskiego wydaje się na właściwym miejscu. Jeśli jednak w tym tyrtejsko–martyrologicznym systemie dramatycznych heroin nadal chodzi o małą lub dużą rejestrację stosunku seksualnego, widz może czuć się zbity z tropu. Niesłusznie, zauważyć można sarkastycznie, gdyż jak przypomina Janion, lubieżność to cecha przypisywana Żydom i kobietom. Dowodzi tego m.in. smakowitym cytatem z Zygmunta Wasilewskiego, nacjonalistycznego krytyka okresu międzywojennego, iż o ile aryjska cywilizacja pnie się po prometejsku w górę, o tyle semicka dusza promieniuje ku infernom, w kierunku wyuzdania.⁸¹ W takiej perspektywie wystawa duetu Toniak–Szczęśniak mocowałaby się z tradycyjnym kształtem polskiej kultury, weryfikowała przesady i uwidoczniała jej hipokryzję. Można by odpowiedzieć, że Toniak specjalizuje się w długim trwaniu określonych form kultury – jednak form raczej opresyjnych niż wspierających jednostkę. Nie ulega wątpliwości, że ostatnia z wystaw – *Natalia LL. Secretum et Tremor* – próbowała wyeliminować wspomnianą powyżej dwutorowość *3 kobiet*, a jej na poły ironiczny, a na poły detektywistyczny charakter storpedowany został tym razem przez samą artystkę. Choć Toniak szczerze wątpi, że istniała w latach siedemdziesiątych w Polsce sztuka feministyczna, to *backlash* lat osiemdziesiątych każe jej wystąpić z „teorią znikania” i upomnieć się o kobiety w czasach, gdy zmilitaryzowany kontekst wtrącił je ponownie w cztery ściany mieszkania. Choć dręczyło ją poczucie nieadekwatności zachodniego języka feminizmu do tego, co działo się po drugiej stronie żelaznej kurtyny, to jednocześnie przyznała, że „język zachodniej liberalnej demokracji z kategorią *gender*” pozwoli odzyskać wiele kobiet–artystek, o których zaginął słuch, a musiały zajmować miejsca bardziej podporządkowane, gdyż – jak z dowcipem dowodziła Toniak – „tkwił w nich potencjał kastracji – talent”. Gdy jednak szczerze nawołuje, by do artystek wracać i o nich pisać, by je wręcz rejestrować oraz „wystawiać, wystawiać, wystawiać”,⁸² to nawiązuje do najbardziej ponurego defektu polskiego feminizmu doby PRLu, który tak jej samej dał się we znaki: kłótności, braku otwartości i życzliwości dla młodych lub młodszych.

Uhistoryczniając polski feminizm, Toniak nie wystawiła mu laurki. Dając raczej do zrozumienia, że jest wiele do zrobienia i przemyślenia, okazała się – wbrew przywoływanemu cytatowi z wypowiedzi Natalii LL po jej indywidualnej wystawie w Zamku Ujazdowskim – zaskakująco śmiała. Wystawa *3 kobiety* pozostanie bez wątpienia niepodważalnym historycznym osiągnięciem Toniak, także ze względu na szeroki oddźwięk i dyskusje, jakie wywołała. Tak jak *Artystki polskie* Morawińskiej, stała się niewymazywalnym punktem odniesienia.

Przypisy

¹ Por. biogram artystki autorstwa Moniki Mokrzyckiej-Pokory na portalu *culture.pl*, dostępny 24.03.2016, <http://culture.pl/pl/tworca/malgorzata-szczesniak>.

² Ewa Toniak, „Artystki,” *Gazeta Wyborcza*, 9 września 1991.

³ Ibidem.

⁴ Zmanipulowano zarówno wymowę pracy ucznia Matejki, sugerując nie tylko jego mizoginizm, ale też zaprogramowano niejako sarkastyczny dystans do feminizmu ewentualnych widzów wystawy.

⁵ Ewa Toniak, „Tylko nie feminizm: O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek,” w *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, red. Sławomira Walczewska (Kraków: Convivium, 1992), 102–113.; Por. Maria M. Baranowska, „»Głos mają kobiety«, czyli o tożsamości i różnicy,” dostępny 24.03.2016, http://laboratorium.wiez.pl/teksty.php?glos_maja_kobiety_czyli_o_tozsamosci_i_roznicy&p=1.

⁶ Ewa Toniak, „Ech, te baby,” *Obserwator*, 9–10 maja 1992.

⁷ Gdy nie podaję źródła, informację zawdzięczam rozmowom z Ewą Toniak. Oprócz Morawińskiej formujący wpływ na postawę Toniak miała Maria Janion, promotorka jej doktoratu „Śmierć bohatera. Motyw śmierci heroicznej w polskiej sztuce i literaturze od powstania kościuszkowskiego do manifestacji 1861,” (Uniwersytet Gdański, 2015). To z Janion współdziałała też przy wystawie *POLKA. Medium, cień, wyobrażenie* (CSW Zamek Ujazdowski, 2005), badając wyobrażenia związane ze sferą kobiecości oraz szukając świadectw obecności kobiet w polskiej kulturze. W panteonie formotwórczych kobiecych autorytetów wymienić trzeba jeszcze koniecznie Honoratę Kepkiewicz, profesorkę z warszawskiego liceum im. Reytana, internowaną zresztą w stanie wojennym, która już w PRL-u uczyla młodzież odkłamaną historii, w tym m.in. o Katyniu.

⁸ Wielkie podziękowania dla Gabrieli Świtek!

⁹ Por. *Permafo*, red. Anna Markowska (Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012); *Ewa Partum*, red. Aneta Szytak, Berenika Partum i Ewa M. Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2013).

¹⁰ O *Ost-West Schatten* czytamy, iż była złożona „z fotografii wykonanych w trakcie akcji dokamerowej,” por. *Ewa Partum*, 149.

¹¹ Ibidem.

¹² Kuratorka: Aneta Szytak.

¹³ Por. *Permafo*, 109.

¹⁴ *Ewa Partum*, 149.

¹⁵ Por. Ibidem, 14 (ilustracja).

¹⁶ „Artystka niespokojna. Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniak i Małgorzatą Szczęśniak,” w *Natalia LL. Secretum et Tremor*, red. Ewa Toniak (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2015), 64.

¹⁷ Dyskusja „Interwencje, intuicje? Feminizm w sztuce polskich artystek,” dostępna 7.12. 2015, <https://vimeo.com/21023145>.

¹⁸ Ewa Toniak, „Artystki w PRL-u,” w *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa-Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011), 94.; *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. Barbara Gajewska i Jerzy Hanusek (Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999), 105. Kat. wyst.

¹⁹ Sylwia Kuźma-Markowska, „Druga Fala,” w *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka et al. (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014), 100. Autorka pisze: „Na temat drugiej fali toczyła się polemika na łamach czasopisma „Zadra” (2007) pomiędzy Agnieszką Graff a Barbarą Limanowską. Graff postawiła tezę, że w Polsce nie było drugiej fali, a feminizm pojawił się wraz z backlashem. Limanowska wskazywała na sztukę feministyczną lat 70. XX w. oraz organizacje kobiece zakładane w latach 80. XX w. jako przejawy działalności drugiej fali. Jednocześnie Limanowska kwestionowała przydatność opisu chronologii ruchu kobiecego w kategoriach fal, proponując w zamian inną metaforę – centrum i peryferii.”

²⁰ Por. „Bunt neoawangardowej artystki. Z Zofią Kulik rozmawia Joanna Turowicz,” dostępny 01.03.2016, <http://www.kulikzofia.pl/turowicz.html>. Zofia Kulik mówiła ponadto: „Pamiętam, a propos feminizmu, że drażniły mnie wypowiedzi Natalii LL o feminizmie. To były takie sloganowe wypowiedzi. Nie wychodziły poza gładkie zdanki-wytrychy. Dla mnie to było za mało. Ewa Partum też – feminizm, feminizm. Gdy się zastanawiałam nad tym ich feminizmem, to myślałam: przecież jest Liga Kobiet w Polsce, niech się tam zapiszą jako działaczki.”

²¹ Por. Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001).

²² Norma Broude i Mary D. Garrard, „Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century,” w *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1996), 12.

²³ Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 7.

²⁴ Toniak, *Artystki w PRL-u*, 94.

²⁵ Judith B. Brodsky, „Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces,” w *The Power of Feminist Art*, 104.

²⁶ Lidia Pańków, „Kobiecie ambiwalencje,” *Dwutygodnik*, dostępny 24.03.2016, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2008-kobiecie-ambiwalencje.html>.

²⁷ Zwracała na to uwagę szczególnie Ewa Opałka, „Do trzech razy sztuka,” *Format* nr 3 (2011).

²⁸ *3 kobiety*, red. Ewa Toniak (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2011), 9. Kat. wyst.

²⁹ Ich pierwsza konfrontacja nastąpiła na wystawie *Sztuka kobiet* (1980), przygotowanej przez Izabelę Gustowską i Krystynę Piotrowską w poznańskiej galerii ON.

³⁰ Ewa Toniak, „Artur Grottger (1837–1867). Przypisy do biografii,” dostępny 22.11.2015, <http://www.mediakamkn.pl/obiekt.php?id=1361>.

³¹ Mikołaj Iwański, „Chłopak rośnie na rycerza? Rozmowa z Ewą Toniak,” *Obieg.pl*, dostępny 22.11.2015, <http://obieg.pl/prezentacje/29818>.

³² Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009), 156.

³³ *Maria Pinińska-Bereś*, 30.

³⁴ Janina Ładnowska, „Ptyś i rąbek nieba,” w Ibidem, 21.

³⁵ Stefan Morawski, „Kobiecie dotknięcie formy,” w Ibidem, 27.

³⁶ Maria Hussakowska, „Thing Pink,” w Ibidem, 15.

³⁷ „Rozważania o sztuce i erotyzmie. Z Natalią LL rozmawia Wiesława Wierchowska,” w *Natalia LL. Texty*, red. Natalia LL (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 164. Przytoczona wersja jest zaskakująco okrojona, wszak Platon pisząc o podstępnie Zeusa, by ludzi uczynić słabszymi, zwracał uwagę, iż najwybitniejsze jednostki to te, które odcięto od męskiego pnia (niektórzy zwą ich bezwstydnikami, gdyż „już jako mali chłopcy lubią te kupony

męskie mężczyźni ścisnąć na posłaniu”), natomiast kobiety odcięte od żeńskiej istoty, za mężczyznami nie przepadają i to od nich pochodzą trybadki. Por. Platon, „Uczta,” w Idem, *Dialogi*, tłum. Władysław Witwicki (Warszawa: Unia Wydawnicza „Rerum”, 1993), 91.

³⁸ Toniak, *Artystki w PRL-u*, 104.

³⁹ Natalia LL, „Tendencja feministyczna,” w *Natalia LL. Texty*, 58–62.

⁴⁰ Ewa M. Tatar, „Prywatne jest polityczne,” w *Ewa Partum*, 107.

⁴¹ Izabela Kowalczyk, „Prekursorki wciąż w izolacji,” *Obieg.pl*, dostępny 7.12.2015, <http://www.obieg.pl/obiegTV/20998#1>.

⁴² Krzysztof Siatka, „Monument Trzech Gracji w Zachęcie,” *o.pl*, dostępny 7.12. 2015, <http://magazyn.o.pl/2011/zacheta-trzy-kobiety-natalia-ll-ewa-partum-maria-pininska-beres/#>.

⁴³ Marek Grygiel, „Trzy kobiety – Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum,” *Fototapeta*, dostępny 7.12. 2015, <http://fototapeta.art.pl/2011/mne.php>.

⁴⁴ Jerzy Chłopecki, „Protest – Nudist,” *Sztandar Młodych*, 6–8 czerwca 1980.

⁴⁵ „Feminist Interventions in the History of Art” to tytuł wstępu do książki: Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988). 1–passim.

⁴⁶ Siatka, „Monument Trzech Gracji w Zachęcie.”

⁴⁷ Izabela Kowalczyk w trakcie dyskusji „Interwencje, intuicje? Feminizm w sztuce polskich artystek.” Inaczej – jako całkowicie adekwatny i trafny – odczytywała tytuł Agata Jakubowska, gdyż artystki z wystawy *3 kobiety* po prostu nie miały żadnych celów politycznych.

⁴⁸ Pańków, „Kobiecie ambiwalencje.” Toniak odnosi tytuł *3 kobiety* zarówno do wystawy *Trzy kobiety* (Anna Bednarczuk, Izabela Gustowska, Krystyna Piotrowska, 1978) w poznańskim Arsenale, jak i do filmu Roberta Altmana pod tym samym tytułem, z roku 1978.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Kowalczyk, „Prekursorki wciąż w izolacji.”

⁵¹ Ewa Toniak, „Zamiast,” *Obieg.pl*, dostępny 7.12.2015, <http://www.obieg.pl/obiegTV/20998#1>.

⁵² „Artystka niespokojna. Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniak i Małgorzatą Szczęśniak,” w *Natalia LL. Secretum et Tremor* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2015), 65. Kat. wyst.

⁵³ Ibidem, 66.

⁵⁴ Ewa Toniak, „Ironia albo stępiony pazur awangardy. O tym jak powstała wystawa *Natalia LL. Secretum et Tremor* w CSW w Warszawie,” wykład w Galerii Sztuki BWA w Olsztynie w dniu 27 lutego 2015. Zob. nn, „Wykład dr Ewy Toniak w BWA w Olsztynie,” *olsztyn24*, dostępny 22.11.2015, http://www.olsztyn24.com/chilli_tv/kategoria/32-187nbspbwanbsp171.html?m=376&k=4&id=4986.

⁵⁵ nn, „Dr Ewa Toniak opowiedziała w BWA o najnowszej wystawie Natalii LL,” *olsztyn24*, dostępny 29.10.2016, <http://www.olsztyn24.com/news/25100-dr-ewa-toniak-opowiedziala-w-bwa-o-najnowszej-wystawie-natalii-ll.html>.

⁵⁶ „Artystka niespokojna,” 68.

⁵⁷ Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972).

⁵⁸ Mark Dooley, „Kierkegaard and Derrida, Between Totality and Infinity,” w *The New Kierkegaard*, red. Elsebet Jegstrup (Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2004), 207.

⁵⁹ John Vignaux Smyth, „Art, Eroticism and Sodomachistic Sacrifice in Søren Kierkegaard and Isak Dinesen,” w Ibidem, 179–passim.; Mads Bunch, „Ehregard,« Kierkegaard, and the Secret Note,” *Scandinavian Studies* Vol. 85, No. 4 (Winter 2013): 489–523.

⁶⁰ „Artystka niespokojna,” 69.

⁶¹ Natalia LL, „Anatomia pokoju,” w *Natalia LL. Texty*, 156–157.

⁶² Por. Toniak, „Ironia albo stępiony pazur awangardy.”

⁶³ Emilia Dłużewska, „Natalia LL o warszawskiej wystawie: Seks to poważna sprawa,” *Gazeta Wyborcza*, [Warszawa] 25 stycznia 2015, dostępny 28.11.2015, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,17298092,Natalia_LL_o_warszawskiej_wystawie__Seks_to_powazna.html?order=najnowsze.

⁶⁴ Miejszem pokazu, zorganizowanego we współpracy z Bielską Galerią Sztuki, była Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Por. Milan Libiger i Jana Fuksowa, „Nápis z fotek souložícího páru vadil politikům, výstava skončila,” dostępny 28.11. 2015, http://zlin.idnes.cz/vedeni-zlinskeho-kraje-zavrelo-vystavu-polske-fotografy-natalie-ll-121-zlin-zpravy.aspx?c=A140815_2090790_zlin-zpravy_ras.

⁶⁵ Dłużewska, „Natalia LL o warszawskiej wystawie.”

⁶⁶ Maria Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996), 9.

⁶⁷ Ibidem, 9–10.

⁶⁸ Wystawa w Tate Modern 17 września 2015 – 24 stycznia 2016 (Natalia LL bierze w niej udział obok Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego „Jurry” Zielińskiego).

⁶⁹ Por. Toniak, „Ironia albo stępiony pazur awangardy.”

⁷⁰ Por. Ewa Toniak, „Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe,” w *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 155–189. Zwłaszcza podrozdział „Maskarady i projekcje: czy Alina Ślesieńska istniała naprawdę?”

⁷¹ Por. Harcourt Fuller, *Building the Ghanaian Nation-State: Kwame Nkrumah's Symbolic Nationalism* (London: Palgrave Macmillan, 2014).

⁷² Por. Janet Berry Hess, „Imagining Architecture: The Structure of Nationalism in Accra, Ghana,” *Africa Today* Vol. 47, No. 2 (Spring 2000): 35–58.; Łukasz Stanek, „Architects from Socialist Countries in Ghana (1957–67): Modern Architecture and Mondialisation,” *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 74, No. 4 (December 2015): 416–442.

⁷³ Por. Basilio Losada, „Le Corbusier e o neobarróco arquitectónico,” *Grial* T. 4, No. 11 (xaneiro–febreiro–marzo, 1966): 1–13.

⁷⁴ Podkreśli ponadto, że Ślesieńska pojawi się po odwilży „znikąd”, rzeźbiąc wcześniej amorki na MDM (co jest dość zaskakujące w kontekście epizodu stalinowskiego Szapocznikow).

⁷⁵ Braku krytyczności nie odmówi tym samym nawet słynnym krytykom sztuki, zauroczonym artystkom, m. in. Wiesławowi Borowskiemu, którego recenzję wydrukowaną w *Przeglądzie Kulturalnym* nr 6 (1957) zacytuje na wystawie.

⁷⁶ Katarzyna Murawska-Muthesius, „»Hers is a feminine talent«. O recepcji wystawy Aliny Ślesieńskiej w Londynie w 1959 r.,” w „*Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*”. *Artystki i sztuka ok. 1960* (Warszawa: Neriton, 2010), 24.

⁷⁷ Ewa Toniak, „Wstęp,” w *Ibidem*, 8.

⁷⁸ Ewa Toniak, „Jedna nie ruszy bez drugiej. Alina Szapocznikow i Alina Ślesieńska w polskiej prasie ok. 1960 roku”, wykład dostępny 8.12.2015, <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-alina-szapocznikow-dokumenty-prace-interpretacje5>. Wykład wygłoszony wygłoszonym 15 maja 2009 roku w MSN w Warszawie.

⁷⁹ Ewa Toniak, „Bohaterki kultury chwilowej. Alina Szapocznikow i Alina Ślesieńska w polskiej prasie około 1960,” w „*Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*,” 18.

⁸⁰ *The Life and Death of Marina Abramović*, by Robert Wilson and Marina Abramović, premiera 9 lipca 2011 podczas Manchester International Festival.

⁸¹ Janion, *Bohater, spisek, śmierć*, 157.

⁸² Ewa Toniak, „Artystki lat 80. Teoria znikania,” *Biuro* nr 4 (2012): 16–20.

Bibliografia

3 kobiety, red. Ewa Toniak. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2011. Kat. wyst.

Baranowska, Małgorzata. „Głos mają kobiety”, czyli o tożsamości i różnicy.” Dostępny 24.03.2016, http://laboratorium.wiez.pl/teksty.php?glos_maja_kobiety_czyli_o_tozsamosci_i_roznicy&p=1.

Brodsky, Judith K. „Exhibitions, Galleries, and Alternative Spaces.” W *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, 104–119. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Broude, Norma i Mary D. Garrard. „Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century.” W *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 70s, History and Impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, 10–31. New York: Harry N. Abrams 1996.

Bunch, Mads. „»Ehregard,« Kierkegaard, and the Secret Note.” *Scandinavian Studies* Vol. 85, No. 4 (Winter 2013): 489–523.

Chłopecki, Jerzy. „Protest – Nudist.” *Sztandar Młodych*, 6–8 czerwca 1980.

Dłużewska, Emilia. „Natalia LL o warszawskiej wystawie: Seks to poważna sprawa.” *Gazeta Wyborcza*, [Warszawa] 25 stycznia 2015. Dostępny 28.11.2015, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,17298092,Natalia_LL_o_warszawskiej_wystawie__Seks_to_powazna.html?order=najnowsze.

Dooley, Mark. „Kierkegaard and Derrida, Between Totality and Infinity.” W *The New Kierkegaard*, red. Elsebet Jegstrup, 199–213. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Ewa Partum, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum i Ewa M. Tatar. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2013.

Fuller, Harcourt. *Building the Ghanaian Nation–State: Kwame Nkrumah’s Symbolic Nationalism*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

Graff, Agnieszka. *Świat bez kobiet*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2001.

Grygiel, Marek. „Trzy kobiety – Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum.” *Fototapeta*. Dostępny 7.12. 2015, <http://fototapeta.art.pl/2011/mne.php>.

Hess, Janet Berry. „Imagining Architecture: The Structure of Nationalism in Accra, Ghana.” *Africa Today* Vol. 47, No. 2 (Spring, 2000): 35–58.

Hussakowska, Maria. „Thing Pink.” W *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. Barbara Gajewska i Jerzy Hanusek, 11–19. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999. Kat. wyst.

Iwański, Mikołaj. „Chłopak rośnie na rycerza? Rozmowa z Ewą Toniak.” *Obieg.pl*. Dostępny 22.11.2015, <http://obieg.pl/prezentacje/29818>.

Janion, Maria. *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.

Janion, Maria. *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996.

Kierkegaard, Søren. *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.

Kowalczyk, Izabela. „Prekursorki wciąż w izolacji.” *Obieg.pl*. Dostępny 7.12.2015, <http://www.obieg.pl/obiegTV/20998#1>.

Kulik, Zofia. „Bunt neoawangardowej artystki. Z Zofią Kulik rozmawia Joanna Turowicz.” Dostępny 01.03.2016, <http://www.kulikzofia.pl/turowicz.html>.

Kuźma-Markowska, Sylwia. „Druga Fala.” W *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka et al., 97–100. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2014.

Leder, Andrzej. *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

Libiger, Milan i Jana Fuksowa. „Nápis z fotek souložícího páru vadil politikům, výstava skončila.” Dostępny 28.11. 2015, http://zlin.idnes.cz/vedeni-zlinskeho-kraje-vystavu-polske-fotografky-natalie-ll-121-/zlin-zpravy.aspx?c=A140815_2090790_zlin-zpravy_ras.

Losada, Basilio. „Le Corbusier e o neobarroco arquitectónico.” *Grial* T. 4, No. 11 (xaneiro–febreiro–marzo, 1966): 1–13.

Ładnowska, Janina. „Ptyś i rąbek nieba.” W *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. Barbara Gajewska i Jerzy Hanusek, 20–26. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999. Kat. wyst.

Maria Pinińska-Bereś 1931–1999, red. Barbara Gajewska i Jerzy Hanusek. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999. Kat. wyst.

Morawski, Stefan. „Kobiecie dotknięcie formy.” W *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. Barbara Gajewska i Jerzy Hanusek, 27–28. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999. Kat. wyst.

Murawska-Muthesius, Katarzyna. „»Hers is a feminine talent«. O recepcji wystawy Aliny Ślesieńskiej w Londynie w 1959 r.” W „*Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*”. *Artystki i sztuka ok. 1960*, 23–33. Warszawa: Neriton, 2010.

Natalia LL, „Anatomia pokoju.” W *Natalia LL. Texty*, red. Natalia LL, 156–157. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

Natalia LL. „Rozważania o sztuce i erotyzmie. Z Natalią LL rozmawia Wiesława Wierchowska.” W *Natalia LL. Texty*, red. Natalia LL, 164–167. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

Natalia LL, „Tendencja feministyczna.” W *Natalia LL. Texty*, red. Natalia LL, 58–62. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

Opalka, Ewa. „Do trzech razy sztuka.” *Format* nr 3 (2011): 122–124.

Pańków, Lidia. „Kobiecie ambiwalencje.” *Dwutygodnik*. Dostępny 24.03.2016, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2008-kobiecie-ambiwalencje.html>.

Permafo, red. Anna Markowska. Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012.

Platon, „Uczta.” W Idem, *Dialogi*, tłum. Władysław Witwicki. Warszawa: Unia Wydawnicza „Rerum”, 1993.

Pollock, Griselda. „Feminist Interventions in the History of Art: An Introduction.” W Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, 1:24. London and New York: Routledge, 1988.

Siatka, Krzysztof. „Monument Trzech Gracji w Zachęcie.” *o.pl*. Dostępny 7.12. 2015, <http://magazyn.o.pl/2011/zacheta-trzy-kobiety-natalia-ll-ewa-partum-maria-pininska-beres/#>.

Smyth, John Vignaux. „Art, Eroticism and Sadomachistic Sacrifice in Søren Kierkegaard and Isak Dinesen.” w *The New Kierkegaard*, red. Elsebet Jegstrup, 179–198. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Stanek, Łukasz. „Architects from Socialist Countries in Ghana (1957–67): Modern Architecture and Mondialisation.” *Journal of the Society of Architectural Historians* Vol. 74, No. 4 (December 2015): 416–442.

Tatar, Ewa M. „Prywatne jest polityczne.” W *Ewa Partum*, red. Aneta Szyłak, Berenika Partum i Ewa M. Tatar, 107–119. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2013.

Toniak, Ewa. „Artystki w PRL-u.” W *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, 93–111. Warszawa-Bielsko Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011.

Toniak, Ewa. „Artur Grottger (1837–1867). Przypisy do biografii.” Dostępny 22.11.2015, <http://www.mediakamnk.pl/obiekt.php?id=1361>.

Toniak, Ewa. „Artystki.” *Gazeta Wyborcza*, 9 września 1991.

Toniak, Ewa. „Artystki lat 80. Teoria znikania.” *Biuro* nr 4 (2012): 16–20.

Toniak, Ewa. „Bohaterki kultury chwilowej. Alina Szapocznikow i Alina Ślesieńska w polskiej prasie około 1960.” W „*Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*”. *Artystki i sztuka ok. 1960*, 13–21. Warszawa: Neriton, 2010.

Toniak, Ewa. „Ech, te baby.” *Obserwator*, 9–10 maja 1992.

Toniak, Ewa. „Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe.” W *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 155–189. Kraków: Universitas, 2012.

Toniak, Ewa. „Jedna nie ruszy bez drugiej. Alina Szapocznikow i Alina Ślesieńska w polskiej prasie ok. 1960 roku,” wykład. Dostępny 8.12.2015, <http://artmuseum.pl/pl/doc/video-alina-szapocznikow-dokumenty-prace-interpretacje5>.

Toniak, Ewa. „Tylko nie feminizm: O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek.” W *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, red. Sławomira Walczewska, 102–113. Kraków: Convivium, 1992.

Toniak, Ewa. „Zamiast.” *Obieg.pl*. Dostępny 7.12.2015, <http://www.obieg.pl/obiegTV/20998#1>.

Toniak, Ewa i Małgorzata Szczęśniak. „Artystka niespokojna. Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniak i Małgorzatą Szczęśniak.” W *Natalia LL. Secretum et Tremor*, 64–97. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2015. Kat. wyst.

Izabela KOWALCZK

Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

WYSTAWY SZTUKI KOBIET 1991–2001: MIĘDZY ESENCJONALIZMEM A KONSTRUKTYWIZMEM



W niniejszym artykule zamierzam przyjrzeć się wystawom sztuki kobiet organizowanym w okresie po transformacji ustrojowej, kiedy – po pionierskich latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ekspozycje sztuki kobiet w Polsce zaczęły być organizowane bardziej świadomie, w odwołaniu do dyskursu feministycznej historii sztuki, choć zarazem najczęściej przy odżegnywaniu się od samego feminizmu. Pisała o tym między innymi Ewa Toniak w dwóch bardzo ważnych tekstach: „Tylko nie feminizm. O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek”¹ oraz „Ogród Zosi”². Największe wyzwanie przed jakim stanęły kuratorki, wiązało się z uzasadnieniem sensu organizowania tych wystaw oraz sformułowaniem definicji sztuki kobiet, przy jednoczesnym unikaniu słowa na „f”, czy raczej zaznaczaniu własnego dystansu wobec feminizmu. W niniejszym tekście postaram się przedstawić wszystkie ekspozycje odbywające się w okresie po 1989 roku, choć te, które uznaję za mniej istotne jedynie wymieniam. Przyjmuję jako datę początkową rok 1991 ze względu na ekspozycję *Artystki polskie*, która wtedy się odbyła. Okres ten kończy wystawa *Maskarady* z 2001 roku, która sygnalizuje już zmianę myślenia i odchodzenie od typowo „kobiecych” ekspozycji.

Chcę przyjrzeć się dyskursom towarzyszącym tym wystawom, w tym deklaracjom kuratorek, badając ich podejście do problemu sztuki kobiet oraz feminizmu. Chodzi tu o całe spektrum postaw i poglądów ewoluujące od esencjalizmu do konstruktywizmu. Według tego pierwszego podejścia „kobiecość” traktowana jest jako wartość niezmienna, całkowicie odmienna od „męskości”, najczęściej łączona z naturą, wpływająca na określoną wrażliwość kobiecej sztuki, podczas gdy w drugim – ta wrażliwość, jak i sama „kobiecość”, jawią się jako kulturowe konstrukcje.³ Stawiam tezę, że pierwsze wystawy organizowane po 1989 roku przede wszystkim wpisują się w paradygmat esencjalistyczny, dopiero około 2000 roku ujawnia się myślenie bardziej krytyczne, nastawione na analizę konstrukcji kobiecości i męskości. Mogło to wynikać z większej znajomości teorii związanych z konstruktywizmem, co wynikało z zapoznania się polskich teoretyczek z teoriami Judith Butler oraz pojawiającymi się już w tym czasie tłumaczeniami jej tekstów i fragmentów książek.⁴

Okres ten rozpoczęła wystawa *Artystki polskie* zorganizowana w 1991 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie przez Agnieszką Morawińską.⁵ Była to prezentacja, pierwsza na gruncie polskim, dokonująca „archeologicznego” pokazu twórczości polskich artystek, działających od średniowiecza do czasów nam współczesnych.⁶ Znalazły się tu między innymi ozdobne hafty Anny Jagiellonki (XVI w.), dekoracyjnie malowane wachlarze Katarzyny Potockiej (XIX w.), twórczość malarzek pracujących pod kierunkiem swoich mężów, jak np. Agnieszki Piotrkowczyk, żony Tomasza Dollabelli; obrazy malarzek z kręgu Stanisława Augusta Poniatowskiego, związanych z jego nadwornym malarzem Marcellim Bacciarellim – jego żony Fryderyki z Rychterów Bacciarelli i ich córek. Zaprezentowano obrazy pierwszych profesjonalnych malarzek, również związanych z mecenatem ostatniego króla, takich jak Anna Rajecka Gault de Sain-Germain, która jako pierwsza z polskich artystów wystawiała w 1791 roku na paryskim Salonie oraz obrazy znanej malarki kwiatów Henryki Beyer, założycielki pierwszej w Polsce szkoły malarstwa dla kobiet (1824). Przedstawiono również twórczość Olgi Boznańskiej i Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, a także sztukę artystek międzywojennych, między innymi:

Marii Jaremy, Katarzyny Kobro, Tamary Łempickiej, Meli Muter. Pokazano też twórczość bardziej współczesną, w tym prace Magdaleny Abakanowicz, Mai Berezowskiej, Izabelli Gustowskiej, Janiny Kraupe-Świderskiej, Zofii Kulik, Ewy Kuryluk, Natalii Lach-Lachowicz, Teresy Pągowskiej, Marii Pinińskiej-Bereś, Krystiany Robb-Narbutt.

Ekspozycję *Artystki polskie* można uznać za otwierającą dyskurs polskiej feministycznej historii sztuki. Ewa Toniak porównała wystawę do pierwszej tego typu ekspozycji *Women Artists: 1550–1950* zorganizowanej przez Lindę Nochlin i Ann Sutherland Harris w Los Angeles County Museum of Art (21.12.1976–27.11.1977). Tak samo jak tamta, ekspozycja polska miała zapoczątkować dyskusję w obrębie historii sztuki na temat zmarginalizowanej twórczości kobiet. Pokazuje to zarazem, że wystawy sztuki kobiet byłyby niemożliwe bez teoretycznego zaplecza, jakim jest feministyczna historia sztuki. Wystawie polskiej towarzyszył obszerny katalog, zawierający teksty poruszające problemy funkcjonowania kobiecej twórczości i jej opresjonowania, autorstwa Morawińskiej, Marii Poprzęckiej i Waldemara Okonia.⁷ Można w nich odnaleźć przede wszystkim wpływ konstatacji Nochlin, co potwierdza główną ideę przyświecającą tej wystawie, a więc odkrycie zapomnianych polskich artystek, a zarazem postulowanie zmiany kanonu polskiej sztuki. Jak wskazała Poprzęcka: „Nierówność między sztuką mężczyzn i kobiet jest [...] tylko jednym z elementów zakorzenionego głęboko systemu hierarchii, stawiającego renesans włoski nad północny, dziewiętnastowieczną sztukę francuską nad dziewiętnastowieczną sztuką amerykańską, sztukę ‘czystą’ nad sztuką ‘użytkową’, sztukę europejską nad wszelką inną itd. Tradycyjne pojęcia i modele, takie jak ‘wielki artysta’, ‘geniusz’, ‘arcydzieło’ wypychają artystki w męski stereotyp i degradują. Trzeba zatem nie dopisywać kobiety do istniejącej historii sztuki, ale napisać historię sztuki na nowo.”⁸

W katalogu z wystawy *Artystki polskie* zamieszczono też niezwykle istotne, jeśli chodzi o wartość historyczną, aneksy dotyczące wystaw prezentujących twórczość plastyczną kobiet, a także wykaz szkół artystycznych kształcących kobiety. Szczególnie interesujące jest w kontekście tego tekstu kalendarium trzydziestu sześciu wystaw, które były organizowane od końca dziewiętnastego wieku aż po rok 1939. Zebrane przez Morawińską i jej zespół dane, życiorysy artystek, kalendaria zamieszczone w katalogu stanowią bardzo istotny przyczynek do badań nad sztuką kobiet w Polsce, jedyny do tej pory materiał zawierający tak wiele faktów na temat dawnych polskich artystek.

Już w przypadku tej ekspozycji pojawiły się problemy związane z definiowaniem sztuki kobiet. Morawińska wskazała, że kategoria ta jest wątpliwa w odniesieniu do dawniejszej twórczości. Pisała ona, że historia sztuki kobiet jest rwaną opowieścią o artystkach, które chciały dorównać współczesnym im twórcom. „O sztuce kobiecej możemy więc mówić dopiero w czasach nam współczesnych – wtedy, kiedy tematem sztuki staje się własne doświadczenie egzystencjalne artysty; w tym momencie i dopiero wtedy pojawia się istotna, gatunkowa odmiennność sztuki kobiecej.”⁹ Można jednak spytać, czy nie jest odwrotnie? Bowiem odmiennność, o której wspomina Morawińska, bardzo wyraźnie zaznaczała się w przeszłości i podyktowana była zmiennymi cechami, stereotypami i ograniczeniami przypisywanymi kulturowo kobietom (np. łączenie kobiecości ze sferą natury i brakiem kreatywności, utożsamianie ich ze sferą domu itd.). Bez uwzględniania kwestii uwarunkowań społecznych i kulturowych pojęcie „sztuki kobiet” wydaje się trudne do obrony. Chyba, że ktoś wierzy w jakąś esencję charakterystyczną dla samej kobiecości, ujawniającą się też w samej sztuce... Większość wystaw sztuki kobiet tej dekady odwoływała się właśnie do esencjalnej odrębności kobiet i ich sztuki, co bardzo mocno osłabiło polityczny i krytyczny wydźwięk tych wystaw, a także pozbawiło kuratorki argumentów do obrony w przypadku, gdy wystawy były atakowane przez konserwatywnych krytyków czy prawicowych polityków (co miało miejsce przy okazji wystawy *Kobieta o kobiecie*, do której jeszcze powrócę).

Ekspozycji *Artystki polskie* towarzyszyła wystawa *Tylko One* w Galerii Rysunku „Kosz” w Warszawie (52.11–15.12.1991). Została przygotowana wspólnie z The National Museum of Women in the Art of Washington, a jej kuratorką była Maryla Sitkowska. Zaprezentowano twórczość dekady lat osiemdziesiątych trzydziestu jeden polskich artystek: Anny Bauer, Doroty Brodowskiej, Sabiny Budynek, Jolanty Caban, Anny Ciby, Anny Cieciel, Bogny Gniazdowskiej, Anny Gosiewskiej, Małgorzaty Jenty, Katarzyny Koczyk, Katarzyny Koralewskiej-Skibińskiej, Agnieszki Niziurskiej, Aurelii Mandziuk, Anny Mycy, Moniki Pietsch, Joanny Przybyły, Anny Pyrzyńskiej, Joanny Pomijańskiej, Małgorzaty Rittelschild, Małgorzaty Sołtysiak, Joanny Stanko, Zofii Strzeleckiej, Joanny Świerczyńskiej, Małgorzaty Śmigielskiej, Anny Trochim, Małgorzaty Turewicz, Anny Tyczyńskiej, Jolanty Wagner, Maryny Wiśniewskiej, Olgi Wolniak, Jolanty Wołoczniak.

W 1992 roku miała miejsce wystawa *Obecność III* w Poznaniu, Autorką koncepcji była Izabella Gustowska. Przedstawiono tutaj trzy powojenne generacje polskich artystek. W Muzeum Etnograficznym pokazano prace ze zbiorów poznańskiego Muzeum Narodowego („19 x 1”), między innymi Magdaleny

Abakanowicz, Barbary Falender, Marii Jaremy, Ewy Kuryluk, Teresy Pągowskiej i Aliny Szapocznikow; w BWA („7 x 1”) zaprezentowano sztukę Izabelli Gustowskiej, Zofii Kulik, Anny Kutery, Natali LL, Małgorzaty Niedzielko, Krystyny Piotrowskiej i Anny Płotnickiej, natomiast w Galerii ON („4 x 1”) – twórczość artystek najmłodszej generacji: Zuzanny Janin, Agaty Michowskiej, Małgorzaty Suflety i Anny Tyczyńskiej. Wystawie towarzyszyło spotkanie, w czasie którego swoje wystąpienia miały Jolanta Brach-Czaina, Bożena Czubak, Alicja Kępińska, Anna Maria Potocka oraz Maria Szyszkowska.

Jak napisał jeden z krytyków, Marek Wasilewski: „Była to próba pokazania sztuki kobiet bez obciążającego ją kontekstu feministycznego. Próba stworzenia sytuacji jak najbardziej otwartej i niezobowiązującej.”¹⁰ Powtarzał on w zasadzie deklarację samej Gustowskiej, która pisała w katalogu wystawy: „dlaczego? – wierzę, że ta sztuka może istnieć bez obciążającego ją kontekstu feministycznego.”¹¹ W tym samym tekście artystka zwracała też uwagę na kwestię kobiecej odmienności: „Mogłabym powiedzieć, że opieram się na naiwnym przecuciu odmienności; wrażliwości, emocji, intuicji, biologii, instynktu, wreszcie poczuciu siły i niezależności. Wszystkie te ‘stany’ składają się na osobowość, a jeżeli zdarzy się, że osobowością tą jest kobieta – może to być zjawisko fascynujące.”¹² Gustowska odcinała się w tym czasie od feminizmu, zwracając się raczej w stronę kobiecego esencjonalizmu. W przeciwieństwie do omawianej wcześniej wystawy *Artystki polskie*, która podjęła problem sztuki kobiet w kontekście feministycznej historii sztuki, tej ekspozycji nie towarzyszyły założenia, które oferowałyby bardziej krytyczną perspektywę dla pojmowania sztuki kobiet.

Artystka w wywiadzie przeprowadzonym przez Ryszarda K. Przybylskiego, spytana o jej stosunek do sztuki feministycznej, odpowiada: „Jest to bez wątpienia problem złożony. Sama nie wiem, jak mam patrzeć na to zjawisko. Niepotrzebnie mnie samą przypisano do tego nurtu z moją twórczością, chociaż w końcu nie są mi obojętne problemy własnej płci także w działalności artystycznej. Ale zbyt jednoznaczne przypisanie do sztuki kobiet z lekka mnie drażni, ponieważ z zakreszonej przeze mnie perspektywy nie są to bynajmniej najważniejsze problemy. Z drugiej strony jednak podejmuję działalność, która jakby punktuje zjawisko sztuki kobiet na dość rozległym obszarze sztuk plastycznych, literatury, filmu i muzyki. Przygotowuję choćby rozmaite wystawy grawitujące wokół tych zagadnień. Muszę więc liczyć się z konsekwencjami przypisania mnie do tego obszaru.”¹³

Wypowiedzi te analizowała Agata Jakubowska, wskazując na różnicę między tekstem w katalogu a wywiadem: „Wcześniejszy z nich powstał z inicjatywy samej autorki, na co wskazuje fakt, iż umieszczono go w katalogu organizowanej przez nią wystawy, i był przez nią redagowany. Druga wypowiedź została sprowokowana przez przeprowadzającą wywiad osobę. Można zapytać, czy ma to wielkie znaczenie. Otóż wydaje mi się, że tak, ponieważ pierwszy cytat, będący przemyślaną wypowiedzią, można by potraktować jako rodzaj manifestu; drugi natomiast ukazuje wątpliwości samej autorki. Zdaje sobie ona sprawę, że przesyła widzom niejednoznaczne komunikaty – mówi o problemie płci w odniesieniu do swej sztuki, organizuje wystawy sztuki kobiet, ale równocześnie twierdzi, że nie chce, by ją z ruchem kobiecym identyfikowano. Okazuje się, że Gustowska ‘sama nie wie’, co począć z taką sytuacją.”¹⁴

Gustowska w tych wypowiedziach kierowała się przeświadczeniem, że istnieje właściwy sztuce uniwersalny ponadpłciowy charakter, dlatego też kontekst feministyczny może być dla sztuki obciążający. Brakowało więc krytycznego podejścia do samej idei sztuki uniwersalnej kryjącej w sobie uprzywilejowaną pozycję męskiego podmiotu. Wydaje się, że ta swoista ucieczka przed deklaracjami ideowymi czy krytyczną analizą pola sztuki, wynikała ze słabej pozycji kobiet w polskim świecie artystycznym, z ciągłego ich upominania, że sztuka powinna być uniwersalna, a nie zajmować się problematyką płci, a więc – jak wskazywano – publicystyką. Wiązało się to z charakterystycznym dla tego czasu przekonaniem o autonomii sztuki oraz niechęcią do jakichkolwiek odniesień politycznych.¹⁵ Kobiety były więc ustawiane i ustawiały się w roli grzecznych dziewczynek, obawiając się bycia potraktowanymi niepoważnie czy uznanymi za „ekstrema” (jak sztukę Katarzyny Kozyry czy Alicji Żebrowskiej określiła w 1996 roku Jolanta Ciesielska w katalogu wystawy *Kobieta o kobiecie*¹⁶).

W 1993 roku miała miejsce wystawa *Żywioty*¹⁷ zorganizowana przez Kingę Kawalerowicz. Kuratorka podkreślała tradycyjne konotacje kobiecości i natury, związki z naturą i kosmosem. Wzięło w niej udział 12 artystek podzielonych na cztery grupy według nazw czterech żywiołów: „Woda”: Małgorzata Niedzielko, Maria Pinińska-Bereś, Lidia Serafin, „Ziemia”: Marta Deskur, Izabella Gustowska, Krystiana Robb-Narbutt, „Ogień”: Barbara Konopka, Ewa Kuryluk, Natalia Lach-Lachowicz, „Powietrze”: Elżbieta Feliczyta-Chachaj, Jolanta Rudzka-Habisiak, Joanna Wiszniewska-Domańska.

Kawalerowicz akcentowała potrzebę odtworzenia nadwątlonej więzi człowieka z naturą. „Jak mi się wydaje – pisała kuratorka – w twórczości kobiet zwłaszcza znajduje odbicie silne przekonanie o mityczno–

magicznym podłożu kultury, jak i szczególna wrażliwość na związek egzystencji człowieka z biologicznymi rytmem natury i przyrodą w ogóle.”¹⁸ Wystawa nie problematyzowała stereotypów i marginalizacji kobiecej twórczości, skupiając się na przekonaniu o specyficznych zainteresowaniach i odmiennej wrażliwości kobiet.

To właśnie w odniesieniu do tej wystawy Toniak pisała o „Ogródku Zosi”, gdyż wystawa, według krytyczki, sprawiała wrażenie, „że polskie artystki żyją w beztroskim i bezkonfliktowym świecie, marzą o wyspach szczęśliwych, noszą koronkowe sukienki, a w torebce chowają landrynki. To ciągle Małe dziewczynki, zasłuchane w opowieść o Raju, które nigdy nie słyszały o Arkadii.”¹⁹

W 1994 w Koninie odbyła się wystawa *Obrazy kobiet* (BWA, Konin), z udziałem Marii Rokosz, Izy Staręgi, Anny Tyczyńskiej i Elżbiety Wasyłyk. Tomasz Szczuka we wstępie do katalogu pisał: „Tytuł wystawy skłaniać może ku trywialnym odczytaniom zamysłu tej prezentacji. Nie idzie tu jednak o potwierdzenie obecnością obrazów niebudzącego wątpliwości faktu, że kobiety też malują. Gdyby na tym poprzestać mogłoby to prowokować zarzuty o banał z jednej strony, z drugiej zaś ataki oburzonych feministek. By zażegnać to drugie niebezpieczeństwo wypada wyjaśnić, że nie jest to manifestacja ani feministyczna, ani antyfeministyczna.”²⁰

Ponownie pojawia się tu problem relacji między wystawami sztuki kobiet a feminizmem. Niemal każdy kurator czy kuratorka, podobnie jak krytycy i krytyczki piszący o tych ekspozycjach, czuli się zobowiązani by ustosunkować się do kwestii feminizmu. I obojętnie, czy autorzy, rzadko, wskazywali na powiązania z feminizmem czy też, jak Tomasz Szczuka, zastrzegali, że wystawy te nie miały z nim nic wspólnego, lub, że były pozbawione „obciążającego feministycznego kontekstu”, to i tak feminizm pojawia się niemal we wszystkich tych tekstach jako najważniejszy punkt odniesienia. Jednak nie zostaje on w nich zdefiniowany, raczej jest traktowany jako coś zewnętrznego wobec sztuki, skłaniającego do trywialnych „odczytań”. Feminizm jawi się wręcz jako zagrożenie dla sztuki, co oczywiście jest kolejnym paradoksem, gdyż, co wydaje się dość oczywiste z dzisiejszej perspektywy, bez feministycznej refleksji o sztuce, problematyzowanie twórczości kobiet byłoby w zasadzie niemożliwe, albo prowadziłoby do potwierdzania inności kobiet (co odpowiada wspomnianemu już podejściu esencjalistycznemu), a zarazem usprawiedliwiania ich nieobecności lub sposobów marginalizacji, a może nawet przyznania, że ich sztuka jest gorsza.

Następne wystawy odbywające się w tej dekadzie to: *Obecność IV* w Rennes (1994). Była to kontynuacja wcześniejszej wystawy zorganizowanej przez Gustowską, ale w skromniejszym zakresie; *Pokazy artystyczne* w ramach „Poznańskiego Seminarium Feministycznego”, które organizowała wspólnie z Agatą Jakubowską w 1995 roku (galeria Fractale, Poznań), a towarzyszyły im prezentacje Hanny Nowickiej, Ewy Partum, Marii Pinińskiej-Bereś oraz Alicji Żebrowskiej. Warto podkreślić, że to właśnie podczas tych pokazów w poznańskim klubie Eskulap (gdzie mieściła się galeria Fractale) odbył się jeden z ostatnich performance Pinińskiej-Bereś, który nosił tytuł *Kobieta z drabiną*. Artystka w białym stroju przechadzała się po wielkiej sali klubu, z drewnianą drabiną i miotłą na ponad dwumetrowym kij. Do drabiny i miotły przyłączone były różowe wstążki, szmatki, a artystka po prostu sprzątała. Zamiatła kurz, wymiatała z trudno dostępnych kątów pajęczynę, skwapliwie zmiatała okruszki spod nóg widzów. Tym samym z banalnego krzątaństwa uczyniła temat swojej pracy, zwracając uwagę na fakt, że krzątanie jest ściśle związane z kulturową konstrukcją kobiecości.

W 1996 roku miała miejsce wystawa *Dźwięk ciszy. Sztuka kobiet* w Galerii Łaźnia w Gdańsku. W wystawie uczestniczyły: Magret Dannenfeld (Niemcy), Katarzyna Kozyra, Teresa Murak, Krystyna Pasterczyk, Denise Ziegler (Szwajcaria/Finlandia) i Agnieszka Wołodźko. Ta ostatnia była również kuratorką wystawy, a jako jej temat wybrała kwestię relacji kobieta – roślina. Odwołała się do tradycji ludowych przekonań, pradawnych wierzeń, również tych przejętych przez katolicyzm, jak Niedziela Palmowa czy święto Matki Boskiej Zielnej, związanych z symboliczną mocą ziół i kwiatów. Kuratorka wystawy napisała: „Pomysł ten jest odwołaniem się do tradycyjnego podziału ról: mężczyzna – polujący i kobieta – uprawniająca rolę, zbierająca zioła i owoce, posiadająca tajemną wiedzę o ich właściwościach.”²¹ Niewątpliwie to odwołanie do świata roślin esencjonalizuje „kobiecość”, ale z drugiej strony wskazuje na moc ukrytą w tradycyjnych kobiecych obrzędach. Zwraca tym samym uwagę na to, co z rozważań kulturowych zostało wykreślone i skazane na milczenie.

Rok 1996 to również ekspozycja *Kobieta o kobiecie*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała, 20.09-20.10.1996. Pomysłodawczynią wystawy była Małgorzata Kubica-Bilska, a kuratorką Agata Smalcerz. W wystawie brało udział dwadzieścia siedem artystek: Ewa Ciepielewska, Barbara Gawęda, Bożena Grzyb-Jarodzka, Izabella Gustowska, Barbara Konopka, Dorota Koziara, Katarzyna Kozyra, Janina Kraupe, Anna Kuczyńska, Zofia Kulik, Ewa Kuryluk, Natalia LL, Agata Michowska, Teresa Murak, Anna Nawrot, Irena Nawrot, Anna Nizio, Krystyna Pasterczyk, Maria Pinińska-Bereś, Anna Płotnicka, Katarzyna Raczyńska-Targowska, Jadwiga Sawicka, Agnieszka Szczygielska, Teresa Sztwiertnia, Ewa Zarzycka, Monika Zielińska i Alicja Żebrowska.

Niektóre z pokazanych prac wywołały w lokalnym środowisku sporo kontrowersji. Najbardziej oburzali się prawicowi politycy: Anna Musialska, Andrzej Jakubiczka, protest podniosła też Akcja Katolicka Bielska-Białej. Chodziło przede wszystkim o *Więzy krwi* (1995) Katarzyny Kozyry oraz *Przypadki humanitarne* (1994) Alicji Żebrowskiej. Obie artystki zakwestionowały tradycyjne pojęcie aktu kobiecego, dokonując zderzenia pomiędzy oczekiwaniami widzów co do aktu a widokiem ciała ułomnego. Tym samym zwróciły uwagę na to, jak bardzo różne rodzaje władzy: symbolicznej, fallocentrycznej, religijnej oddziałują na kobiecie ciało, przydzielając mu określone role: bycia obiektem przyjemności, ofiarą albo też skazując je na niewidzialność.

Wystawie *Kobieta o kobiecie* towarzyszyła sesja przygotowana przez Jolantę Ciesielską, w której wzięli udział między innymi: Maria Hussakowska-Szysko, Piotr Krakowski, Kazimierz Piotrowski. Druga edycja tej wystawy odbyła się w 2001 roku (20.01–8.03) i wzięły w niej udział następujące artystki: Magdalena Abakanowicz, Agata Agatowska, Kinga Araya, Anna Baumgart, Zuzanna Janin, Anna Jaros, Katarzyna Józefowicz, Elżbieta Jabłońska, Magdalena Moskwa, Dorota Nieznalska, Małgorzata Niedzielko, Aleksandra Polisiewicz, Mariola Przyjemska, Ewa Świdzińska, Anna Tomaszewska-Nelson oraz Małgorzata Turewicz-Lafranchi. W pracach części z tych artystek wyraźny był wątek rozpoznania i dekonstrukcji kategorii „kobiecości”. I tak na przykład Elżbieta Jabłońska podjęła problem własnego funkcjonowania między sferą domową a przestrzenią sztuki. Artystka zaprezentowała prace, w których w sposób ironiczny przedstawia swoje życie, koncentrując się na problemie domu, partnera, dziecka. Rytm tworzenia przez nią sztuki wyznaczone były przez sen syna (*Kiedy Antek śpi*, 1999), co podkreślać miało transgresywność kobiety artystki, konieczność ciągłego negocjowania znaczeń związanych z „kobiecością” i twórczością. U większości artystek „kobiecość” pojawia się jako kategoria nieokreślona, na którą wpływają jednak wzorce kulturowe i stereotypy utrwalane przez kulturę popularną. Ta ostatnia kreuje mit kobiety wiecznie pięknej, młodej, superszczupłej, idealnej kochanki – lub raczej idealnej konsumentki – której ciało jest, jak wskazują prace artystek: pokawałkowane (jak u Aleksandry Polisiewicz), poddane tresurze (u Doroty Nieznalskiej), spętane (u Ewy Świdzińskiej), a jej wizerunek staje się elementem wymiany, towarem, rozpryskującym się w morzu innych wizerunków, jak w dywanowych pracach Katarzyny Józefowicz.

Przy okazji tej wystawy odbyła się jednodniowa sesja z udziałem Jolanty Ciesielskiej, Agaty Jakubowskiej, Izabeli Kowalczyk, Agnieszki Rayzacher i Magdaleny Ujmy, a zapowiedziała ją wydana wcześniej, bo już w 2000 roku, książka zawierająca między innymi teksty prelegentów pt. *Sztuka kobiet* pod redakcją Smalczer i Ciesielskiej.²²

W przypadku obu tych wystaw, które można uznać za największe prezentacje aktualnej sztuki kobiet powstałej w dekadzie lat dziewięćdziesiątych, znaczący był dystans wobec feminizmu samej kuratorki. Na zaproszeniu towarzyszącemu drugiej edycji Smalczer pisała: „Okazuje się, że tożsamość kobiety-artystki ciągle domaga się wyraźnego zaznaczenia.”²³ Wskazała również, że współczesne artystki „szukają uniwersalizmu, pragną połączenia wszystkiego, co związane z płcią i tego, co dotyczy ludzkiej egzystencji.”²⁴

Słowo „feminizm” padło w przytoczonych na zaproszeniu słowach cztery razy, ale za każdym razem w negatywnych konotacjach czy w zdaniach zaprzeczających: „nie odwołują się bezpośrednio do feminizmu”, „unikają ograniczenia się do zawężonego nurtu feminizmu”, „dystans wobec krucjaty feministek”.²⁵ Feminizm pojawił się więc znowu jako odniesienie negatywne, jako infantylny, radykalny, zawężający, jako widmo, które może zagrozić „kobiecości” czy nawet sztuce kobiet w „rozwijaniu osobowości” i „subtelności artystycznego wyrazu”.

To podejście znalazło swe odbicie również we wstępie Smalczer do książki *Sztuka kobiet*, gdzie z jednej strony pisała o ograniczeniach w karierze twórczej, a z drugiej – za główny ich powód wskazywała naturę i rodzenie dzieci: „Główną przyczyną istnienia owych schematów – przed którymi usiłujemy się bronić, ale w które i tak w końcu wpadamy – wydaje się być natura. Nasza fizjologia, podział ról w prokreacji i tworzeniu nowego życia, wreszcie naturalna, właściwa wszystkim ssakom, potrzeba specyficznej opieki nad potomstwem narzuca to, przed czym jedni (jedne) usiłują się bronić, inni uznają za obowiązek i cel życia usankcjonowanego przez religię. Owo rodzenie i wychowywanie dzieci jest największym dylematem współczesnych kobiet. Większość z nich nie chce się pozbawiać tego jedynego w swoim rodzaju doświadczenia, ulegając przy tym presji genów, dla których jedynym celem jest przedłużenie gatunku.”²⁶ Autorka pisze też o niedogodnościach bycia kobietą, o niedocenianiu, o braku wsparcia u mężczyzn, ale także o frustracji tych ostatnich. Ponownie ujawnia się wspomniany już paradoks: feministyczne idee (np. obecności kobiet, kreowania własnych wypowiedzi, określania swojej tożsamości), idą tutaj w parze z zaprzeczaniem: to nie jest feminizm.

W przywołanych deklaracjach kuratorskich chodziło przede wszystkim o uniknięcie jakichkolwiek podejrzeń, że z ideą wystaw twórczości kobiet wiąże się postulat walki z dyskryminacją w świecie sztuki,

domaganie się możliwości samoreprezentacji, a więc dostępu do władzy w tworzeniu i definiowaniu znaczeń o sobie. Zamiast więc wychodzić z ograniczonej przestrzeni „kobiecości” i dekonstruować stereotypy płci, wystawy w te stereotypy niestety się wpisywały. Również Ciesielska w katalogu pierwszej edycji wystawy zauważyła brak krytycznych założeń zarówno w twórczości polskich artystek, jak i w wystawach: „twórczość polskich feministek [? – dopisek mój] nie wzbudza ani publicznych dyskusji na temat kondycji współczesnej kobiety, ani też prezentacjom tego typu nie towarzyszą żadne formy postulatywne o charakterze społeczno-politycznym.”²⁷

We wrześniu 2001 w Poznaniu miała miejsce wystawa *Maskarady* odbywająca się w ramach poznańskiego festiwalu w Inner Spaces *Ostatnia kobieta*, a jej kuratorką była Agata Jakubowska. Na wystawie pokazane zostały prace wybranych młodych artystek polskiej sceny: Anny Baumgart, Elżbiety Jabłońskiej, Zuzanny Janin, Katarzyny Kozyry, Pauliny Ołowskiej, Doroty Podlaskiej, Joanny Rajkowskiej, Jadwigi Sawickiej, Julity Wójcik, Moniki Zielińskiej. Artystki odniosły się do problemu ról płciowych, ich odgrywania, stereotypów i próby ucieczki przed nimi. Wskazały też w swych pracach na kulturę popularną, która wyznacza kobiecie ściśle określone role: bycia idealną kochanką (Anna Baumgart), każe dostosowywać swój wygląd do niemożliwych do osiągnięcia wzorców (Monika Zielińska), kreuje kobiece marzenia (Dorota Podlaska), każe kobietom symbolicznie zniknąć, stawać się obiektem konsumpcji (Joanna Rajkowska, Zuzanna Janin). Artystki dokonały tu znaczącego przemieszczenia znaczeń, podając w wątpliwość ogólnie funkcjonujące prawdy. Najdobitniej pokazała to Katarzyna Kozyra w *Święcie wiosny* (1999), ujawniając możliwość identyfikacji z przeciwną płcią, a zarazem nieokreśloność podziałów płciowych. Artystka gra z rolami, swoim postaciom każe odgrywać teatr płci, ukazując, że nasze zachowania, jak i nasze własne podejście do ciała i płci uwarunkowane są kulturowo. Kozyra pokazuje w ten sposób konstruowalność różnicy płciowej, ukazuje, że ta jest, jak chce Judith Butler, aktem społecznym.²⁸ To, co pozostaje kobietom to właśnie maskarady, wcielanie się w różne role, ale też dokonywanie przy ich pomocy subwersji. Ekspozycję można określić jako feministyczną, uderzającą w opresyjne stereotypy względem kobiet.

Kuratorka zaprezentowała tu stanowisko różniące się od założeń towarzyszących omówionym wcześniej wystawom. Niewątpliwie w tym przypadku duże znaczenie ma krytyczne zaplecze teoretyczne poznańskiej historii sztuki, a dokładnie uczniów i uczennic prof. Piotra Piotrowskiego (1952–2015), do których należała autorka. Jakubowska pisała: „Pokazane na wystawie prace stanowią przykład negocjacji z istniejącymi sposobami definiowania kobiecości, przykłady gier toczonych w procesie konstruowania podmiotowości. Prace te nie powinny być postrzegane jako miejsce odkrywania i ukazywania istniejących ‘kobiecych’ cech podmiotowości. Stanowią one bowiem raczej przestrzeń, w której tożsamość nie tyle znajduje swoje odbicie, co jest tworzona w relacji do istniejących matryc kobiecości – zawsze jednorazowo i zawsze fragmentarycznie. Dziesięć artystek. (...) Wszystkie igrają z propozycjami kultury, w której żyją. Nie odrzucają jej, ale podważają utrwalone definicje i destabilizują zakorzenione w niej kategorie płciowe.”²⁹

Jest to przykład myślenia konstruktywistycznego, a zarazem najbardziej świadomego feministycznego zaplecza. Można to odnieść do postulatów sztuki feministycznej, która, według Griseldy Pollock³⁰ czy Lyndy Nead, powinna dążyć do destabilizacji tradycyjnych znaczeń, dekonstruować opresyjne podziały i wskazywać na nowe, nieograniczające kobiety wzorce.

Mówiąc o wystawach sztuki kobiet, należałoby wprowadzić rozróżnienia pomiędzy nimi, zastanowić się jakie kategorie można tutaj zastosować.

Jeśli chodzi o najbardziej podstawowy podział, to moglibyśmy wyróżnić: 1) wystawy sztuki kobiet i 2) wystawy feministyczne.³¹ W tym miejscu należy poczynić zasadnicze rozróżnienie pomiędzy „sztuką kobiet” a „sztuką feministyczną”. Łatwiej można określić czym jest sztuka feministyczna, gdyż towarzyszą jej założenia, według których ma ona zmieniać przyzwyczajenia widzów dotyczące wizerunku kobiet i postrzegania ich ról, dekonstruować opresyjne podziały i wskazywać na nowe, nieograniczające kobiety wzorce.³² Grzegorz Dziamski wskazywał, że celem tej sztuki już w latach siedemdziesiątych było zwalczanie wszelkich przejawów dyskryminacji w świecie sztuki, ale też nobilitacja treści związanych z codziennym życiem kobiet i polemika z zdomowanymi w kulturze wizerunkami kobiety.³³ Warto przywołać też słowa Nead: „Gdy mówię o sztuce feministycznej, mam na myśli wizualne przedstawienia podejmujące problem kobiety i kwestionujące historycznie ukształtowane typy odbiorców oraz panujące ideologie.”³⁴ Autorka *Aktu kobiecego* powiada dalej: „feministyczna sztuka z zasady jest dekonstrukcyjna. Oddziałując, kwestionuje podstawy istniejących norm i wartości estetycznych, rozszerza pojemność kodów oraz sugeruje alternatywne i progresywne sposoby obrazowania kobiecej tożsamości.”³⁵ Warto jednak zaznaczyć, że sztukę feministyczną mogą tworzyć również mężczyźni (dobrym przykładem są wczesne prace Zbigniewa Libery, może ona dotyczyć też kulturowych konstrukcji męskości).

Z kolei, jeśli chodzi o „sztukę kobiet,” to jest to zjawisko, dla którego nie ma żadnych wyznaczników poza płcią jej wykonawczyń. Sztuce kobiet nie muszą towarzyszyć żadne programy czy deklaracje, jest to po prostu sztuka uprawiana przez kobiety. Jednakże, można zapytać wraz z Butler: „Czy istnieje obszar tego, co *szczególnie kobiece*, inny od tego, co istotnie męskie, a ponadto wyróżniający się niekwestionowaną, a zatem zakładaną uniwersalnością *kobiet*?”³⁶ Okazuje się, że nie istnieje kategoria „kobiet”, która odpowiadałaby tożsamości wszystkich kobiet. To także kultura dyktuje znaczenia tego, co rozumiemy jako „naturę”, nie istnieje więc predyskursywna różnica płciowa. Filozofka kwestionuje w ten sposób wprowadzony przez feministyczne teorie podział na płć biologiczną (*sex*) i kulturową (*gender*), dekonstruując zawarty w nim dualizm. Zauważa ona, że o ile płć kulturowa opisywana jest jako konstruowana kulturowo, to płć biologiczna uważana jest za wartość stałą, niezmienną. Biologia uważana jest za przeznaczenie, a *gender* – płć kulturowa – za wieloraką interpretację płci. W tym układzie płć biologiczna istnieje jako pierwotny odnośnik, coś niepodważalnego, niezmiennego. Butler pyta jednak: Czy możemy mówić o danej płci biologicznej czy kulturowej, nie pytając o to, w jaki sposób owa płć biologiczna i płć kulturowa są dane, jak są rozumiane? I czym w takim razie jest płć – w znaczeniu *sex*, płć biologiczna? „Czy jest to fakt naturalny, anatomiczny, chromosomalny, hormonalny?”³⁷

Z rozważań Butler wynika, że płć, biologia, ciało istnieją zawsze w opisie danej kultury, są więc kulturowym rozumieniem tego, co uchodzi za płć, biologię, ciało. Jeśli kobiecość jest konstrukcją kulturową, nie ma czegoś takiego jak istota kobiecości i nie sposób jej zdefiniować. Tym samym mówienie o sztuce kobiet traci w zasadzie sens. Jednak, zjawisko określane jako „sztuka kobiet” weszło już do historii sztuki, organizowane są wystawy kobiecej twórczości, w związku z tym pojęcie sztuki kobiet traktować należy raczej jako kategorię historyczną, uwzględniającą społeczne i kulturowe ograniczenia, jakim poddane były oraz wciąż są kobiety.

Jednakże w przypadku omawianych wystaw, traktowano tę kategorię raczej w sposób esencjalistyczny – po prostu jako sztukę tworzoną przez kobiety, nie problematyzując samego pojęcia kobiecości. Esencjonalizm z kolei, prowadząc do konkluzji o wrodzonej inności kobiet i mężczyzn, antagonizuje dwie płci, wskazując na różnice między nimi, często konstruując je w oparciu o idealne wyobrażenia „kobiecości” i „męskości”. W gruncie rzeczy więc ten dyskurs operuje stereotypami, dodatkowo je utwierdzając. Nie jest dyskursem krytycznym, a w sztuce prowadzić może do gettoizacji twórczości tworzonej przez kobiety. Odwołania esencjonalistyczne neutralizują wymowę feministyczną, depolityzują znaczenia feministyczne, włączając sztukę kobiet w odwieczny system uniwersalnych wartości, gdzie kobieta jawi się jako „inna” męskiego ego.

W odniesieniu do wprowadzonego podziału, należy stwierdzić, że wystaw feministycznych z założenia w tym czasie było zdecydowanie mniej. Można do nich zaliczyć ekspozycję *Artystki polskie*, która niewątpliwie nawiązała do rozważań feministycznej historii sztuki. Jako feministyczne określić można też *Pokazy artystyczne* zorganizowane w ramach „Poznańskiego Seminarium Feministycznego” oraz ekspozycję *Maskarady*.

Wystawy można podzielić również na: 1) historyczne, będące przeglądem dawnej twórczości kobiet (*Artystki polskie*); 2) przeglądy współczesnej sztuki kobiet (np. *Kobieta o kobiecie I i II*). Niekiedy te kategorie mieszają się ze sobą, jak w przypadku wystawy *Obecność III*, która zarówno pokazywała twórczość artystek powojennych z perspektywy historycznej, jak i była prezentacją współczesnej sztuki kobiet.; 3) wystawy problemowe, podejmujące jakiś konkretny temat (*Żywioły*). Warto też zwrócić uwagę na same tytuły, akcentujące przede wszystkim „kobiecość” (najdobitniej: *Kobieta o kobiecie*). Pojawiają się tytuły opisowe, podkreślające tożsamość uczestniczek: *Sztuka kobiet*, *Artystki polskie*, *Obrazy kobiet*; zwracające uwagę na wyjątkowość wyboru samych artystek: *Tylko one*. Kobieca twórczość była esencjalizowana przez odwołania do natury (wystawa *Żywioły*). Pojawił się też tytuł paradoksalny: *Dźwięk ciszy*, który odczytać można jako postulat wypowiedzenia się kobiet skazanych kulturowo na milczenie. Z kolei tytuł *Obecność* można określić jako postulatyczny, domagający się zwrócenia uwagi na kobiecą reprezentację w polu sztuki. W tym sensie można go porównać z tytułem pierwszego polskiego periodyku feministycznego, wydawanego przez krakowską Fundację Kobiecą eFka od 1993 roku: *Pełnym głosem* czy pierwszej publikacji tej organizacji: *Głos mają kobiety* (Kraków, 1992). Tytuły te wskazywały na potrzebę zaprezentowania własnego głosu na forum publicznym. Do problemu wypowiedzi o sobie odwołała się też bielska wystawa: *Kobieta o kobiecie*. W tym tytule kobiecość została podwójnie zaznaczona, podmiotem wypowiedzi jest „kobieta”, jest ona też tematem wypowiedzi. Tytuł ten sugeruje więc opowieść, kreację, wskazuje na jeden z najważniejszych postulatów zgłaszanych przez feministki: wypowiedzi własnym głosem, kobiecym głosem, wypowiedzi o sobie, snucia opowieści na temat własnej tożsamości, pisania swojej historii (jak w pracy Jo Spence: *Pisz albo będziesz skazana na straty*³⁸). Z drugiej strony jednak uderza liczba pojedyncza, kierująca w stronę uniwersalizowania doświadczeń kobiecych.

Znaczenia tych tytułów wydają się sprzeczne z deklaracjami organizatorek podkreślającymi, że zorganizowane przez nie wystawy nie są feministyczne. Czemu więc wierzyć: tytułom czy deklaracjom? Tytuły te stają się więc swoistymi „anomaliami”.³⁹

Ostatnia kobieta?

Jednak najciekawszą anomalią był tytuł festiwalu Inner Spaces, w ramach którego zorganizowano wystawę *Maskarady*. Brzmiał on *Ostatnia kobieta* i choć nie został nadany przez kuratorkę wystawy, ale przez organizatora festiwalu Tomasza Wendlanda, pozwala na odczytanie wystawy w kontekście oporu wobec wcześniejszych wystaw sztuki kobiet. Bo, jeśli zanika kobiecość i pojawia się symboliczna „ostatnia kobieta”, to po co organizować wystawy kobiet? Ten tytuł odnieść można do problemu rozmycia się tożsamości płciowej, do jej niedefiniowalności, niemożliwości zdefiniowania „kobiety” z jednej strony, a z drugiej – do potrzeby zaprzeczenia wydzielaniu odrębnej kategorii „sztuki kobiet”, która sama w sobie jest kategorią esencjalną, a zatem ograniczającą, wynikającą z uwarunkowań kulturowych, ale też powodującą zamykanie się na inne obszary wykluczeń i inne kwestie społeczne.

Choć omówioną przeze mnie dekadę kończy wystawa akcentująca potrzebę wyjścia poza dualistyczne podziały, to można zastanawiać się nad tym, na ile opisany tu strach przed feminizmem w dyskursie kuratorskim, rzutował na osłabienie wymiaru krytycznego sztuki feministycznej po 2000 roku.

Przypisy

¹ Ewa Toniak, „Tylko nie feminizm. O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek,” w *Głos mają kobiety*, red. Sławomira Walczewska i Anna Titkow (Kraków: Fundacja eFKA, 1992), 102–113. Teksty feministyczne.

² Eadem, „Ogród Zosi. Żywioły,” *Obieg* 7/8 (1993): 65.

³ Por. Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków: Universitas, 2004), 16–17.

⁴ Judith Butler, „Podmioty płci/płciowości/pragnienia,” tłum. Barbara Kopeć, w *Spotkania feministyczne* (Warszawa: OŚKa, 1994/1995), 58–67.; Eadem, „Krytycznie Queer,” tłum. Agnieszka Rzepa, *Furia Pierwsza. Zeszyty Gender Studies* nr 7 (1) (2000): 37–58.

⁵ IX–XI 1991 – *Artystki Polskie* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Kuratorką wystawy była Agnieszka Morawińska. Autorka scenografii: Krystyna Zachwatowicz. Ekspozycja w okrojonej wersji została przeniesiona do Muzeum Sztuki w Waszyngtonie (XII 1991–III 1992) pod tytułem *Voices of Freedom. Polish Artists and the avant-garde, 1880–1990*.

⁶ Por. Toniak, „Tylko nie feminizm,” 103.

⁷ *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991). Kat. wyst.

⁸ Maria Poprzęcka, „Inne? Kobiety i historia sztuki,” w *Artystki polskie*, 19.

⁹ Agnieszka Morawińska, [wstęp do katalogu], w *Artystki polskie*, 14.

¹⁰ Marek Wasilewski, „Obecność III,” *Format* nr 3–4 (1992): 45.

¹¹ Izabella Gustowska, brak tytułu, *Obecność III* (Poznań: Galeria ON, 1992), brak numeracji stron. Wypowiedź artystki.

¹² Ibidem.

¹³ „W sztuce trzeba być silnym. Z Izabellą Gustowską rozmawia Ryszard K. Przybylski,” *Gazeta Malarzy i Poetów* 3 (1994): 5.

¹⁴ Agata Jakubowska, „Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji,” w *Interpretacja jako konstrukcja*, red. Jerzy Topolski (Poznań: UAM, 1998), 93.

¹⁵ Por. Izabela Kowalczyk, „Sztuka krytyczna w Poznaniu,” w *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986–2011. Wybrane zagadnienia*, red. Wojciech Makowiecki (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2011), 86–107.

¹⁶ Ciesielska pisała: „Poza ekstremami takimi jak twórczość Katarzyny Kozyry czy Alicji Żebrowskiej, zbliżających się niebezpiecznie do granicy odrzucenia czy wręcz nieakceptacji społecznej.” Jolanta Ciesielska, „Orły, sokoły, bażanty...,” w *Kobieta o kobiecie*, red. Agata Smalcerz (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1996), 6. Kat. wyst.

¹⁷ Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, V–VI 1993; Galeria Domu Artysty Plastyka w Warszawie, VI–VII 1993.

¹⁸ Kinga Kawalerowicz, „Cztery Żywioły,” w *Żywioły* (Łódź, Warszawa: Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Domu Artysty Plastyka w Warszawie, 1993), 7. Kat. wyst.

¹⁹ Por. Toniak, „Ogród Zosi.”

²⁰ Tomasz Szczuka, *Obrazy Kobiet* (Konin: Galeria BWA, 1994). Kat. wyst.

²¹ Agnieszka Wołodźko, *Dźwięk ciszy. Sztuka kobiet* (Gdańsk: Galeria Łażnia, 1996). Ulotka towarzysząca wystawie.

²² *Sztuka kobiet*, red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000). Kat. wyst.

²³ Zaproszenie na wystawę *Kobieta o kobiecie II*, Galeria Bielska BWA, 19 I 2001.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Agata Smalcerz, „Kobieta o kobiecie znów po czterech latach,” w *Sztuka kobiet*, 5.

²⁷ Ciesielska, „Orły, sokoły, bażanty,” 7–8.

²⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, London: Routledge, 1990). Polskie tłumaczenie: *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008).

²⁹ Agata Jakubowska, brak tytułu, w *Maskarady*, red. Agata Jakubowska (Poznań: Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Multimedia, 2001), 3. Kat. wyst.

³⁰ Por. Griselda Pollock, „Feminism and Modernism,” w *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*, red. Rozsika Parker i Griselda Pollock (London, New York: Pandora, 1987), 93; za: Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus (Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1998), 109.

³¹ Inaczej przedstawia tę kwestię Katy Deepwell w odniesieniu do najwcześniejszych praktyk artystycznych i kuratorskich związanych z feminizmem na Zachodzie. Píše ona o trzech strategiach: odkrywaniu kobiet artystek i uwidocznianiu ich sztuki, społeczno-historycznych analizach kulturowej produkcji kobiet oraz krytyce kobiecości. Zob. Katy Deepwell, „Feminist curatorial strategies and practices since 1970s,” w *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, red. Janet Marstine (New York, London: Blackwell, 2006), 64. Ja z kolei w tekście na feministycznych praktyk kuratorskich w Europie Wschodniej, pisałam o jeszcze innych strategiach: 1) tożsamościowej, charakterystycznej dla prezentacji sztuki kobiet oraz 2) transformacji porządku wizualnego, co pojawia się w przypadku ekspozycji, dla których ważne są założenia feministyczne, jednak nie ograniczają się one do pokazywania sztuki wyłącznie kobiet. Dobrym przykładem może być wystawa, której kuratorką była Bojana Pejić *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Wiedeń, MUMOK, 13.11.2009–14.02.2010, ekspozycja przeniesiona do Warszawy pt. *Sprawdzam płęć? Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 20.03.–13.06.2010. Zob. Izabela Kowalczyk, „From Identity to the Transformation of Visual Order,” w *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, red. Katrin Kivimaa (Tallin: TLU Press, 2012), 98–117.

³² Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, 109.

³³ Grzegorz Dziamski, „Sztuka kobiet: od outsidera od innego,” *Format* nr 3–4 (1992): 32, 34.

³⁴ Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, 109.

³⁵ Ibidem, 110.

³⁶ Butler, „Podmioty płci/płciowości/pragnienia,” 60. Fragment książki Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

³⁷ Ibidem, 62.

³⁸ Jo Spence (we współpracy z Rose Martin, Ya'acoverem Khanem i Davidem Robertsem), piąta część tryptyku *Potrójne salto (Triple Somersaults)*, ilustracja w: Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, 40.

³⁹ Według teorii intertekstualności: „Anomaliami natomiast są te zjawiska wyposażenia jakościowego tekstu, których wystąpienie nie tłumaczy się dostatecznie ani w ramach idiolektu danej wypowiedzi, ani też w kontekście wprost aktualizowanych przez nią konwencji i kodów mowy (miejsca „ciemne”, niezrozumiałe, niegramatyczne, niespójne”. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Kraków: Universitas, 2000), 85.

Bibliografia

Artystki polskie, red. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991. Kat. wyst.

Butler, Judith. „Krytycznie Queer.” Tłum. Agnieszka Rzepa *Furia Pierwsza. Zeszyty Gender Studies* nr 7 (1) (2000): 37–58.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1990.

Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Butler, Judith. „Podmioty płci/płciowości/pragnienia.” Tłum. Barbara Kopeć. W *Spotkania feministyczne*, 58–67. Warszawa: OŚKa, 1994/1995.

Ciesielska, Jolanta. „Orły, sokoły, bażanty...” W *Kobieta o kobiecie*, red. Agata Smalcerz, 6–9. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 1996. Kat. wyst.

Ciesielska, Jolanta. „Słowo od autorki koncepcji wydawnictwa *Sztuka kobiet*.” W *Sztuka kobiet*, red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz, 16–19. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000. Kat. wyst.

Deepwell, Katy. „Feminist curatorial strategies and practices since 1970s.” W *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, red. Janet Marstine, 65–79. New York, London: Blackwell, 2006.

Dziamski, Grzegorz. „Sztuka kobiet: od outsidera od innego.” *Format* nr 3–4 (1992): 32–35.

Gustowska, Izabella. „W sztuce trzeba być silnym. Z Izabellą Gustowską rozmawia Ryszard K. Przybylski.” *Gazeta Malarzy i Poetów* 3 (1994): 4–6.

Jakubowska, Agata. Brak tytułu. W *Maskarady*, red. Agata Jakubowska, 2–3. Poznań: Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Multimedia, 2001. Kat. wyst.

Jakubowska, Agata. *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*. Kraków: Universitas, 2004.

Jakubowska, Agata. „Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji.” W *Interpretacja jako konstrukcja*, red. Jerzy Topolski, 89–102. Poznań: UAM, 1998.

Kowalczyk, Izabela. „Sztuka krytyczna w Poznaniu.” W *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986 – 2011. Wybrane zagadnienia*, red. Wojciech Makowiecki, 86–107. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2011.

Kowalczyk, Izabela. „From Identity to the Transformation of Visual Order.” W *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, red. Katrin Kivimaa, 98–117. Tallin: TLU Press, 2012.

Nead, Lynda. *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Tłum. Ewa Franus. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 1998.

Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas, 2000.

Smalcerz, Agata. „Kobieta o kobiecie znów po czterech latach.” W *Sztuka kobiet*, red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz, 4–14. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000. Kat. wyst.

Szczuka, Tomasz. *Obrazy Kobiet*. Konin: BWA, 1994. Kat. wyst.

Sztuka kobiet. Red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000. Kat. wyst.

Toniak, Ewa. „Tylko nie feminizm. O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek.” W *Głos mają kobiety*, red. Sławomira Walczewska i Anna Titkow, 102–113. Kraków: Fundacja eFKA 1992.

Toniak, Ewa. „Ogród Zosi. Żywioty.” *Obieg* 7 / 8 (1993): 65.

Wasilewski, Marek. „Obecność III.” *Format* nr 3–4 (1992): 45–46.

Luiza KEMPIŃSKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

OPRACOWANIA GRAFICZNE KATALOGÓW WSPÓŁCZESNYCH WYSTAW SZTUKI KOBIET W POLSCE



Jak zauważa Jacques Rancière: „Mieszanie się materialności jest koncepcyjne, zanim stanie się prawdziwe. Niewątpliwie trzeba było czekać aż do kubizmu i dadaizmu, by zobaczyć na płótnach malarzy słowa z gazet, wiersze lub bilety autobusowe [...]. Ale już w 1830 Balzac mógł wypełnić swoje powieści malarstwem holenderskim.”¹ Innymi słowy, zanim wymiana pomiędzy tym, co wizualne i tekstowe stała się przyjętą praktyką artystyczną, literatura była w stanie zgromadzić elementy językowe i wizualne w sposób, który kwestionował tradycyjną dychotomię pomiędzy tymi dwiema kategoriami i koncepcyjnie zwiastował, jak twierdzi Rancière, próby „mieszania się” tekstu i obrazu.

Publikacja, jaką jest katalog wystawy, składa się głównie z obrazów i słów, a złożony związek, który spaja te dwa zupełnie różne zasoby semiotyczne, jest zwykle uznawany za przejrzysty i skończony. Wydaje się, że proste relacje między tekstami i obrazami, barthesowskie zakotwiczenia,² nie są w stanie poradzić sobie z wielowymiarowością ich więzi, komplikowanych również przez obecność druku i technik komputerowych. Publikacja jest połączeniem elementów graficznych, typograficznych, barwnych i przestrzennych, a ich wzajemność wydaje się istotnym zagadnieniem intersemiotycznym.³ W niniejszym artykule skupiam się na zidentyfikowaniu potencjalnych relacji, które wiążą teksty i obrazy na przykładzie materiałów wizualnych towarzyszących współczesnym wystawom sztuki kobiet w Polsce po roku 2000. Na przykładzie trzech publikacji wystawienniczych: *Biały Mazur* z 2003 roku, *Kolekcja wstydliwych gestów* z 2004 roku i *3 kobiety* z 2011 roku, postaram się prześledzić, jak przekaz wystawy, sformułowany przez kuratorki w tekście kuratorskim, znajduje odzwierciedlenie w towarzyszących tym wystawom katalogach.

Zamysł wystawy oraz dobór i zestawienie dzieł w konkretnej przestrzeni galerii przez kuratora uzupełniają informacje i swoiste wskazówki interpretacyjne, zamieszczane na tabliczkach, załączane w ulotkach, tekstach kuratorskich i w katalogach. Co oczywiste, poprzez taką kontekstualizację zamiar kuratora ma stać się bardziej czytelny. Materiały towarzyszące wystawom pełnią również funkcję dodatkową – pozostają obecne na długo po jej zamknięciu, utrwalając ją poprzez obrazy i teksty. Katalog wystawy jest zapisem czasem mniej, czasem bardziej wiernym doświadczeniu wystawienniczemu, jednak podobieństwo do tego doświadczenia nie we wszystkich przypadkach musi stanowić kryterium wartościujące. Wystawy są w nim bowiem rekontekstualizowane lub ponownie rozważane. Strategia kuratorska wydaje się najbardziej skuteczna, gdy nie zamyka poszukiwania, ale gdy je problematyzuje i przyczynia się do wywołania dyskusji.⁴ Katalogi mają możliwość przedstawienia uwag i opracowań tematów, które nie były obecne w zamyśle kuratora; dają pole do podsumowania wystawy, odtworzenia wszystkich obiektów i zapewnienia szczegółowych danych. Rozszerzają zasięg ekspozycji poprzez funkcjonowanie w dyskursie. Przekładając fizyczne obiekty w przestrzeni na postać tekstową i obrazową, tworzą swoistą, wielowątkową narrację.

Gunther Kress i Theo van Leeuwen odrzucają pomysł Barthes’a, jakoby znaczenia obrazu były zawsze zależne od tekstu. Obraz jest według nich odrębnie zorganizowanym komunikatem, co prawda połączonym z tekstem, ale od niego niezależnym.⁵ Kuratorski projekt i materiał wizualny berlińskiej i krakowskiej wystawy

Biały Mazur z 2003 roku zdaje się bazować na podobnym typie relacji.⁶ Kuratorka, Anda Rottenberg, w tekście wstępnym, za pośrednictwem metafory tradycyjnego polskiego balu, a dokładniej wykonywanego tuż przed świtem tańca — Mazura, w którym to kobiety otrzymywały przyzwolenie na wybór partnera,⁷ odwołuje się do współczesnej sytuacji społeczno-politycznej oraz opresyjnego i nierównego traktowania kobiet. O ich prawach decyduje jej zdaniem rząd zdominowany przez mężczyzn, dla których najwznioślejszym i uświęconym hasłem zdaje się być tradycja. Rottenberg wskazuje na ciche społeczne przyzwolenie na przemoc, a także mechanizmy uprzedmiotawiające kobiety i wpisujące je w odgórnie ustalone role. Stworzona przez nią wystawa nie odwołuje się jednak do feminizmu lat siedemdziesiątych. Skupia się na odzwierciedleniu społecznych i politycznych realiów Polski i jej paternalistycznej kultury oraz ukazuje dzieła związane ze sferą prywatną i intymną.

Tekst kuratorski i wypływająca z niego wizja wystawy oraz towarzyszący jej materiał wizualny nie są od siebie odrębne, ale raczej wzajemnie splątane, powiązane i tłumaczące się nawzajem. Przekaz wystawy, koncentrujący się na problematyce nierówności kobiet, roli społeczeństwa i kulturowym zwrocie ku tradycji znajduje swoje niedokładne odbicie w graficznym motywie kwiatów wykorzystanym w zaprojektowanym przez Bognę Burską katalogu, sprowadzających kobietę do funkcji dekoracyjnej i łączących ją z nieokiełznaną naturą. Na stosowanie przez artystki środków symbolicznych zwróciła uwagę także kuratorka. Przedstawienie kwiatów, ogniście czerwonych i chaotycznych, sprawiających wrażenie żywych, kłębiących się i dążących do wzrostu, wypełnia dolną połowę tekturowej okładki, przechodząc również na jej zagięte brzegi, zachodzące na wewnętrzną stronę okładziny książki. Tytuł i informacje o wystawie umieszczono dopiero na pierwszej stronie katalogu. Jego wewnętrzna forma cechuje się prostotą, dbałością o geometryczny ład i oszczędną typografią, co stanowi pewien rodzaj kontrastu do zewnątrz publikacji. Elementy te wpływają na dekonstruowanie i rozwarstwianie pewnych konwencji i założeń, w tym przypadku relacji kobiety i natury. Motyw kwiatów na okładce, wiązany z jednej strony z dekoracyjnością i artystyczną tradycją, wykorzystywany często przez artystki w takich mediach jak malarstwo, rysunek, fotografia czy rękodzieło, sprowadza się z drugiej strony do patriarchalnego mitu i freudowskich asocjacji:⁸ symboliki seksualnej — niewinności i czystości, ale także elementów anatomicznych — pochwy i łona oraz aspektów fizjologicznych — dojrzewania, menstruacji, ciąży, macierzyństwa i menopauzy, do których opisu stosuje się, niekiedy nawet współcześnie floralną terminologię, taką jak pojęcie przekwitania. Powiązania te opierają się głównie na porównaniach do morfologii roślin, ale także na wizualnych podobieństwach do żeńskich genitaliów.⁹ Przyjemność wypływającą z oglądu kwiatów można zaś rozpatrywać jako odwołanie do męskiego spojrzenia.¹⁰ Co ciekawe, wystawa wyrażała jednak swego rodzaju chęć uwolnienia twórczości kobiet spod patriarchalnego dyskursu. Prezentowała też prace artystek operujących bardzo różnymi mediami, ale o podobnym, bezpośrednim charakterze przekazu — dotyczącym często kobiecej fizjologii i jej biologicznych cech, które „urosty do zjawisk kulturowych o drażniącym podtekście”.¹¹

Zdaje się, że materiał wizualny towarzyszący wystawie można w tym przypadku rozpatrywać w kategoriach działania pomiędzy tym, co wypowiedalne, tekstowe i tym, co widzialne, obrazowe, ale także



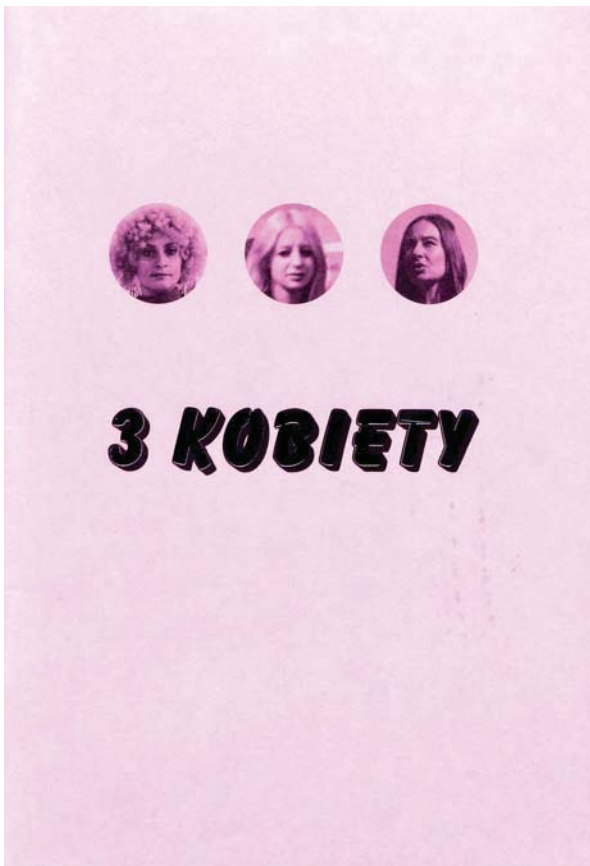
Biały Mazur, red. Anda Rottenberg; proj. Bogna Burska, Warszawa, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004.

Birgit Brenner

144 przed rumieńcem na twarzy. Akt II Fear of Blushing na folii PCVDigital print on PVC-gauze material, 180 x 240 cm, 2000, dzięki uprzejmości kolekcji Art & Design Museum, Warszawa



Kolekcja wstydliwych gestów, red. Jolanta
Pieńkos, proj. Dorota Karaszewska, Warszawa,
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.



Kolekcja wstydliwych gestów, red. Jolanta Pierńkos,
proj. Dorota Karaszewska, Warszawa, Zachęta
Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

3 kobiety, red. Ewa Toniak; proj. Błażej Pindor,
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

działania pomiędzy widzialnym i znaczeniem oraz między widzialnym i niewidzialnym. W takim rozumieniu zbliża się on do ujęcia Rancière'a, według którego obraz to „stosunek między całością a częściami; między widzialnością i siłą znaczeń”.¹²

Relacje władzy i wpływu odnaleźć można w katalogu wystawy również na zupełnie innym poziomie. Jego forma jest wynikiem instytucjonalnych powiązań z odpowiedzialnym za wystawę muzeum lub galerią, które często narzuca użycie specjalnych symboli lub konkretnych logotypów i wystosowania podziękowań za poprzednie produkcje. Jest także efektem swoistej konkurencji pomiędzy kuratorami, projektantami, darczyńcami, placówkami i patronami.

Ronald i Suzanne Scollon zwracają uwagę na sposób, w jaki ideologia jest identyfikowana poprzez znaki w przestrzeni, w systemach piśmienniczych, typografii i kolorach.¹³ Kress i Van Leeuwen również podkreślają, że dobór systemów znakowych przenosi określony dyskurs i ideologię (w tym dyskursy dotyczące kobiet),¹⁴ zaś elementem często wykorzystywanym w celu określenia konkretnych miejsc, ludzi i rzeczy jest kolor. Znaczenia koloru nie są oparte jedynie na indywidualnej percepcji, ale również wiążą się z jego kulturowym i historycznym kontekstem, w którym został skonstruowany jako posiadający szczególne cechy i przypisany poszczególnym grupom społecznym.¹⁵

Za przewodni motyw katalogu¹⁶ wystawy *Kolekcja wstydlwych gestów* z 2004 roku,¹⁷ projektu Doroty Karaszewskiej, uznać można dominujący w projekcie kolor czerwony, zastosowany również na zginanej do środka okładce, dzięki czemu wnika on do wnętrza katalogu, narusza granicę między wnętrzem a zewnątrz, podobnie jak miało to miejsce w przypadku motywu kwiatów w poprzednio analizowanej publikacji. Czerwona apla, która stanowi tło niektórych stron, wywołuje silny kontrast z pozostawioną na innych kartach białą papieru. Kolor wydaje się być tu nośnikiem pewnych znaczeń, aktywizujących się szczególnie w powiązaniu z niektórymi elementami zawartych w katalogu reprodukcji prac, takimi jak przedstawienie krwi, ran ciętych, otwartych w krzyku ust. Jednolita barwa okładki i brak elementów graficznych innych niż zapis tytułu, daje również wrażenie swoistej pustki.

W tym kontekście ciekawe wydają się przykłady podobnych rozwiązań, przytaczane przez Wojciecha Kalagę: „próby sfunkcjonalizowania koloru stron czynił już Laurence Sterne w »Tristramie Shandy«, gdzie cała czarna strona ikonicznie odnosi się do śmierci bohatera. Do tych zabiegów, ale wyraziściej zróżnicowanych semantycznie powraca B.S. Johnson w »Travelling People«, gdzie kolor stronicy nie tylko, w sposób dosyć prosty, konotuje proces fizycznej dezintegracji postaci, ale staje się też metaforą upływającego czasu.”¹⁸

Kuratorka wystawy, Joanna Turowicz, we wstępie tekstu do katalogu przywołuje cytát z *Listu do nieznanego Giny Pane*: „jeśli otwieram me ciało, abyś mógł zobaczyć moją krew, to z miłości do ciebie”,¹⁹ zwracając uwagę na twórczość artystyczną opartą na języku bólu, powstałą przeciwko patriarchalnym i homofobicznym strukturom społeczeństwa, łączącą indywidualne doświadczenie z politycznym przekazem wyrażonym językiem ciała, a także na funkcjonowanie cielesnego kobiecego podmiotu w społeczeństwie. Radykalne gesty, takie jak autoagresja, miały według kuratorki działanie terapeutyczne i pozwalały odzyskać odczuwanie własnego ciała.

Zaprezentowane na wystawie projekty Anny Baumgart i Brigit Brenner również dotyczą problematyki kobiecej autoagresji. Turowicz zauważa, jak „eksplozja nasyconych kolorów, w tym czerwieni, kontrastuje z ascetyczną, zazwyczaj czarno białą dokumentacją przywołanych wcześniej kobiecych performansów lat siedemdziesiątych (fotografie, wideo),”²⁰ co zauważalne jest również w opartym na kontrastach kolorystycznych układzie towarzyszącej wystawie publikacji. Przywoływaną czerwień graficznego projektu odnaleźć można w pracach Brenner, składających się z czerwonych napisów i wielkoformatowych cyfrowych fotografii, ukazujących fragmenty kobiecego ciała oplecionego przypominającą strużkę krwi włóczką, umieszczanych na ścianach kolejnych galerii niczym fragmentaryczna opowieść i metafora ubezwłasnowolnienia. Podobnie wyświetlany na wystawie film *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte* Anny Baumgart, którego bohaterkami są samookaleczające się młode kobiety w przestrzeni domowej, porusza problematykę społecznie nieakceptowalnych zachowań — kobiety zadają sobie rany, leżą w odłamkach szkła, rozsmazują plamy krwi i prowokują wymioty. Film zbudowany jest z trzech części, przedzielonych czerwonymi kadrami — co przypomina kompozycyjnie omawiany katalog wystawy.

Reprodukcje poszczególnych dzieł w katalogu są w większości dostosowane do wielkości i układu strony, ich rozmiary są zatem zneutralizowane i ustandaryzowane. Odróżnia to katalog od rzeczywistej przestrzeni ekspozycji. Relacje pomiędzy reprodukcjami ulegają sproblematyzowaniu — nie mają one ściśle ustalonego kontekstu, lecz wchodzą w dialog między sobą, z elementami graficznej oprawy katalogu, poszerzając znaczenia swoje i wystawy. Loney Abrams wyjaśnia, że rzeczywista przestrzeń wystawy traci swoje znaczenie,²¹

a środki dokumentacji muszą być uznane za medium artystyczne samo w sobie, za najbardziej konsekwentną reprezentację artysty lub pracy kuratorskiej. Dodatkowo wszystkie prace, niezależnie od ich cech materialnych, są na reprodukcjach spłaszczane i zmniejszane do rozmiaru mierzonego w pikselach. W związku z tym dzieła nie istnieją jako fizyczne jednostki, ale jako ich reprodukcje w formacie cyfrowym lub analogowym. Ponieważ prace postrzegane są w kontekście tych reprezentacji, a wiele różnych obrazów może reprezentować to samo dzieło sztuki, komplikuje się kategoria autentyczności.

W omawianym katalogu mamy w pewnych momentach do czynienia z klasyczną strukturą typograficzną, w której blok tekstu jest tak zaprojektowany, by czytano go od początku do końca, czyli z naciskiem na racjonalizowanie przekazu informacji poprzez budowanie, cytując Ellen Lupton i Abbotta Millera, tak zwanych przezroczystych „kryształowych kielichów” wokół z pozoru niezależnego, neutralnego korpusu treści,²² czyli tworzenie neutralnych ram dla tekstu. Tekst jest w większości ułożony na równie neutralnej bieli strony – biel kartki jest niewidzialna, nie dostrzegamy jej w toku lektury. Zdarza się jednak, iż tło tekstu stanowi czerwień, która wydaje się w takim towarzystwie bardzo agresywna, co ciekawe, obniża ona czytelność, interferuje z tekstem. Może odnosić się do społecznych, zaburzonych relacji i braku zrozumienia. Zdaniem wspomnianych badaczy, „historia typografii pokazuje, w jaki sposób projektowanie graficzne ukazuje, rewiduje albo ignoruje przyjęte zasady komunikacji.”²³

Zupełnie inne rozwiązania, które stanowią swego rodzaju grę z wizualnymi przyzwyczajeniami odbiorców, zastosowano w szacie graficznej katalogu wystawy *3 kobiety* z 2011 roku.²⁴ Biorące w niej udział: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś i Ewa Partum, to artystki tworzące w czasach skostniałej rzeczywistości PRL, w której, jak pisze kuratorka wystawy Ewa Toniak, w dyskursie sztuki nie było miejsca na feminizm.²⁵ Pewne feministyczne impulsy, których nie sposób określić mianem świadomej refleksji, pojawiły się wraz z nową strategią władzy wprowadzoną przez Edwarda Gierka i w wyniku zaistnienia kontaktów z przedstawicielkami feminizmu zachodniego, choć kontekst feministyczny w takich realiach politycznych był nieprzystawalny i nie mógł zostać odpowiednio zrozumiany. Pinińska-Bereś zwróciła się ku nierzeźbiarskim materiałom, które łączyły się z przestrzenią prywatną i rękodziełem, z których szła pastelowo-różowe rzeźby o poduszgowych formach; podobnie jak Natalia LL dystansowała się jednak od feminizmu. Ewa Partum zbliżyła się do niego później, jako jedyna jednoznacznie się z nim identyfikowała, tworząc początkowo esencjalizujące ciało kobiece i kobietę prace, następnie kierując się w stronę problematyki płci pojmowanej kulturowo.

Koncepcja wystawy, jak zaznacza w kilku miejscach kuratorka, nie była feministyczna, przynajmniej nie w pełni – ukazywała jedynie pewien fragment polskiej historii sztuki kobiet i jej skomplikowany charakter, nie dawała zaś całościowego obrazu. Traktowała podejmowane przez artystki praktyki jako „akty performatywne, poprzez które podmioty negocjują swoje materialne i dyskursywne pozycje w kontekście wielu historycznych momentów.”²⁶ Wystawa zrywała z linearną narracją, miała formę rozproszoną i otwartą. Ukazywała pozornie wykluczające się i sprzeczne zagadnienia, co znalazło swe odzwierciedlenie w dekonstrukcyjnym podejściu do projektu katalogu projektu Błażeja Pindora. Kolumna tekstu przybiera tu często różną szerokość, zaś przypisy, umieszczone z boku, wkraczając w obszar tekstu głównego, zmieniają jego strukturę, zderzają się z nim, być może otwierając go na nowe znaczenia. Między znakami i wersami występują różne rodzaje światła, zaś sam tekst zapisano za pomocą odmiennych krojów. Tytuły tekstów nie znajdują się na ich początku, lecz wizualnie wcinają się w ich treść.

Projekt okładki katalogu, podobnie jak w pracy wcześniej analizowanej, opiera się tu na działaniu jednokolorowej apli, w tym przypadku utrzymanej w odcieniu jasnego różu. Kolor ten, konwencjonalnie opisywany jako stereotypowo kobiecy, uznawany jest również za marker płci, seksualności i tożsamości seksualnej w modelach kulturowych i bywa także wiązany z postfemnizmem.²⁷ Do stworzenia tytułowego napisu użyto tzw. „displayowego” kroju pisma, wykorzystywanego zazwyczaj do krótkich haseł i nagłówków. Cechuje się ono zarówno pewną komiksowością, jak i obłością formy, miękkością, okrągłymi zakończeniami kresek liter. W opracowaniu graficznym katalogu dostrzegalne są liczne odwołania do twórczości artystek, którym poświęcono ową wystawę: skupienie Natalii LL na warstwie tekstowej czy formalne nawiązania do twórczości Marii Pinińskiej-Bereś: róż, zaokrąglenie elementów, zainteresowanie cielesnością czy też lekkość formy.

Bez względu na to, jak dalece prześledzić możemy obrazowo-tekstowe spotkania, zarówno w przestrzeni katalogu wystawy, kuratorskiego tekstu czy samej ekspozycji, ich charakter wydaje się dość hybrydyczny i podzielony. Towarzyszące trzem przywołanym wystawom sztuki kobiet publikacje nie stanowią zazwyczaj bezpośredniego przełożenia czy prostej i dosłownej ilustracji tematu lub obrazowego przedstawienia tytułu, lecz – co ważne – nawiązują z tym tematem dialog. Nawiązują go również z ekspozycjami, nie oddzielając się

od nich całkowicie, a traktując je raczej jako punkt wyjścia. I choć, co oczywiste, opracowania graficzne wystaw cechują się dużą różnorodnością, to odnoszą się do siebie wzajemnie i ukazują pewne istotne znaczeniowe sploty.

Projekt skonfrontowany z innym, w nowym kontekście nabiera bowiem kolejnych znaczeń, zaś kolejne zapisy wrażeń nakładają się na poprzednie odczytania i zmieniają je w coś, czym do tej pory nie były. Jak pisał Bogdan Banasiak, „każde znaczone zawsze już jest znaczącym i odsyła do nieskończonego pasma innych znaczących, co sprawia, że sens nie jest aprioryczną strukturą obecności, lecz ma charakter procesualny, jest ruchem rozplenienia [dissémination], efektem gry różnicy i powtórzenia.”²⁸

Przypisy

¹ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, tłum. Gregory Elliott (London–New York: Verso, 2007), 42.

² Zob. Roland Barthes, „Retoryka obrazu,” *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 76/3 (1985).

³ Emily E. Marsh, Marilyn Domas White, „A taxonomy of relationships between images and text,” *Journal of Documentation* 59/6 (2003): 647–672.

⁴ Liz Wells, „Curatorial Strategy as Critical Intervention: The Genesis of Facing East,” w *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. Judith Rugg i Michele Sedgwick (Bristol: Intellect Books, 2007), 42.

⁵ Zob. Gunther Kress i Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (London: Routledge, 2006).

⁶ *Biały Mazur*, 01.04–09.05.2004, Bunkier Sztuki, Kraków, kuratorka: Anda Rottenberg, artystki: Bogna Burska, Marta Deskur, Katarzyna Górna, Elżbieta Jabłońska, Dorota Nieznalska, Joanna Rajkowska, Jadwiga Sawicka, Julita Wójcik, Monika Mamzeta.

⁷ Anda Rottenberg, „Biały Mazur,” w *Biały Mazur*, red. Anda Rottenberg, proj. Bogna Burska (Warszawa: Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004), brak numeracji stron. Kat. wyst.

⁸ Nira Tessler, *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American New Woman* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 81.

⁹ Andrew Moore i Christopher Garibaldi, *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art* (London: Philip Wilson Publishers, 2003), 11.

¹⁰ Michael Juul Holm, Ernst Jonas Bencard i Poul Erik Tojner, *The Flower as Image* (Kopenhagen: Louisiana Museum of Modern Art, 2004), 66.

¹¹ Rottenberg, „Biały Mazur.”

¹² Rancière, *The Future of the Image*, 3.

¹³ Zob. Ronald Scollon i Suzanne Wong Scollon, *Discourses in Place: Language in the Material World* (London: Routledge, 2003).

¹⁴ Gunther Kress i Theo Van Leeuwen, „Colour as a Semiotic Order: Notes for a Grammar of Colour,” *Visual Communication* 1(3) (2002): 347.

¹⁵ Veronika Koller, „Not just a colour: pink as a gender and sexuality marker in visual communication,” *Visual Communication* 7(4) (2008): 395–423.

¹⁶ *Kolekcja wstydlwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, proj. Dorota Karaszewska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004). Kat. wyst.

¹⁷ *Kolekcja wstydlwych gestów*, 20.04–16.05.2004, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, kuratorka: Joanna Turowicz, artyści: Anna Baumgart, Brigit Brenner.

¹⁸ Wojciech Kalaga, „Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń,” *Dwutygodnik*, dostępny 3 października 2016, <http://www.dwutygodnik.com/artikul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html>.

¹⁹ Paweł Leszkowicz, „Gina Pane – autoagresja to wyl!,” *Czas Kultury* 1(118) (2004): 33.

²⁰ Joanna Turowicz, „Poza symbolicznym porządkiem. Ballady o kobiecej autoagresji,” w *Kolekcja wstydlwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, proj. Dorota Karaszewska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004). Kat. wyst.

²¹ Loney Abrams, „Flatland,” *The New Inquiry*, dostęp 3 października 2016, <http://thenewinquiry.com/essays/flatland/>

²² Ellen Lupton i Abbott Miller, „Projektowanie graficzne a dekonstrukcja,” w *Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2011), 105.

²³ Ibidem.

²⁴ *3 kobiety*, 01.03–08.05.2011, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, kuratorka: Ewa Toniak, artystki: Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum.

²⁵ Ewa Toniak, „Niemożliwa?” w *3 kobiety*, red. Ewa Toniak; proj. Błażej Pindor (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004), 6. Kat. wyst.

²⁶ Ibidem, 10.

²⁷ Koller, „Not just a colour,” 395.

²⁸ Bogdan Banasiak, „Hommage à Jacques Derrida (1930–2004),” *Nowa Krytyka: czasopismo filozoficzne*, dostępny 3 października 2016, http://bb.ph-f.org/teksty/bb_hommage.pdf.

Bibliografia

- Abrams, Loney. „Flatland.” *The New Inquiry*. Dostępny 3 października 2016, <http://thenewinquiry.com/essays/flatland/>.
- Banasiak, Bogdan. „Hommage à Jacques Derrida (1930–2004).” *Nowa Krytyka: czasopismo filozoficzne*. Dostępny 3 października 2016, http://bb.ph-f.org/teksty/bb_hommage.pdf.
- Barthes, Roland. „Retoryka obrazu.” *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 76/3 (1985): 289–302.
- Holm, Michael Juul, Ernst Jonas Bencard i Poul Erik Tojner. *The Flower as Image*. Kopenhaga: Louisiana Museum of Modern Art, 2004.
- Kalaga, Wojciech. „Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń.” *Dwutygodnik*. Dostępny 3 października 2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html>.
- Kolekcja wstydlwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Koller, Veronika. „Not just a colour: pink as a gender and sexuality marker in visual communication.” *Visual Communication* 7(4) (2008): 395–423.
- Kress, Gunther i Theo van Leeuwen. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2006.
- Gunther Kress i Theo Van Leeuwen, „Colour as a Semiotic Order: Notes for a Grammar of Colour.” *Visual Communication* 1(3) (2002): 343–368.
- Leszkowicz, Paweł. „Gina Pane – autoagresja to wy!” *Czas Kultury* 1(118) (2004): 32–40.
- Lupton, Ellen i Abbott Miller. „Projektowanie graficzne a dekonstrukcja.” W *Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk, 87–107. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2011.
- Marsh, Emily E. i Marilyn Domas White. „A taxonomy of relationships between images and text.” *Journal of Documentation* 59/6 (2003): 647–672.
- Moore, Andrew i Christopher Garibaldi. *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*. London: Philip Wilson Publishers, 2003.
- Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Tłum. Gregory Elliott. London–New York: Verso, 2007.
- Rottenberg, Anda. „Biały Mazur.” W *Biały Mazur*, red. Anda Rottenberg, brak numeracji stron. Warszawa: Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Scollon, Ronald i Suzanne Wong Scollon. *Discourses in Place: Language in the Material World*. London: Routledge, 2003.
- Tessler, Nira. *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American New Woman*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Toniak, Ewa. „Niemożliwa?” W *3 kobiety*, red. Ewa Tonian, 4–10. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Turowicz, Joanna. „Poza symbolicznym porządkiem. Ballady o kobiecej autoagresji.” w *Kolekcja wstydlwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, 16–19. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Wells, Liz. „Curatorial Strategy as Critical Intervention: The Genesis of Facing East.” W *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. Judith Rugg i Michele Sedgwick, 29–43. Bristol: Intellect Books, 2007.

Maria HUSSAKOWSKA

Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

WYSTAWY MNIEJSZE



W ostatnich dwóch dekadach coraz powszechniejsze wśród ludzi sztuki stało się przekonanie, że najważniejsze są wystawy postrzegane jako złożona reprezentacja tego, co społeczne, instytucjonalne i prywatne. Ten zwrot – określany jako kuratorski – wpływa na zmiany w polu krytyki sztuki, która – jak zauważa Paul O'Neill – przekształca się w krytykę wystaw.¹

Trzy lub cztery wystawy, które nazwać można „wystawami mniejszymi”, zostały zainicjowane przez krakowskie artystki średniego pokolenia i w znacznym stopniu opierały się na pracach artystek tak czy inaczej związanych z Krakowem. O specyfice tych wystaw zdecydowały artystki, które sporadycznie podejmują się kuratorowania. Ważne są nie tylko motywy ich decyzji, ale także, to z jakim konceptem wystawy przystępowały do pracy, jak przez nie rozumiane jest/było medium wystawy. Czy jeśliby przyjąć dość często przywoływane w dyskursie o wystawie porównanie z formatami literackimi, to ich odpowiednikiem byłaby nowela, opowiadanie czy też filozoficzna powiastka? Czy w polu ich własnych twórczych działań konstruowanie wystaw jest ważne, bo daje możliwość stworzenia dogodnego kontekstu dla własnych prac? A jeśli tak, to czy ów kontekst zadziałał, czy zestawione ze sobą prace wydobyły nowe znaczenia, wzbogaciły ich krytyczny aspekt? Ostatnie z pytań dotyczy recepcji. Czy zauważony został ich wystawienniczy kunszt, czy też krytyka skoncentrowała się na samych pracach pomijając *display* i inne kuratorskie zabiegi? To tylko część pytań, na które niekoniecznie znajdują się jednoznaczne odpowiedzi, ale i te częściowe mogą przynieść istotny wkład w prowadzone badania dotyczące medium wystawy.

Aktywny udział artystek w konstruowaniu wystaw to codzienność, ale wraz z falą wszechstronnych badań samego medium wystawy, mnożą się w ostatnich latach analizy skupione na specyfice pracy artystów z wystawami jako kuratorów. Jednym z ważniejszych źródeł do poznania pojęć i formuł służących opisowi specyfiki owych wystaw jest seria *The Artist as Curator* redagowana przez Elene Filipovic.² Badając kwestie wystawy jako formy pisze ona, że: „Dużo kuratorowanych przez artystów wystaw – wielce prawdopodobne, że większość z tych najbardziej znaczących i wpływowych w tym rodzaju – wynika ze swobodnego potraktowania wystawy jako artystycznego medium rządzącego się własnymi prawami, *pewnej artykulacji form*. W tych procesach przepracowywania wystawy, które zaburzają dystynkcje, i nie muszą być odbierane ani jako wystawa, ani jako artystyczne działanie, kwestionują i podważają wszystkie ustalone wyobrażenia o wystawie, najistotniejsze jest stawianie pytań o to czym jest dzieło sztuki i wystawa – i czym być może.”³

Omawiane poniżej przykłady nie podnoszą tych kwestii wprost, nie konceptualizują wystawy. Wśród artystek wydaje się dominować jednak przekonanie, że właśnie medium wystawy stwarza najlepsze komunikacyjne możliwości, a więc „kuratorowanie siebie” daje możliwość najpełniejszej wypowiedzi. Jak pisze Robert Storr *showing is telling*, a: „Przestrzeń jest medium gdzie idee są wizualnie frazowane. Instalacja jest zarazem prezentacją i komentarzem, dokumentacją i interpretacją. Galeria staje się paragrafem, jej ściany, podłoga funkcjonują jak zdania, grupy prac stają się sentencjami, a poszczególne prace, w ich całej różnorodności, funkcjonują jak czasowniki, rzeczowniki, we wszystkich przypadkach i formach, czasem zależnie od kontekstu

w wielu na raz.”⁴ W tytule tekstu Storra zawarty jest imperatyw – „Show and Tell” – i może w zgodzie z nim zadziałały artystki, przykładając taką uwagę do prezentowania swoich prac w przemyślanym sąsiedztwie i precyzyjnie skonstruowanych aranżacji przestrzennych.

Erdhimmel/Ustronie to wystawa dwóch artystek, związanych z Polską cudzoziemek, Szwajcarek – nauczycielki i uczennicy: Annemarie Frascoli i Eli Geiser. Odbyla się ona w alternatywnej przestrzeni krakowskiej Otwartej Pracowni w 2002 roku. Inicjatorką zarówno projektu, jak i wystawy była Annemarie Frascoli (związana z Krakowem od 1996,⁵ a ze środowiskiem Otwartej Pracowni co najmniej od 2000 roku).

Projekt dwóch artystek, z jednej strony dobrze osadzonych w Zachodnim dyskursie sztuki, a z drugiej zafascynowanych Europą Środkową, jej historią i tożsamością,⁶ w punkcie wyjścia odnosił się do specyficznego miejsca, opuszczonego przez mieszkańców przysiółka Tymianki na Podlasiu. To owe tytułowe *Ustronie*. Miejsce z mocną historią, której dotknęły artystki. Ich aktywność – podobnie jak we wcześniejszych projektach – była poszukiwaniem tożsamości miejsca, przeczuwanej, trudnej do zwerbalizowania. W tekście do katalogu pisałam:

„Jedynym przyjętym przez nie założeniem stał się rodzaj empatii, zawierzenie miejscu i emanującym tam klimatom, co przeniosło się na wybór materiału i sposób jego obróbki. Płatany traw, krzewów, malin i ziół, które zarosły podłogę zrujnowanej stodoły, okazała się niezwykle atrakcyjnym tworzywem, a równocześnie rodzajem naskórka Ziemi, czyli czymś z jednej strony rozgraniczającym, dzielącym, separującym, a z drugiej wspianym tworzywem do opisywania naturalnej historii terenu. Fragmenty splecionych ziół z Tymianki odegrały różne role: raz zostały użyte jako rodzaj przykrycia, kiedy artystki zakopywały się w nie, jednocząc się z ziemią i podziwiały niebo z tej, najwłaściwszej w tamtym pejzażu, perspektywy, która pozwala rzeczywiście poczuć przytłoczenie błękitem. (Może w ten sposób przywoływały obecność w wielu mitach tęsknotę za zjednoczeniem Terra mater z męskim Niebem). Odejście w projekcie od znaczenia sygnaturą poszczególnych prac jest jednoznacznym gestem, podkreślającym rangę wspólnego–kobiecego doświadczenia.

Wyświetlany slajd obłoków na niebie i symulacji jakiejś zawieszanej w przestworzach wyspy, czy też legowiska, stał się sygnałem owej sytuacji, niepowtarzalnego dla artystek przeżycia, doświadczenia natury i poddania się marzeniom.”⁷

Projekcja na krótkiej ścianie, przy wejściu, rozpoczynała zaprojektowaną przez Frascoli wystawę. Następnym elementem instalacji były czaszki dużych zwierząt, ciasno ułożone jedna przy drugiej na dwóch niziutkich postumentach. Obok na ścianie zawisły trzy duże frotaze, stworzone z kawałków darni i jej mieszkańców, czyli skorup żuków i zawile trasy wyznaczone przez pełzające robaki. Na przeciwległej ścianie,



Annemarie Frascoli, *Ustronie, Otwarta Pracownia*, Kraków, 2002.



Katarzyna Sobczuk,
Domki, Beata
Stankiewicz, projekcja
filmu *Kłótnia* z muzyką
Lorenza Brusci,
w ramach wystawy
Sprawy prywatne,
odłona pierwsza,
Galeria Szara, Cieszyn,
2009.



Keymo Keymokeymo
na wystawie *Momoko 2*,
Cellar Gallery, Kraków,
2013.

na wysokości oczu widzów znajdował się wąski fryz z malowanych przez artystki kości, także znajdujących w czasie spacerów. Wszystkie zostały pomalowane, a naniesione znaki można było czytać jako specyficzne totemy, albo banalne ornamentalne formy powstałe w wyniku naturalnej kobiecej inklinacji do zdobienia. Po bliższym przyjrzeniu odczytać można było jednak nagłówki z gazet. Kości to najdoskonalszy zapis naturalnej historii, w tym projekcie ta ich naturalna możliwość rejestracji została wzbogacona i poplątana przez nałożone na nie inne opowieści. Na środku galerii, na podłodze, kuratorka ułożyła z kości – tym razem pokrytych czarnym grafitem i zyskujących tym sposobem metaliczny mocny wyraz – słowo MALA. W intencji kuratorki, jedno ze znaczeń, które przewrotnie chciała przywołać to „mała kobietka”.⁸

Talmudyczna zdolność oglądania słowa jest jej bliska, o czym można się przekonać śledząc jej działania. Ale można też poprzestać na odczytaniu pracy jako jeszcze jednego głosu w sprawie wizji kobiecości jako „słabej płci”. Kości zostały rzucone. Kości przypominające – tym razem – broń, którą też potrafią posłużyć się bardzo przewrotnie artystki. To, że opadające kości utworzyły takie przyjazne słowo – nie powinno mylić. Swą szczególną twórczą moc zyskały artystki podczas opisanych powyżej procesów jednoczenia się z ziemią, czego fragmentaryczną (jak zawsze) fotograficzną dokumentację umieszczono na ścianie galerii. Na podłodze znalazła się darń zwinięta i rozwinięta w formie dywanu. Różnorodne media użyte przez artystki miały uwrażliwić odbiorców na wielowymiarowy charakter ich doświadczenia, którym dzielą się z odbiorcą. W tym złożonym, a zaprezentowanym bardzo prostymi środkami projekcie o i wokół miejsca, kuratorka wskazuje na nakładające się na siebie różne narracje, nawzajem nieprzystające do siebie, jawnie sprzeczne, urągające prawom logiki. To strategia często spotykana w sztuce, ostentacyjnie odwracającej się od procesów postrzeganych jako logicznie poprawne. Intrygujące, jak artystka pozbawiająca prace (zarówno swoje jak i koleżanki) sygnatury i eksplorująca wspólnotę doświadczenia, przekształcająca się w mocnego autora, świadomego „władzy” konstruktora wystawy.

Ułożone z kości słowo – MALA – subwersywnie wykorzystane w narracji wystawy, zainspirowało mnie do wyboru tytułu tekstu (też przechwytyującego silne w tym projekcie sarkastyczne konotacje).

Display wystawy doskonale przylegał do surowego wnętrza galerii. Kuratorka nie ma zwyczaju teoretyzowania, dlatego też zdecydowanie lakonicznie wypowiadała się, podkreślając jako czynniki sprawcze przyjętego schematu prezentacji przede wszystkim intuicję i długoletnią praktykę. Mimo że tych samodzielnie stworzonych wystaw nie ma na koncie zbyt wielu, to jednak przywiązuje wagę do współuczestnictwa i współpracy z kuratorami (czasem okupionej zerwaniem kontaktu) przy swoich wystawach.

Sprawy prywatne to wystawa, która miała trzy odsłony, czego nie przewidywała inicjatorka – Beata Stankiewicz. Kolejne wersje stawały się trochę przypadkowo, w wyniku utrzymującego się zainteresowania projektem. Stankiewicz to artystka średniego pokolenia (dyplom 1998 w ASP w Krakowie), której działań nie da się jednoznacznie zasufladkować. Jest malarką, która robi też filmy, edukatorką, kuratorką, projektantką. W jej bardzo zamieszkałym (z dziećmi i psem) mieszkaniu funkcjonuje kultowe Mieszkanie 23, czyli alternatywna galeria. Tam też jest pracownia artystki, której bardzo odpowiada taki rodzaj funkcjonowania, w którym wszystko jakby dzieje się równolegle i równocześnie. Nie muszę dodawać, że wymaga to niezwyklej wewnętrznej dyscypliny.

Czy ten przyjęty przez artystkę i jej męża – historyka sztuki – sposób na życie zanurzone w sztuce można łączyć z ogólną – a w każdym razie wyraźną – tendencją odchodzenia w ostatnich dekadach od konceptu „studio” jako miejsca szczególnej w swej istocie artystycznej produkcji, pracowni zanurzonej w romantycznej symbolice i obrosłej znaczeniami niekoniecznie przystającymi do współczesnych praktyk? Ten szereg treściowych i czysto funkcjonalnych aspektów jest penetrowany i analizowany przez badaczy. A efekty ich badań, ostatnio dynamicznie rozwijających się, zwłaszcza w anglosaskim dyskursie, są oczywiście znane właścicielom Mieszkania 23. Nie wiem czy znane jest im video Paula McCarthy’ego *Painter*, w którym „biega po pracowni w stroju kłowna, wykrzykując nazwiska herosów Abstrakcyjnego Ekspresjonizmu, a także zachęca, żeby rozumieć to zdarzenie jako, wypompowanie kultury, wyczerpanie lęku.”⁹ A między innymi właśnie to działanie McCarty’ego, wielokrotnie podejmującego mit studio, pozwoliło Amelii Jones odczytać tę krytykę męskiej twórczości jako znaczący element prowadzący do krytyki feministycznej. Nie on jeden wskazał, jak na naszych oczach rozpada się koherentna rama dookreślająca tożsamość genialnego artysty. „A wręcz przeciwnie odsłania swój charakter fałszywego atrybutu niestabilnej, płynnej tożsamości.”¹⁰ Z kolei u artystek dookreślających się poprzez znaczącą przestrzeń studio, dominuje odwołanie do „własnego pokoju” Virginii Woolf. Tej Woolf, która cierpiała na niedosyt czasu i miejsca do pisania tak precyzyjnego, że jak zauważa inna pisarka: „Czytać *Fale* to zderzać się gwałtownie z dyscypliną emocji i języka, która wynosi i emocje, i język na wyżyny, do granic wywołującego ból piękna.”¹¹

Pozornie Stankiewicz nie jest zainteresowana żadną z tych opcji. Obca wydaje się zarówno strategia mitologizowania jak i demitologizowania pracowni. Artystka przy pracy z nonszalancką swobodą reorganizuje sobie przestrzeń zależnie od potrzeb. Nie ma też kłopotu z klasyfikowaniem kuratorowanych wystaw w ramach swojego dorobku (na co zwracała uwagę chociażby wspomniana Elene Filipovic) – są one wymieniane w cv na równi z innymi działaniami. Miksowanie życia ze sztuką i odłożenie na bok rozważań o zaletach i wadach wyizolowanej pracowni nie jest wyborem przypadkowym, pozbawionym refleksji.

W *Sprawach prywatnych* – zaprezentowanych po raz pierwszy w Galerii Szara w Cieszynie (12–30.05.2009) – wystawiła w towarzystwie prac dwóch innych, zaprzyjaźnionych artystek swoje małe, w rozmiarach pocztówki, obrazki z cyklu *3d*, przedstawiające niemal abstrakcyjne, oglądane pod różnymi kątami i w zróżnicowanej skali fragmenty wnętrza: podłogę z uciętą wykładziną i listwą, skrawek kanapy i dywanu; flizy w łazience, wycinek drzwi lodówki. Osobista relacja jest ważna, bo rozpisywana na głosy wystawa – zdaniem pomysłodawczyni¹² – wybrzmieć mogła jedynie przy dobrym rozpoznaniu myślenia i argumentacji zaproszonych partnerek, a nie tylko wybranych prac. O sprawach prywatnych – niekoniecznie swoich, ani też nie kobiet generalnie – mówiły Bettina Beres i Stankiewicz.

W inscenizacji w Galerii Zderzak (19.06–21.07.2009), którą widziałam, niezwykle ważnym elementem był czas. Wernisaż w czerwcowy wieczór przesunięty został na 22:00, żeby było wystarczająco ciemno na projekcję filmu na murze oficyny. W samej galerii, na dwóch przeciwległych ścianach, rozmieszczone zostały obrazki kuratorki i dość tajemnicze, maleńkie pudełeczka Katarzyny Sobczuk. Te ostatnie, osadzone jakby wbrew ekspozycyjnej logice na wąskich międzyokiennych przestrzeniach pod światło, były jeszcze trudniejsze do oglądania. Właściwszym określeniem byłoby tu „podglądanie”, bo do tego prowokuje konstrukcja obiektów, w których tylko podświetlając latarką można zajrzeć do wnętrza miniaturowych pokoi. „Pokoje, to przecież zamknięte pomieszczenia, stanowiące część domów. Zamknięte – a więc potencjalnie ograniczające; w domach – a więc związane z domowością, udomowieniem. Dom sprowadza kobiety do statusu istoty wnętrza, oddając we władanie mężczyzn resztę świata. Czy to nie paradoksalne, że myśl feministyczna powtarza wciąż żądanie własnego pokoju?” – pyta Agnieszka Graff w świetnym esej poświeconym Virginii Woolf,¹³ której własny pokój stał się metaforą nadal wykorzystywaną i przepracowywaną przez artystki.

W rogu galerii, na okrągłym stoliku, były rozłożone haftowane serwetki Bettiny Beres. Ich ewidentną przynależność do zbioru „tego-co-kobiece” i „tego-co-domowe” zakłóca zuchwałość wyszywanych tekstów, zdecydowanie odmiennych od banalnych „złotych myśli” z kalendarzy, które na ogół występowały na haftowanych makatkach. Te wybrane przez Beres nie należą też do ostentacyjnie feministycznego zbioru truizmów autorstwa Jenny Holzer, czy wojowniczych aforyzmów Barbary Krüger. Każdy może coś dla siebie znaleźć; ja wybieram „nie jesteś niezastąpiona”, bo i tekst i sam proces wyszywania już wzbudza we mnie wstręt i przerażenie. (Zwierzyłam się kiedyś artystce, że nie znoszę igły i szycia, a przy kolejnym spalonym garnku obiecałam sobie, że wyhaftuję tekst: „jak piszemy to nie gotujemy”. Bettina chciała mnie wyręczyć, ale to przecież chodzi o samodoskonalenie). Haftowane teksty to maksymy, a jak zauważył Roland Barthes: „przecież maksyma skompromitowała się w esencjalistycznej idei ludzkiej natury i związana jest z klasycystyczną ideologią: to najbardziej arogancka (często najgłupsza) z form językowych.”¹⁴ Artystka mimo to mozolnie je wyszywa dziecięcym pismem i ozdabia kiczowatymi główkami aniołków z przedindustrialnej ery. Tą prześmiewczą formą podkreśla pseudo głębię poszczególnych stwierdzeń wyjętych z pseudo feministycznej frazeologii. Siła tych prac wynika z ich ironicznej spójności – również w kwestii przeobrażania się wyobrażeń o sztuce kobiet.

W narracji wystawy spełniały one rolę spójnika, były także pierwszym głosem w kwestii prywatnych spraw artystek. Potem można było albo skierować się w stronę pobudzających wyobraźnię fragmentów wnętrza penetrowanych prywatnym spojrzeniem Stankiewicz, albo spróbować podglądać co dzieje się w maleńkich, precyzyjnie odtworzonych wnętrzach, którym Sobczuk musiała poświęcić wiele cierpliwości. Kłopotliwa intymność gestu podglądacza, do którego zmusza widzów kuratorka umieszczając prace na niefortunnej wysokości i pod światło, a sama artystka już wystarczająco utrudniła, zakłada nagrodę w postaci odkrycia cudzej tajemnicy. Udręka świadomego wykroczenia szybko zmienia się w pożądanie cudzej prywatności. W Zderzaku wzmacniał i kanalizował te uczucia film, nagrany z okna mieszkania kuratorki i przedstawiający gwałtownie kłócącą się parę, i mimo, że słowa zastąpiła muzyka, efekt był spektakularny.

Kolejna odsłona *Spraw prywatnych* odbyła się wrocławskiej galerii Entropia (10.09–1.10.2010). W ostatnim projekcie współdziała z artystkami kuratorka Małgorzata Garapich. Zaproszona przez artystki do gotowego projektu, miała skoncentrować się na kłopotliwej produkcji wystawy i organizacji wernisażu. Przejęła więc odpowiedzialność za materialny byt wystawy, wieszanie, oświetlenie. Projekt był rozbudowany,

na co pozwalała przestrzeń galerii. Centralnym dziełem tym razem była instalacja Bereś *Dwie Babki* (pokazana wcześniej w Mieszkaniu 23), o której Dorota Morawetz w tekście „Obecność nieobecności” tak pisała: „Autorkę zajmuje już nie tylko teraźniejszość, ale próbuje ona umieścić samą siebie w kontekście osobistych historii bliskich kobiet. To daje jej nową perspektywę do uchwycenia pewnej wspólnoty losów tych kobiet i na tym tle swojego własnego, wobec faktu obecności i nieobecności mężczyzn (...) sprowadza do jednego mianownika różne rodzaje kobiecej samotności, zamykając je wszystkie w obrębie wspólnego pokoju, za oknami którego jest jednak lepszy świat, co potwierdzały słowa wyhaftowane na zasłonie.”¹⁵

Instalacja prezentowana była w dużym białym pomieszczeniu, z którego prowadziło wejście do ciemnego, niemal czarnego pokoju, gdzie umieszczono punktowo oświetlone pudełka–domki Sobczuk. Ekspozycyjny kontrast czerni i bieli dzielił opowiadaną historię nie tylko wizualnie. Ciemność i mocna faktura ścian oferowała, już w momencie wchodzenia do sali, wrażenie jakiegoś szczególnego wtajemniczenia, którego zapowiedzią stawały się podglądane w pudełkach scenografie. Obrazy–portrety pustych wnętrz Stankiewicz z serii *Pokój do wynajęcia*, powieszone – w jednej linii – w białym wnętrzu, dopełniały treściowo i wizualnie instalację, czyniąc ją jeszcze bardziej prywatną poprzez wzbogacenie wątku opuszczenia, nieobecności. Obrazy–portrety to spojrzenie wstecz na miejsca zapomniane, które dzięki spojrzeniom widzów uruchamiają sieć skojarzeń. Zastosowany podział i wprowadzenie *Dwóch Babek* wyraźnie zmieniły wypowiedź wystawy, która w tej wersji współbrzmiała z interpretacją Morawetz.

Stankiewicz, kuratorka i artystka, pytana o koncept wystawy kilkakrotnie podkreślała spontaniczny i „naturalny” w tej spontaniczności charakter pracy nad wystawą, podbudowany dobrą znajomością z artystkami, wręcz przyjacielskimi relacjami, które upoważniły ją do podjęcia ryzyka wspólnej wystawy, poprzedzonej ciągłymi rozmowami – oczywiście w Mieszkaniu 23 – na temat i często pozornie obok niego. Kwestie „normatywnej” kobiecości w dyskursie sztuki kobiecej też się pojawiają w tych rozmowach. Podobnie jak przepracowywana przez wszystkie te artystki idea/ideologia domowości. W tym kontekście mocna staje się dwoistość samego miejsca, w połowie mieszkania, a w połowie pracowni, co dla jego codziennych użytkowników nie jest kłopotliwe. To w codziennym procesie kontekstualizowania to „miejsce” nabiera tożsamości.

Momoko 2 to wystawa autorstwa Bożeny Knecht, krakowskiej artystki średniej generacji, która z wdziękiem nosi kostium Inności, przyjmując pseudonim Momoko. Należy do tych nielicznych, którzy nie ukrywają fascynacji sztuką. Bardzo wiele ogląda i bardzo wiele czyta o sztuce. Jest bywalczynią i skupionym odbiorcą. A że lubi swoje artystyczne wybory podpierać tekstami, ja też zacznę od przytoczenia słów Jeanette Winterson (która w emocjonalnym stosunku do sztuki wydaje się bliska Momoko): „Prawdziwa sztuka, kiedy się już nam przydarza, rzuca wyzwanie temu naszemu ustalonemu „ja”. [...] Sztuka to nie turystyka, lecz wciąż poszerzający się obszar eksploracji. Sztuka to nie kapitalizm: wszystko, co w niej znajdę, mogę zatrzymać na własność.”¹⁶

Artystka wypowiada się za pomocą wielu mediów: robi fotografie i filmy, maluje, pisze, konserwuje dzieła sztuki, a także od lat tworzy wystawy. Są to na ogół wystawy budowane z prac dobrze znanych, wręcz zaprzyjaźnionych artystów, a tematyka zakorzeniona jest w ciele i jego kulturowych reinterpretacjach. Jeśliby spróbować to dookreślać, byłoby to ciało, które mamy i którym jesteśmy, a także ciało jako interfejs między wnętrzem i zewnątrz. Trwa jej internetowy projekt *Cielesność i coś jeszcze*,¹⁷ który z dnia na dzień się rozwija. Ja natomiast chcę wrócić do wystawy zrealizowanej w krakowskiej Cellar Gallery. Na stronie galerii czytamy:

„Zagłębiaamy się w mrocznych piwnicznych otchłaniach, by dotknąć sztuki. Z korytarzyka Cellar Gallery wchodzi się do, umieszczonych po obu jego stronach, pomieszczeń o zróżnicowanej kubaturze, bez wyjątku jednak wysokich. Brak tu posadzki, stąpa się po ubitej, acz nie pozbawionej nierówności, ziemi. Tchnące chłodem i wilgocą ściany są murowane z cegły i kamienia. Pierwsze są częściowo pokryte zaprawą; zarówno jedne, jak i drugie pełne są dziur, wyszczerbień i obłupień. Tu i ówdzie osypuje się mur, tworząc w narożu pomieszczenia piargowy stożek kruszywa.”

I dalej:

„Wszystko to, [...], przywołuje skojarzenia z antropologiczno–psychoanalityczną koncepcją domu, w której piwnica jest utożsamiana ze sferą rządzących człowiekiem popędów, z id – według terminologii Freudowskiej. Zgłębiając tę sferę bytowania „naturalnej” nieświadomości i konfliktów wypartych ze świadomości, dochodzimy do punktów granicznych – pozornego otwarcia, ale w gruncie rzeczy zamknięcia dla dalszej penetracji. Jesteśmy w labiryncie. Dlatego ta niezwykła przestrzeń tak silnie na nas oddziałuje. We wszechogarniającej ciemności podążamy

– i łapiemy się na tym – do jasnych punktów, które stanowią oświetlone od góry obrazy – jeden, dwa w jednym wnętrzu.”¹⁸

Momoko 2 skonstruowana została do niezwyklej przestrzeni, a kuratorka tak o niej pisze:

„Schodzę w dół, ruchome schody – niebezpieczne, ciemno, wilgotno. Po prawej stronie / świątynia na ścianie trochę fosforyzuje czarny łupek ... tam wysoko jak na „ołtarzu” czerwony lampion / tulipan zmysłowy. Zaraz obok szarawa podrapana, ze śladami farby ściana tam wiszą krwawe / dramatyczne kobiety. Obok małe szarawo bladoróżowe wnętrze z malutkim okienkiem 20 / 20 daje różową blendę ..., układam usta ..., odtwarzam dotyk – po przeciwnej stronie we wnęce bladoróżowy tulipan. Naprzeciw malutka kamienna sala / ślad – dotyk. W załomku fotografia białej sukni. Obok czarne duże wnętrze / zasłona / film – ożywa obraz dzięki słońcu ... Miho wędruje przez wąski korytarz z nierównościami w udeptanej „ziemi” do następnej sali, wykonuje gesty ... tańczy w tle muzyka.”¹⁹

Wybór miejsca jest bezbłędny, bo kuratorka, podobnie jak Winterson, jest przekonana, że „wszelkie malarstwo jest malarstwem jaskiniowym, malowaniem na niskiej, ciemnej ścianie mojego i twojego wnętrza, bliskim obcowaniem ze wzniosłością.”²⁰ Wilgotna, surowa piwnica, w której wystawa skazana jest na efemeryczność, to wyzwanie i obietnica. Wyzwanie, bo kurator musi wykreować spektakl przy pomocy tak dobranych elementów, żeby wytrzymały konkurencję z ekstremalnym wnętrzem. Opowieść *Momoko* – czyli *alter ego* kuratorki – rozpoczynała Miho Iwata swoim performance podbudowanym tańcem butoh, który: „czierpie z mitycznej zasady żeńskiej jin, ciemnej siły ziemi, wchodzenia w głąb cielesnej psyche.”²¹ Przesuwając się pomiędzy pomieszczeniami, ubrana na biało Miho, poprzez niezwykle wyważone i oszczędne ruchy skupiała na sobie uwagę widzów, którzy jeszcze silniej doświadczała jedności miejsca i czasu, co jest kwintesencją tej przestrzeni. Od ciała w ruchu uwaga widza przenosiła się na wyłaniające się z mroku prace. Niezwykle subtelny film Brygidy Serafin – promienie słoneczne padając na stojący w kącie obraz namalowany przez jej ojca (amatora) wydobywają z mroku twarz dziewczynki, od której oczu nie można oderwać spojrzenia. To zapomniana mała Helenka, bratanica artystki, powraca dzięki serii przypadków, jako katalizator złożonych emocji. Fotografie Agaty Wawryszczuk wybrane zostały ze względu na delikatność i podejmowaną problematykę upływu czasu, co dla kuratorki, zwolenniczki konceptu bezczasu, było najważniejsze. Wielkoformatowe prace innej artystki, też o japońskim pseudonimie, Keymo Keymokeymo, zaintrygowały kuratorkę podejściem do ciała przywołującym literackie nawiązania do *Śpiących piękności* Kawabato. Ze swoich prac wybiera wspomniane powyżej tulipany, niezwykle piękne w swej zmysłowości.

Szukając określenia dla formatu wystawy, najwłaściwsze wydaje mi się porównanie do filmowej etiudy, budowanej na kilku mocnych akordach i wyciszeniach. W scenopisie, udostępnionym mi przez artystkę, znajdują się liczne odwołania do tekstów osadzających prace w kontekstach. Knecht pracuje nad wystawami konceptualizując i werbalizując poszczególne wybory. Jej praca, na tym etapie, przypomina działania tłumacza, który draży równolegle co najmniej dwa językowe systemy. Ryzykuję, że (podobnie jak ja) zgodziłaby się na taki opis sytuacji: „Biurko przy którym piszę zasłane jest otwartymi powieściami. Czytam, żeby zanurzyć się w pewnego typu wrażliwości, uderzyć w określony ton, narzucić sobie dyscyplinę, kiedy staję się zbyt sentymentalna, zyskać werbalną swobodę, gdy staję się spięta syntaktycznie.”²²

Do wystawy–etiudy kuratorka zaprosiła pięć artystek, wykorzystujących różne media, ale połączonych wspólną wrażliwością, pewną czułością i skupieniem w mówieniu o czymś tak trudnym – żeby nie popaść w banały – jak ciało. Trzeba dodać, że skupionych na sobie, sztuce, dalekich od grzęźnięcia w prozaicznej codzienności. Wiemy – podobnie jak i kuratorka – że nie istnieje żadna kompletna i niekwestionowana definicja ciała, ale z ciekawością śledzimy co jeszcze można dodać.

Zarówno o wystawie Frascoll, jak i Knecht można napisać, że: „Te wystawy są niezwykle osobiste, także pod względem relacji pomiędzy ich twórczyniami, a odbiorcami – inspirujące dyskusje i wymiany; stymulujące identyfikacje lub odrębność.”²³

Krzątaczki to nie tylko wystawa, ale rozbudowany międzynarodowy projekt artystyczny, który rozwijał się przez kilka tygodni na krakowskim Kazimierzu (20.03–18.04.2015). Kuratorki: Iwona Demko, dydaktyczka z Wydziału Rzeźby ASP i Renata Kopyto, kierowniczką krakowskiego Domu Norymberskiego, współpracują od kilku lat. Należąca do tej instytucji galeria nie jest duża, ani efektowna ekspozycyjnie, ale ma już swoją tożsamość, przede wszystkim dzięki ich wspólnej działalności.

Demko jednoznacznie wpisuje swoją twórczość w feministyczny dyskurs.²⁴ Założenia wystawy – o czym czytamy w katalogu – odnoszą się do kategorii „krzątactwa” stworzonej przez Jolanę Brach-Czajnę. Ta inspiracja była już kilkakrotnie przerabiana przez kuratorki.²⁵ W katalogu krakowskiej wystawy wyeksponowano, w krótkim wprowadzeniu, zarówno kwestie kulturowej podrzędności wszelkich działań składających się na domową krzątanie, jak i ich polityczny potencjał (poprzez posłużenie się mottem wyjętym z tekstu Kingi Dunin). Aspekt ocalenia/dowartościowania przez sztukę miałby polegać na tym, że „Artystki, które podejmują ten temat, nawiązując z jednej strony do swych poprzedniczek, ograniczonych kiedyś mieszczańskim gorsetem malarek i rzeźbiarek, z drugiej poszerzają go o własne doświadczenia i korzystając ze zdobytej wolności, nadają mu nowe znaczenia. W swoich pracach nie tylko grają z przypisywanymi kobietom stereotypami, lecz także upominają się o ich żmudną pracę i buntują przeciw jej niesprawiedliwemu podziałowi.”²⁶

W większości tekstów o pracach kobiet wydaje się obowiązywać wydawanie werdyktów i koncentrowanie się na w miarę jednoznacznych politycznych przesłaniach. Prace znajome, rozpoznane, w kontrze do dzieł czy działań niejednoznacznych w wymowie, na ogół przegrywają. To, co znaczeniowo sytuuje się pomiędzy dominującymi dyskursami, skazane bywa na przeoczenia i tym samym marginalizację. A czasem zmiana kontekstu wyraziście dopowiada dzieło i wypełnia je nieoczekiwanymi znaczeniami. Czy do takich odczytań upoważniał omawiany projekt, albo poszczególne jego fragmenty?

Kuratorki zaprosiły czternaście artystek, z dwóch co najmniej generacji (pośród nich cztery z zagranicy, związane już wcześniej z Domem Norymberskim jako instytucją). Wszystkie o rozpoznawalnej w polu sztuki tożsamości. Projekt rozwijał się w czasie, a jego dynamika, podbudowywana wychodzeniem w przestrzeń miasta i osadzaniem działań w tak nie oczywistych dla sztuki miejscach, jak stragan na placu Nowym, bar mleczny (ma już pewną tradycję), witryny sklepów, pralnia, kawiarnia. Kuratorki wystawy „promowały wystawę na straganie na placu Nowym. W ofercie handlowej miały dwa projekty. Projekt Reginy Pemsl *Dość* oraz projekt Demko *Zmodyfikowana chemia gospodarcza dla Perfekcyjnej Pani Domu*. Można było nabyć gąbkę, szmatę do podłogi, ścierki, wieszaki, notes, lustro z napisem „dość”, oraz specjalnie przygotowane środki czystości, które czyszczą brudne myśli, pomagają dochować wierności mężowi, dodają cierpliwości do dzieci, ścierają z twarzy posępny wyraz, niszczą bakterie ambicji odsuwające kobietę od obowiązków wobec rodziny.”²⁷ Z kolei prace Bereś były upublicznione przez całą dobę w witrynach sklepów na ulicy Krakowskiej. Trzeba przyznać, że lokalizacja była doskonała, bo wybrane sklepy same w sobie mają archaiczny, bardzo PRL-owski charakter i tym samym tworzą nieoczekiwane przyjazne otoczenie, na przykład dla prac Bereś. Umieszczone pomiędzy belami materiałów, firankami, ścierkami, czy kapami doskonale wpasowywały się w otoczenie, a wisząc w oknie wystawowym przekornie sygnalizowały, poprzez wypisane hasła, swą polityczną niepoprawność – może niepokoiły co uważniejszych przechodniów. Makatki i serwetki podszywające się pod towary znajdujące się na składzie, były bardzo mocnym elementem całego projektu.

Witryna Domu Norymberskiego została zamieniona przez Anje Schoeller i Terese Wiechová w przydrożną kapliczkę, w której Madonnę zastąpiła zwykła współczesna kobieta w podomce. To jedyne działanie zamieniające tak wprost sacrum na profanum. Większość budowana była wokół krzątania: pieczono ciasteczka, szyto podomki, z pieśnią na ustach mowiono plac Wolnica, w barze powieszono obrazki Pauliny Poczętej i Katje Then, ale też w czasie wernisażu wszystkie artystki serwowały zupę ogórkową. Artystyczne akty wkraczania w przestrzeń Kazimierza, który nie tylko jest miejscem nieustannej balangi, ale ma też mocną lokalną społeczność, dobrze strategicznie wykorzystywały tę dwoistość, organizując warsztaty wspólnego szycia, pieczenia ciasteczek, które rzeczywiście przyciągnęły kobiety z dzielnicy, w różnym wieku i raczej spoza świata sztuki. Wynikało to przede wszystkim z kuratorskiego rozpoznania terenu przez jedną z kuratorek, która na Kazimierzu w Domu Norymberskim działa od lat. Poszerzanie kręgu odbiorców miało się przełożyć – najprościej to ujmując – na ośmielenie w przekraczaniu progu galerii, gdzie przecież można spotkać, jak chciały pokazać to artystki, takie same kobiety, z takimi samymi problemami. A ohydne podomki – atrybut ni to pani domu ni to służącej eufemistycznie zwanej pomocą domową – były tym unifikującym kostiumem. W opisywanym wydarzeniu często wykorzystywaną strategią była ucieczka od warunków konwencji estetycznej. Kameleoniczne przekształcenie barwnych artystek w bezbarwne gospodynie też można podciągnąć pod taką strategię. Natomiast sama ekspozycja w galerii, która polegała na wyodrębnieniu własnych kąców dla poszczególnych artystek, była w efekcie spójną (zwłaszcza wizualnie) wypowiedzią; wielogłosem w sprawie. Najczęściej prace wchodziły w krytykę udomowienia i związanych z nim oczekiwań jako konsekwencji kulturowych nawyków. Jedne prace mocniej, wręcz ostentacyjnie akcentowały swoją niezgodę na konwencje, kulturowe nawyki, inne słabiej i w mniej oczywisty sposób wpisywały się w dyskurs. Wystawa zmuszała do porównywania prac – jak każda grupowa ekspozycja. Prowokowała do porównań nie tylko form, ale także

tę, jak one wzajemnie rezonują. Rozważając kwestię „dobrej zbiorowej wystawy” Ralph Rugoff akcentuje sposób jej zaprezentowania jako najważniejszy dla współczesnego odbiorcy, który wchodząc na wystawę nie uwalnia się do swojego nawyku poszukiwania atrakcyjnie opakowanego produktu.²⁸ Tym niemniej, musi to być wystawa stawiająca pytania, a niekoniecznie znajdująca odpowiedzi i zachęcająca do czegoś więcej, niż przeczytanie towarzyszących pracom tekstów. Opakowanie, w wypadku projektu w Domu Norymberskim i na ulicach krakowskiego Kazimierza, było zgodne z wymogami miejsca i pozbawione muzealnych efektów. Nie było także zbyt surowe (minimalistyczne), bo ulica czyta to jako obce sobie i wyrafinowane. Trudno byłoby też znaleźć w niej jakiś głębszy krytyczny potencjał.

Dla Katy Deepwell podstawą, klamrą spinającą wystawy feministyczne, jest walka o idee.²⁹ W opisywanej wystawie pojawiło się wiele związanych z feminizmem wątków, wyakcentowanych w sposób perswazyjny. Zastanawiając się nad tym, co wspólne dla wszystkich omówionych wystaw, trzeba podkreślić eksponowaną czasowość/krótkotrwałość, zmienność, konfrontowaną z silnym emocjonalnym ładunkiem. Skrajnym przykładem będzie wystawa *Momoko 2*, zawieszona na parę godzin w wilgotnej piwnicy. Nieco inaczej temporalność zdarzenia podkreślały kuratorki *Krzątaczek*, obudowując wystawę szeregiem efemerycznych zdarzeń w okolicy galerii. Prezentacje w Otwartej Pracowni – ze względu na charakter miejsca – ograniczone są do godzin wernisażu i umówionych spotkań.

Wszystkie cztery projekty – mimo swej odmienności – świadczą o dobrej znajomości gramatyki różnych formatów wystaw. Wszystkie – oczywiście najsilniej *Momoko 2* – odnoszą się do czasowości i zmienności, są dziećmi swojego czasu, dziesięć lat wcześniej wyglądałyby na pewno inaczej. Trzy pierwsze pisane są fragmentami, tak jakby gdzieś w tle pobrzmiewały słowa Barthes’a: „pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: rozkładałam się kuliście: cały mój mały świat w kawałkach; a co w środku? (...) Fragment jest odcięty od swojego sąsiedztwa, a na dodatek wewnątrz niego panuje parataksa.”³⁰ Sposób konstruowania omówionych wystaw oparty jest na podobnym założeniu, w niektórych wypadkach intuicyjnym raczej niż wykoncypowanym. Kuratorki-artystki przede wszystkim poszukiwały kontekstu dla własnych prac, przepatrując pracowniane zasoby zaprzyjaźnionych artystek, których twórczość na ogół była im świetnie znana. Nieformalny charakter pracownianych wizyt, pozwalał na swobodne zachowania i wybory, grzebanie na półkach i nieoczekiwane odkrycia, które nie wymagały natychmiastowej kontekstualizacji. Prace mogły jakiś czas ze sobą pobyt, co pozwala konstruktorce wystawy na niemal nowe rozpoznanie. Zdarzało się też inaczej: praca przyjaciółki zauważona na jakiejś wystawie stawiała się niezbywalnym ogniwem wymyślanego projektu. Dominuje w wyborze kryterium pokrewnej wrażliwości, empatia i naturalna fascynacja pracami koleżanek. Wystawy – bardziej w klimacie niż w duchu feminizmu – operują chwytem „zmieszania” wątków i form mocnych dla kobiecej sztuki i tego, co z dyskursu właściwie się wymknęło, a mimo to sprawdza się w przywołanych opowieściach.

„Wystawy mniejsze” nie funkcjonują wprawdzie w żadnej typologii, niosą jednak pewne mocne skojarzenia. Po pierwsze, zaprzeczają mega wystawom feministycznym czy sztuki kobiet, tym wizualnym machinom angażującym wielkie środki i niemniej wielkie oczekiwania, utożsamiane z symboliczną władzą. Omawiane wystawy są ich przeciwieństwem, ale wybrany tytuł nie ma sygnalizować prostej opozycji – w tym wypadku można by użyć określenia „wystawy kameralne”, co dobrze oddawałoby prywatny, niemal intymny charakter dwóch projektów. Po drugie, przywołują tak faworyzowane przez dyskursy koncepty mniejszościowe, a zwłaszcza mniejszościowe formacje językowe Deleuze’a i Guattariego.³¹ Parafrazując ich idee mniejszościowej ekspresji, można postrzegać te wystawy jako „rodzaj erozji prowadzącej do standaryzacji radykalnych doświadczeń tak, żeby utrwałać opartą na zapożyczeniach, wymianę z centralnym dyskursem.”³² Chciałam wskazać też na inne pole znaczeń. Wystawy mniejsze są trochę jak bracia mniejsi, Franciszkanie, czyli Ordo Fratrum Minorum, którzy z tej swojej niższej pozycji uczynili cnotę. Pośród słownikowych dwudziestu synonimów dla wyrażenia *minorum gentium* wybieram takie jak epizodyczny, incydentalny, a nie wtórny, czy trzeciorzędny. Incydentalne bowiem w pracy omawianych artystek jest kuratorowanie, ale epizodyczne sięganie po medium wystawy nie wpływa na wartość tworzonych ekspozycji, bo wszystkie omówione przypadki wniosły znaczącą wymianę doświadczeń i emocji.

Przypisy

- ¹ Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2012), 241.
- ² *The Artist as Curator* seria wydawana przez Mousse w latach 2013–2015, <http://www.theartistascurator.org/>.
- ³ Elena Filipovic, „When Exhibition Become Form,” w *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds (Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014), 165–166.
- ⁴ Robert Storr, „Show and Tell,” w *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?* (Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), 23.
- ⁵ Przeprowadziła się do Krakowa z Zurychu z mężem Janem Goślickim literaturoznawcą.
- ⁶ Dwa toposy wokół których lokują się prace Annemarie Frascoli to „miejsce” czytane bardzo szeroko, w perspektywie kultury, historii, natury, ale również ideologii, a drugi to obecność/nieobecność Żydów w przeróżnych miejscach Europy. Krąży ona nie tylko wokół Zagłady, ale pojawiają się wątki odwołujące się do czasów znacznie wcześniejszych, niektóre z nich, dalekie od naszych lokalności, dotyczą kwestii uniwersalnej „żydowskości” (od ilustracji do *Bajek* Nahmana of Bratslav i wierszy Paula Celana, przez kolaże z modlitewników, gdzie wymazywanie i zaciemnianie tekstu odnieść można do procesów eksterminacji, po delikatne a jednak monumentalne geometryczne struktury tworzone z map).
- ⁷ Maria Hussakowska, *Erdhimel/Ustronie Annemarie Frasoli, Eli Geiser* (Kraków: Galeria Otwarta Pracownia, 2002).
- ⁸ Rozmowa z artystką kwiecień 2016 roku.
- ⁹ Julia Gelshorn, „Creation, Recreation, Procreation,” w *The Fall of the Studio – Artists at Work*, red. Wouter Davidts i Kim Paice (Amsterdam: Valiz, 2009), 155.
- ¹⁰ Ibidem, 158.
- ¹¹ Jeanette Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, tłum. Zbigniew Batko (Poznań: Rebis, 2001), 97.
- ¹² Rozmowa z artystką grudzień 2015.
- ¹³ Agnieszka Graff, „W poszukiwaniu integralności własnego pokoju,” *Literatura na Świecie* nr 3 (1997): 305.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes*, tłum. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 193.
- ¹⁵ Dorota Morawetz, „Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej »Dwóch Babkach«,” *Obieg.pl*, dostępny 29.10.2016, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18857>.
- ¹⁶ Winterson, *O sztuce*. 24.
- ¹⁷ <http://www.facebook.com/bodymomoko>.
- ¹⁸ Monika Ruszało, brak tytułu, dostępny 29.10.2016, http://cellargallery.art.pl/?page_id=72.
- ¹⁹ Zob. <http://bozenaknecht.com>; <http://cellargallery.art.pl>.
- ²⁰ Winterson, *O sztuce*. 29.
- ²¹ Bożena Knecht, „Momoko 2 Cellar Gallery, Krakow, Poland (2008),” dostępny 29.10.2016, http://www.bozenaknecht.com/projects/cielesnosc/momoko_2/start.
- ²² Zadine Smith, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe* (Kraków: Znak, 2010), 133.
- ²³ Jette Sandahl, „Proper Objects among Other Things,” *Nordisk Museologi*, 2 (1995): 97.
- ²⁴ Artystka określa swoją sztukę jako waginalną, wypowiedaną z perspektywy intymnego, kobiecego doświadczenia. Jej przewód promocyjny na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych nosił tytuł *Waginatyzm*, a rzeźba towarzysząca tekstowi *Kaplica waginy*.
- ²⁵ Silnym echem odbiły się kuratorowane przez Annę Płotnicką wystawy we wrocławskim BWA (*Krzętanina* z 2001 i 2004 roku).
- ²⁶ Iwona Demko i Renata Kopyto, *Krzętaćki* (Kraków: Dom Norymberski, 2015), 4. Kat. wyst.
- ²⁷ Ibidem, 50.
- ²⁸ Ralph Rugoff, „You Talking to me? On Curating Group Shows and Give You a Chance to Join a Group,” w *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 44–51.
- ²⁹ Katy Deepwell, „Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie,” w *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 214.
- ³⁰ Barthes, *Roland Barthes*, 105.
- ³¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, „O refrenie,” w *Tysiąc plateau*, brak nazwiska tłumacza (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015), 377–429.
- ³² Miguel A. Lopez, „How Do We Know What Latin–American Conceptualism Look Like?” w *Exhibition*, 215.

Bibliografia

- The Artist as Curator*, red. Elena Filipovic. *Mousse*, <http://www.theartistascurator.org/>.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Deepwell, Katy. „Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie.” W *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 191–214. Kraków: Universitas, 2012.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. „O refrenie.” W *Tysiąc plateau*, 377–429. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Demko, Iwona i Renata Kopyto. *Krzętaćki*. Kraków: Dom Norymberski 2015. Kat. wyst.
- Filipovic, Elena. „When Exhibition Become Form.” W *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds, 156–168. Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014.
- Gelshorn, Julia. „Creation, Recretation, Procreation.” W *The Fall of the Studio – Artists at Work*, red. Wouter Davidts i Kim Paice, 141–160. Amsterdam: Valiz, 2009.
- Graff, Agnieszka. „W poszukiwaniu integralności własnego pokoju.” *Literatura na Świecie* nr 3 (1997): 299–312.
- Hussakowska, Maria. *Erdhimel/Ustronie Annemarie Frasoli, Eli Geiser*. Kraków: Galeria Otwarta Pracownia, 2002.
- Lopez, Miguel A. „How Do We Know What Latin–American Conceptualism Look Like?” W *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds, 209–225. Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014.
- Morawetz, Dorota. „Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej »Dwóch Babkach«.” *Obieg.pl*. Dostępny 29.10.2016, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18857>.
- O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- Rugoff, Ralph. „You Talking to me? On Curating Group Shows and Give You a Chance to Join a Group.” W *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 44–51. Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- Sandahl, Jette. „Proper Objects among Other Things.” *Nordisk Museologi* 2 (1995): 97–106.
- Smith, Zadine. *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*. Kraków: Znak, 2010.
- Storr, Robert. „Show and Tell.” W *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 14–31. Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- Winterson, Jeanette. *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwałstwie*. Tłum. Zbigniew Batko. Poznań: Rebis, 2001.

Sylwia CHUTNIK

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

SZTUKA MATEK I ZAPISANE W CIELE JAKO PRZYKŁADY WYSTAW FEMINISTYCZNO-MACIERZYŃSKICH



Tematem artykułu są dwie wystawy: *Sztuka matek* łącznie w ośmiu odsłonach w latach 2010–2013 i *Zaplane w ciele* z roku 2015. Obie wystawy zostały zainicjowane i przygotowane przez Fundację MaMa działającą w obszarze społeczno-kulturowym i mającą na celu zmianę postrzegania rodzicielstwa w Polsce.¹ Wystawy te odbieram jako interesujący przykład połączenia feminizmu i macierzyństwa, a także włączenia w nurt polskiej sztuki krytycznej kwestii odpowiedzialności społecznej.

Zacznijmy od *Sztuki matek*. Zaplecze naszego życia przenika do polskiej sztuki dzięki artystkom, które nie boją się ukazywać codzienności. Pokazywanie odmitologizowanych przedmiotów czy pozornie zwyczajnych czynności w formie artystycznej nadaje im nowy kontekst. Zwraca uwagę na sprawy pomijane lub wykluczane z tematyki dzieł kultury jako nieistotne. Dzięki nim dowiadujemy się o współczesnej kondycji kobiet o wiele więcej niż wyczytać to można w medialnych doniesieniach czy naukowych statystykach. Sztuka tworzona przez matki i o matczyńskich doświadczeniach traktująca, jako wyodrębniona kategoria, skupia się w dużej mierze na doświadczeniu rutyny, opieki nad innymi, powtarzalności pewnych czynności. Dodatkowo zwraca uwagę na dające się zauważyć napięcie między wypełnianiem roli „strażniczki ogniska” i byciem artystką. Twórczość, walka o swoją przestrzeń w kontekście zajęć domowych jest z góry skazana na porażkę. Symboliczny „własny pokój”, o którym pisała Virginia Woolf, staje się więc dla matek wytęsknioną wyspą, gdzie mogą wreszcie poczuć swoją tożsamość i swoje ja. Tworzenie sztuki jest dla nich marginesem wolności i ucieczki od codzienności, jednak bardzo często napięcie między tymi dwoma światami rozładowywane jest poprzez połączenie ich i przetworzenie.

Podobnie rzecz ma się z drugą wystawą przygotowywaną przez fundację, mianowicie *Zaplane w ciele*, w której brały udział nie tylko matki, a klucz dotyczył zestawienia artystek wizualnych i pisarek. Czy dotychczasowo zajmowana rola w sztuce zdominowała przedstawione prace, czy raczej je przekroczyła? I czy jest to nadal sztuka krytyczna,² czy raczej afirmująca?

Sztuka matek, sztuka o matkach

W ostatnich latach w Polsce odbyła się tylko jedna wystawa poruszająca w całości temat macierzyństwa: *Dzień Matki* w warszawskiej Galerii XX1 w 2005. Wydarzenie to wyciągnęło temat macierzyństwa w sztuce kobiecej z ukrycia, nie oddało jednak głosu tylko matkom-artystkom. Wzięły w niej udział kobiety, które zmagaly się z tematem macierzyństwa, ale nie zawsze miały takie doświadczenie.³ Wszystkie one próbowały zrewidować pogląd o samopoświęceniu, empatii i uświęceniu matki jako figurze wpisanej w kulturowy topos opiekuńczości. Kuratorka, Agnieszka Rayzacher, wyjaśniała:

„Dlaczego polskie artystki podejmują temat macierzyństwa? Być może wynika to z chęci rozliczenia się z mitem Matki-Polki i wypełnieniem luki po wyidealizowanej postaci obciążonej bagażem narodowych

powinności. Z pewnością przyczyna leży też w powszechnym spłycaniu tematu macierzyństwa – sprowadzaniu go poziomu zupek, kupek i katarków. Czyli w podejściu do problemu z perspektywy potrzeb dziecka. Matka jest w pewnym sensie wciąż traktowana instrumentalnie – tak zresztą wielokrotnie daje się traktować. Wiele w tej kwestii dziedziczymy po naszych matkach i mimowolnie skazujemy się na bycie »mężczennicami«.⁴

Przytoczyłam słowa o zredefiniowaniu istoty macierzyństwa, ponieważ echa tego sposobu myślenia pojawiły się również w pracach prezentowanych na wystawie *Sztuka matek*, która swoją pierwszą odsłonę miała dokładnie pięć lat później. Istotne było dla organizatorek to, w jaki sposób artystki odnoszą się do tej części swojej tożsamości, jaką jest bycie twórczynią. Czy jest to dla nich jeden z elementów autoekspresji, praca, czy dodatkowe zajęcie, które wykonywane jest „po godzinach”, niejako obok codzienności. Ważne też było podejście do mitu Matki Polki, o którym mówi się, że wyczerpuje się na rzecz redefiniowania macierzyństwa⁵ i emancypacji kobiet. W ciągu ostatnich kilkunastu lat spojrzenie na macierzyństwo zmieniało się. Przestało być ono kojarzone z rezygnacją z życia publicznego, zawodowego, a grupa świadomych matek chce zmieniać stereotypowe postrzeganie macierzyństwa w Polsce. Twórczynie–matki zaczęły pokazywać macierzyństwo jako ważny etap w ich życiu, nową świadomość siebie i swojego ciała, zaczęły również wyrażać bunt przeciwko – podobnie jak było to przy okazji wystawy w 2005 roku – stereotypowemu wizerunkowi Matki Polki.

Inicjatorka, pomysłodawczyni i koordynatorka projektu *Sztuki matek* (a także jedna z artystek, które wzięły udział w wystawie), Patrycja Dołowy, podkreślała również napięcie między tradycyjnym postrzeganiem roli kobiety a rolą artystki:

„Mówimy o sobie, swojej tożsamości. Wystawa uwidacznia wykluczanie macierzyństwa ze sfery publicznej jako jej nieprzynależnego. Obnaża konstrukt, przypisujący macierzyństwo do sfery domowej i pokazuje, że próba wyjścia poza tę sferę, jest odbierana jako ekspansja, zachowanie agresywne, coś nienaturalnego, fanaberia. Sztuka postrzegana jest przez pryzmat pierwiastków męskich. Twórczość, uniesienia, wena są przypisane sztuce i mężczyznom. Zaś domowe pielesze, bezpieczeństwo, opiekuńczość, stałość, spokój utożsamia się z kobietami i macierzyństwem, jednocześnie traktując je jako zaprzeczenie tego, co przypisane jest sztuce.”⁶

Ważne jest tu napięcie między kobietą a matką i uwikłanie tych dwóch ról w społeczne schematy i oczekiwania, które artystki włączają jako element debaty na temat redefinicji macierzyństwa.

Głównym celem projektu *Sztuka matek* autorstwa Fundacji MaMa⁷ była promocja sztuki kobiet w dobie społecznych przemian – pokazanie nowego pokolenia artystek, będących aktywnymi twórczyniami i matkami. Na projekt składały się wystawy w ośmiu polskich miastach, konferencje bądź panele dyskusyjne towarzyszące większości wernisaży oraz działania medialne (głównie lokalne lub w branżowych pismach o sztuce, na przykład w *Obiegu*). Działania wokół wystaw miały służyć nie tylko promocji projektu, ale i jego społecznej idei.

Sztuka kobiet była w Polsce kilkakrotnie pokazywana w różnorodnych kontekstach. Do niedawna artystki pomijały temat macierzyństwa lub traktowały go marginalnie. Pojawiał się on zazwyczaj w symbolicznej, nieoczywistej formie jako atrybut bądź gest (karmienie piersią, ciężowy brzuch). Działo się tak między innymi

wernisaż wystawy:
18.05.2012
godz. 19.00

anna budyńska
anita burdńska-bojarska
patrycja dołowy
monika drożyńska
bożena
endo
michalina garus
anna grzelewka
elżbieta jabłńska
klara kopcińska
anna kordowicz-markuszczyńska
cecylija malik
małgorzata malwińska
joanna pawlik
izabela rabenda
klaudia urbanek-łękut
patrycja trzepizur
viola tyrcz
agnieszka zawiśka

ekspozycja:
19.05-22.06.2012

Galeria No Women No Art
ul. gen. Tadeusza Kutrzeby 10
(WSNHD, 2 piętro)

GALERIA

Współpraca z:
Museum of Contemporary Art
Warsaw

szukam



« *Sztuka matek*, Galeria No Women No Art, Poznań, 2012. Plakat wystawy.

» *Zapisane w ciele*, Apteka Sztuki, Warszawa, 2015.
Fot. Urszula Kluz-Knopek.



dlatego, że wszelkie próby macierzyńskiej interpretacji mogły być postrzegane jako kategoryzowanie sztuki. Wydaje się, że sam temat pojawia się w pewnych okresach sztuki dość często, ale rzadko w połączeniu z problemem bycia artystką. Na pewno nie był do tej pory eksplorowany jako temat na oddzielne wystawy sztuki matek.⁸ Na problematyzację samego zagadnienia twórczości i macierzyństwa zwracała uwagę historyczka sztuki Izabela Kowalczyk we wstępie do katalogu pierwszej edycji wystawy:

„Kiedy pada hasło „sztuka matek”, podnoszą się głosy sceptyków, którzy pytają, jakie znaczenie ma to, że artystka jest też matką? Okazuje się, że często ma to znaczenie kluczowe. Matki-artystki są przede wszystkim negocjatorkami, wciąż muszą bowiem negocjować pomiędzy sferą twórczości a obszarem domowych obowiązków związanych z opieką nad dzieckiem – sferami, które są względem siebie nieprzystawalne w tym sensie, że kulturowo przypisano im odmienne, wręcz wykluczające się znaczenia.”⁹

Dalej podkreślała również, że współczesne artystki wchodząc na obszar sztuki nie płacą już tak wysokiej ceny, nie muszą już wybierać między dzieckiem a sztuką, ale macierzyństwo jako ważne doświadczenie dla wielu z nich „staje się tematem sztuki, skłania je często do innego spojrzenia na rzeczywistość, niekiedy do zobaczenia jej oczyma dziecka, a innym razem – do większej troski o otoczenie i środowisko naturalne.”¹⁰ Mimo wszystko przywołane „współczesne artystki” nie dość oczywiście same sięgały po matczyne wątki. Kiedy przegląda się na przykład prace pochodzące z wystawy *Sztuka kobiet* odbywającej się w Galerii Bielskiej BWA w 2000 roku,¹¹ to uderza praktycznie brak tej tematyki. Może oprócz pracy Marty Deskur *Rodzina*, w której na kilku fotografiach przedstawia relacje najbliższych odwołując się do klasycznych dzieł sztuki, w tym wątków macierzyńskich (jak w obrazie *Misiu i Monia*, w którym figury bohaterów porównać można do wątku zwiastowania obecnego w pracach Leonarda da Vinci czy Johna W. Waterhouse’a).

Teoretyczne novum, praktyczne wyzwania

Stąd opisywana przeze mnie *Sztuka matek* stanowi *novum* w podejściu do tego tematu w polskiej sztuce. Pomijając samo zaistnienie tego zagadnienia widać w nim również wyzwania, przed którymi stanęły organizatorki wystawy.

Po pierwsze, już samo połączenie macierzyństwa i feminizmu nie jest oczywistym zabiegiem. Wskazywała na to Agnieszka Graff w swojej książce *Matka Feministka*,¹² podkreślając praktycznie brak refleksji na temat doświadczenia matek w polskiej myśli feministycznej aż do czasu, kiedy zaczęto zajmować się kwestiami reprodukcyjnymi w szerszym niż aborcja i planowanie ciąży kontekście. Apelowała również, aby „umatczynić Polskę”, czyli przyjąć perspektywę osób wykonujących pracę opiekuńczą na rzecz najbliższych. Dotyczy to kwestii priorytetów w kontekście pracy zarobkowej i łączenia jej z pracą na rzecz rodziny oraz opłaki codzienności i kwestii społecznych. Jeśli chodzi o wprowadzenie wątków macierzyńskich do sztuki, to jej „umatczynienie” dokonało się dopiero przy okazji wcześniej wspomnianej wystawy z 2005 roku. Ale oddzielna wystawa przedstawiająca zagadnienia macierzyństwa i sztuki praktycznie nie miała swojej kontynuacji aż do *Sztuki matek* i nie wprowadziła na stałe tego tematu do sztuki w Polsce, nawet tej krytycznej, o której zwykło się mówić, że jest busolą tematów społecznych czy obyczajowych.

Po drugie, założenie, że istnieje sztuka matek – nawet, jeżeli wykonywane prace miałyby być jej za-negowaniem bądź podejmowałyby z takim założeniem dialog – zadaje pytanie o istnienie potencjalnej sztuki tworzonej przez ojców. W Polsce są obecne nieliczne wątki ojcowskie w sztuce wykonywanej przez mężczyzn.¹³ Nasuwa się zatem pytanie o być może esencjalistyczne myślenie o wątkach rodzicielskich obecnych tylko w sztuce wykonywanej przez kobiety. Esencjalistyczne, czyli sugerujące, że sferą opiekuńczą zajmują się w naszej kulturze głównie kobiety. Nie chodzi tu tylko o wykonywanie konkretnej pracy, ale i samą wrażliwość i atencję kierowaną właśnie do takich czynności jako sprzątanie, opieka nad dziećmi czy osobami zależnymi oraz kwestie codziennego krzątania się.¹⁴

Po trzecie, inicjatorkami projektu a przede wszystkim samej wystawy jest organizacja pozarządowa, na dodatek zajmująca się matkami. Fundacja MaMa podejmuje wiele społecznych działań, nasuwa się więc pytanie, czy zajmowanie się sztuką nie ogranicza jej możliwości rozumienia i nie stawia wystawy w świetle „służby społecznej tezie”.

Po czwarte, oba wernisaże, zarówno *Sztuki matek* jak i późniejszej wystawy *Zapiskane w ciele* odbyły się w galerii Apteka Sztuki. Jest to miejsce prowadzone przez organizację pozarządową zajmującą się osobami z różnymi niepełnosprawnościami: intelektualnymi i ruchowymi. Dodatkowo, po obu wystawach oprowadzały osoby zatrudnione w galerii, z niepełnosprawnościami między innymi aparatu mowy. Dodawało to nowego

kontekstu do ekspozycji, kładąc nacisk na jej społeczne oddziaływanie i stawało się płaszczyzną do głębszych rozważań o sposobach realizacji wystaw, ich odbiorcach i przedstawicielach.

Zapisane w kobiecym ciele

Przejdźmy do drugiej wystawy, również zainicjowanej i przygotowanej przez Fundację MaMa. Wzięły w niej udział niektóre artystki znane z poprzednich edycji *Sztuki matek*, ale w innej konfiguracji i, co ważne, często w parach z literatkami, które również zostały zaproszone do udziału.

Celem całego projektu było właśnie utworzenie platformy twórczej między artystkami wizualnymi a pisarkami. Artystki wizualne i pisarki uczestniczyły najpierw we wspólnej dwudniowej rezydencji, która odbyła się w Warszawie. Spotkania i warsztaty dotyczyły tematu postpamięci, pamięci ciała, indywidualnego postrzegania kobiecego ciała w kontekście historii rodzinnych i narodowych oraz dziedzictwa kobiet. Między innymi dzięki wykładom o sztuce kobiet i występującym w niej wątkach ciała, artystki od samego początku były świadome, że ich prace będą wpisywały się w konkretne znaczenia i historię. Podkreślenie kontinuum w sztuce tworzonej przez kobiety było jednocześnie nawiązaniem do głównego tematu całego działania: pamięci i jej odtwarzania. W czasie warsztatów stworzono również przestrzeń do wymiany doświadczeń i rozpoczęcia dyskusji. Ich efektem miało być przygotowanie do indywidualnej pracy artystek nad poszczególnymi obiektami artystycznymi oraz tekstami.¹⁵ Projekt zakończył się publikacją katalogu i oczywiście samą wystawą, której wernisaż odbył się siedem miesięcy po rezydencji.

W przeciwieństwie do sztuki matek i wątków macierzyństwa w pracach polskich artystek, temat cielesności w sztuce nie tylko nie jest nowy, ale był omawiany i eksplorowany na bardzo wiele różnych sposobów. Zwłaszcza zagadnienie cielesności w odniesieniu do kobiet, to w sztuce współczesnej temat częsty i nieprzyjemny, pojawiający się w kontekście tresowania ciała, ograniczeń kulturowych, opresji, cielesności tłamszonej, traktowanej w sposób przedmiotowy. Temat pojawiał się w sztuce feministycznej czy w sztuce krytycznej lat dziewięćdziesiątych w Polsce chociażby u Zbigniewa Libery, Anny Baumgart, Zuzanny Janin, Alicji Żebrowskiej i innych. Po roku 2000 temat staje się nieco bardziej wielowątkowy i można w nim zauważyć celebrację ciała i jego potencjał emancypacyjny. Można powiedzieć, że ciało w sztuce współczesnej jest wręcz eksploatowane. Jednak w projekcie *Zapisane w ciele* inicjatorki zaproponowały zupełnie inne podejście do tego tematu.¹⁶

Richard Schusterman wprowadził (a właściwie zdefiniował wcześniej już nazwane) zjawisko pamięci ciała. Ciało (soma) oznacza u niego „żyjące, czujące, działające celowo oraz spostrzegawcze ucieleśnione Ja.”¹⁷ Pamięć ciała w jego rozumieniu jest więc całościową pamięcią somatyczną, które wpływa na budowanie naszej jaźni i tożsamości ludzkiej. Widzi w ciele ośrodek percepcji zmysłowo–estetycznej, będący bazą do kreatywnego budowania siebie. Dla Marcela Maussa¹⁸ ciało jest natomiast wpisane społecznie – jest odzwierciedleniem kulturowych i społecznych zależności między ludźmi. W to specyficzne rozumienie pamięci ciała wpisuje się pojęcie postpamięci. Pamięci, która jest żywa (odczuwana w ciele), ale dziedziczona. To pamięć drugiego, trzeciego pokolenia, czyli potomków. Termin ten został wprowadzony przez Marianne Hirsch¹⁹ i określa pamięć zdarzeń, które nie były obiektem bezpośredniego doświadczenia. Niemniej jednak zdarzenia te wrastają z taką siłą w świadomość kolejnych pokoleń, że są odczuwane przez jego przedstawicieli jako własne. To rodzaj alternatywnego, nieobiektywnego, jednostkowego, zmysłowego pamiętania. Pisarka ocalała z Holocaustu, Charlotte Delbo, pisze o takiej „pamięci zmysłowej”, że rejestruje ona fizyczny „odcisk” zdarzenia i odtwarza je poprzez całkowite uobecnienie, a nie „na chłodno”.²⁰

W przypadku dziedziczenia matrylinearnego w linii kobiecej, pamięć ta staje się elementem bardzo silnego przekazu między pokoleniami kobiet, obejmującego zarówno indywidualne doświadczenia, jak i przekazywane zwyczaje i obyczaje, zachowania, postawy, pewną spójność i powtarzalność kobiecego doświadczenia. W ciele zapisana jest pamięć matki, babci, ale i innych kobiet z danego kręgu kulturowego. Pamięć ciała i dziedziczenie tej pamięci, choć u kobiet jest oczywiście wzmacniana pokoleniowo przez takie doświadczenia jak: poród, połóg, karmienie, dotyczy także mężczyzn. Jednak przez to, że w sztuce to właśnie ciało kobiety jest w szczególny sposób przypisane do dyskursu opresji, wpisane w wizualność, wydaje się sensowne, by odzyskać ciała kobiet, poprzez działania samych artystek. Takie działania będą mogły pełnić funkcję wyzwolenczą – prowadzić do afirmowania kobiecego doświadczenia i wpisania go w szerszy kontekst kulturowy.²¹ Dodatkowo, żeby przełamać wizualność ciała, inicjatorkom wystawy zależało na odejściu od sztuki wizualnej przez stworzenie duetów artystka–pisarka. Dzięki temu pamięć ciała wpisana została w uniwersalną narrację pamięci i umieszczona w obszarze ogólnokulturowego dziedzictwa.

Strategie artystek, strategie matek

Nasuwa się więc pytanie, na ile zaproszone do obu wystaw artystki definiowały siebie i swoje prace przez pryzmat doświadczenia macierzyństwa lub cielesności, a na ile się od niego dystansowały. W *Sztuce matek* ważna była deklaracja tożsamościowa: jestem artystką i jestem matką, zauważając jednocześnie te dwa aspekty mojego życia jako wzajemnie rezonujące – zarówno powodujące napięcia, jak i uzupełniające się. W przypadku wystawy *Zapissane w ciele* tożsamość nie była tak ważna. Nazwanie się artystką nawet nie było wymogiem: można było być fotografką, pisarką lub poetką, a tożsamości te przenikały się nie tylko w obrębie jednej artystki, ale i w parach, które powstały jako pokłosie warsztatów przygotowujących do wystawy.

Ważna jest tu przede wszystkim strategia podejmowana w kontekście budowania swojej tożsamości. W przypadku *Sztuki matek* kuratorka i historyczki sztuki podkreślały negocjację jako sposób znajdowania się w obiegu artystycznym. Byłoby to negocjowanie czasu przeznaczanego na sztukę (a nie na opiekę nad dzieckiem), negocjowanie siebie jako pełnoprawnej artystki, której prace traktuje się poważnie nawet, jeśli przedstawiają i dotyczą tematyki codzienności i banalnych czynności domowych. Jest również negocjacja własnego macierzyństwa, które z jednej strony tłamsi – kulturowo, tożsamościowo – z drugiej daje inspiracje i wsparcie do tworzenia.

Zaobserwować również można tożsamość trickseterek działających wbrew normom i przyjętemu porządkowi. Byłoby to więc przyjęcie pozycji wiecznej partyzantki zarówno w obrębie sztuki (nielegalność matki-artystki, przemycanie w pracach tematyki oficjalnie uznanej jako niepoważnej, niewypełnianie roli Matki Polki i tak dalej), jak i domu czy rodziny. Kolejnym przykładem mogłoby być stawianie się w roli królowych codzienności, gdzie tematy na pozór banalne stanowią oś twórczości i znak rozpoznawalny sztuki. Tak jest choćby w pracach Elżbiety Jabłońskiej.

Ważnym tropem tożsamościowym może być również poczucie bycia pomiędzy: artystką, matką, własną menadżerką, działaczką społeczną oraz domowniczką walczącą o własne terytorium do tworzenia. Jedną z prac Anny Grzelewskiej z wystawy *Sztuka matek* o symptomatycznym tytule *Pół biurka/pół wanny* byłaby tu idealnym przykładem na dzielenie i ustępowanie z pola domowego i artystycznego na rzecz tworzenia na ile się da i na ile pozwala na to otoczenie domowe i artystyczne. Działanie półśrodkami, w wiecznym zawieszeniu i niepewności oraz odnoszenie się do swojego doświadczenia prywatnego, wskazałabym jako jedną z charakterystycznych cech w działalności wszystkich artystek, które brały udział w opisywanych przeze mnie wystawach. Oczywiście, *Zapissane w ciele* na pierwszy plan wysuwa kwestię cielesności i pamięci, ale strategia zawieszenia czy tymczasowości jest mocno widoczna, szczególnie w pracach Małgorzaty Rejmer czy Danuty Milewskiej.

Sztuka tworzona przez matki eksploruje wątki macierzyństwa bądź świadomie je pomija. W przypadku obu wystaw interesujące jest jednak to, na ile wybór artystek stał się również elementem podważania głównych tematów lub grania z konwenansami wokół macierzyństwa czy ogólnie – roli kobiety artystki. Z tego względu zarówno *Sztuka matek*, jak i *Zapissane w ciele*, stanowią wyzwanie interpretacyjne dla roli organizacji pozarządowych oraz ich wpływu na działanie galerii, muzeów a także sposobu konstruowania wystaw kobiecych.

Przypisy

¹ Więcej na temat Fundacji MaMa i obszaru jej działalności na: <http://bazy.ngo.pl/search/info.asp?id=135610> lub <http://pozytek.gov.pl>. Co ciekawe, fundacja podlega Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a nie Ministerstwu Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej, jak sugerowałyby główne cele działalności. To może tłumaczyć aktywność na polu sztuki i kultury tej organizacji.

² Używając określenia „sztuka krytyczna” mam na myśli nie tyle „krytykę” danych postaw czy zjawisk, a raczej przyjrzenie się im w nowej, często rewidującej, perspektywie.

³ Wystawa trwała od 13 stycznia do 19 lutego 2005 roku. Artystki biorące udział w wystawie: Anna Baumgart, Elżbieta Jabłońska, Zuzanna Janina, Katarzyna Korzeniecka, Alicja Łukasik, Monika Mamzeta oraz Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor). Kuratorka: Agnieszka Rayzacher.

⁴ Słowa te zostały wypowiedziane w czasie otwarcia wystawy, znaleźć je również można w materiałach wystawy i na stronie internetowej galerii: <http://galeriiax1.pl/Matki/matki.html>.

⁵ Zob. Renata Hryciuk i Elżbieta Korolczuk, *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* (Warszawa: WUW, 2012).

⁶ nn, „Wernisaż wystawy *Sztuka matek*,” *Bydgoski Informator Kulturalny*, 2013, dostępny 29.10.2016, <http://www.bik.bydgoszcz.pl/index>.

php?option=com_k2&view=item&id=1767:wernisaz-wystawy-sztuka-matek.

⁷ Fundacja była głównym organizatorem, ale inicjatorką tego projektu była vice prezeska organizacji, dr Patrycja Dołowy. Z wykształcenia jest mikrobiolożką i fotografką. W obu wystawach przygotowywanych przez Fundację MaMa brała udział zarówno jako koordynatorka merytoryczna, jak i artystka.

⁸ Naczelny argument podziału na „sztukę dobrą” i „sztukę złą” zamiast kategorii płciowości, seksualności czy wyznania pojawiał się również przy okazji tekstów dotyczących doświadczenia macierzyństwa. Na meandry pojęcia „sztuka kobieca” zwraca uwagę również Magdalena Ujma. Zob. Magdalena Ujma, „Dlaczego język »sztuki kobiecej« tak szybko się zużył?”, *Krytyk sztuki na skraju*, blog, dostępny 29.10.2016, dostępny 29.10.2016, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2007/11/dlaczego-jzyk-sztuki-kobiecej-tak.html>.

⁹ Izabela Kowalczyk, *Matki, artystki, negocjatorki*, red. Patrycja Dołowy (Warszawa: Fundacja MaMa, 2010), 4. Kat. wyst.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Korzystałam z książki, która ukazała się po wystawie i zawiera teksty krytyczne oraz reprodukcje prac. *Sztuka kobiet*, red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000).

¹² Agnieszka Graff, *Matka Feministka* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014).

¹³ Są one raczej marginalne. Jednym z przykładów ich eksplorowania jest wystawa w galerii Raster *Działania z rodziną* odbywająca się od 06 lutego do 12 marca 2016. Wzięły w niej udział zarówno kobiety, jak i mężczyźni: Aneta Grzeszykowska, KwieKulik, Zbigniew Libera, Bartek Materka, Wilhelm Sasnal.

¹⁴ Por. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki* (Kraków: eFka, 1998).

¹⁵ Z informacji o projekcie zamieszczonej w materiałach promocyjnych Fundacji MaMa.

¹⁶ Były to Patrycja Dołowy, Sylwia Chutnik i Izabela Kowalczyk jako kuratorka, której zadaniem było znalezienie merytorycznej płaszczyzny interpretacji poszczególnych prac artystek.

¹⁷ Richard Schusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2010).

¹⁸ Marcel Mauss, „Sposoby posługiwania się ciałem,” w *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Andrzej Mencwel (Warszawa: WUW, 1998), 185–196.

¹⁹ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012).

²⁰ Por: Charlotte Delbo, *Żaden z nas nie powróci*, tłum. Katarzyna Malczewska–Giovanetti (Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz–Birkenau, 2000).

²¹ Zob. między innymi prace oraz uwagi Luce Giard czy Agnes Heller na temat codziennej pracy kobiet jako doświadczenia innego niż „wiedza naukowa”. Agnes Heller, *Everyday Life* (London: Routledge & Kegan, 1984); Michel de Certeau, Luce Giard i Pierre Mayol, *Wynaleźć codzienność*. T. 2. *Mieszkać, gotować*, tłum. Katarzyna Thiel–Jańczuk (Kraków: WUJ, 2011).

Bibliografia

Certeau, Michel de, Luce Giard i Pierre Mayol. *Wynaleźć codzienność*. T. 2. *Mieszkać, gotować*. Tłum. Katarzyna Thiel–Jańczuk. Kraków: WUJ, 2011.

Delbo, Charlotte. *Żaden z nas nie powróci*. Tłum. Katarzyna Malczewska–Giovanetti. Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz–Birkenau, 2000.

Graff, Agnieszka. *Matka Feministka*. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2014.

Heller, Agnes. *Everyday Life*. London: Routledge & Kegan, 1984.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

Hryciuk, Renata i Elżbieta Korolczuk. *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: WUW, 2012.

Kowalczyk, Izabela. *Matki, artystki, negocjatorki*. Red. Patrycja Dołowy. Warszawa: Fundacja MaMa, 2010. Kat. wyst.

Mauss, Marcel. „Sposoby posługiwania się ciałem.” W *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Andrzej Mencwel, 185–196. Warszawa: WUW, 1998.

nn, „Wernisaz wystawy *Sztuka matek*,” *Bydgoski Informator Kulturalny*, 2013. Dostępny 29.10.2016, http://www.bik.bydgoszcz.pl/index.php?option=com_k2&view=item&id=1767:wernisaz-wystawy-sztuka-matek.

Schusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Tłum. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2010.

Sztuka kobiet. Red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

Ujma, Magdalena. „Dlaczego język »sztuki kobiecej« tak szybko się zużył?” *Krytyk sztuki na skraju*, blog. Dostępny 10 kwietnia 2016, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2007/11/dlaczego-jzyk-sztuki-kobiecej-tak.html>.

Walczewska, Sławomira. *Damy, rycerze, feministki*. Kraków: eFka, 1998.

Ksenia STANICKA- BRZEZICKA

Instytut Herdera, Marburg

Katarzyna JARMUŁ

Muzeum Śląskie, Katowice

Joanna SZELIGOWSKA- FARQUHAR

Muzeum Śląskie, Katowice

ARTYSTKI ŚLĄSKIE CZY NA ŚLĄSKU? WYSTAWA SZTUKA KOBIET – KOBIETY W SZTUCE W MUZEUM ŚLĄSKIM W KATOWICACH



W 2012 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach miała miejsce wystawa *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*. Była to druga wystawa, która, przynajmniej w części, przygotowana została w oparciu o publikację *Artystki śląskie ok. 1880–1945*.¹ Ta wydana w 2006 roku książka jest efektem pracy doktorskiej pisanej w latach 1999–2004 pod kierunkiem nieżyjącej już profesor Zofii Ostrowskiej-Kęłowskiej w ramach Śląskoznawczego Studium Doktoranckiego, które ówczesnie funkcjonowało przy Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego.

Powodem wyróżnienia przez autorkę rozprawy sztuki tworzonej przez kobiety było przede wszystkim odkrycie sztuki tych wówczas niemal nieznanych jeszcze artystek i chęć wpisania ich twórczości w historię sztuki (nawet jeśli regionalnej). Badania te, rozpoczęte w końcu lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku zbiegły się w czasie z rozwojem w Polsce *gender studies*. Także w Niemczech, gdzie badania nad sztuką kobiet zaowocowały pierwszymi publikacjami ponad dekadę wcześniej, trafiły w tym kontekście na podatny grunt.² Ich intensyfikacja w kolejnych dwóch dziesięcioleciach znacznie ułatwiła odtworzenie szerszego kontekstu i warunków, w jakich żyły i tworzyły kobiety w realiach zjednoczonych Niemiec, Republiki Weimarskiej i okresu narodowego socjalizmu – a więc i na Śląsku, który – z wyjątkiem jego wschodniej części w wyniku Plebiscytu w 1921 roku przyłączonej do Polski – pozostawał w granicach Niemiec do 1945 roku.

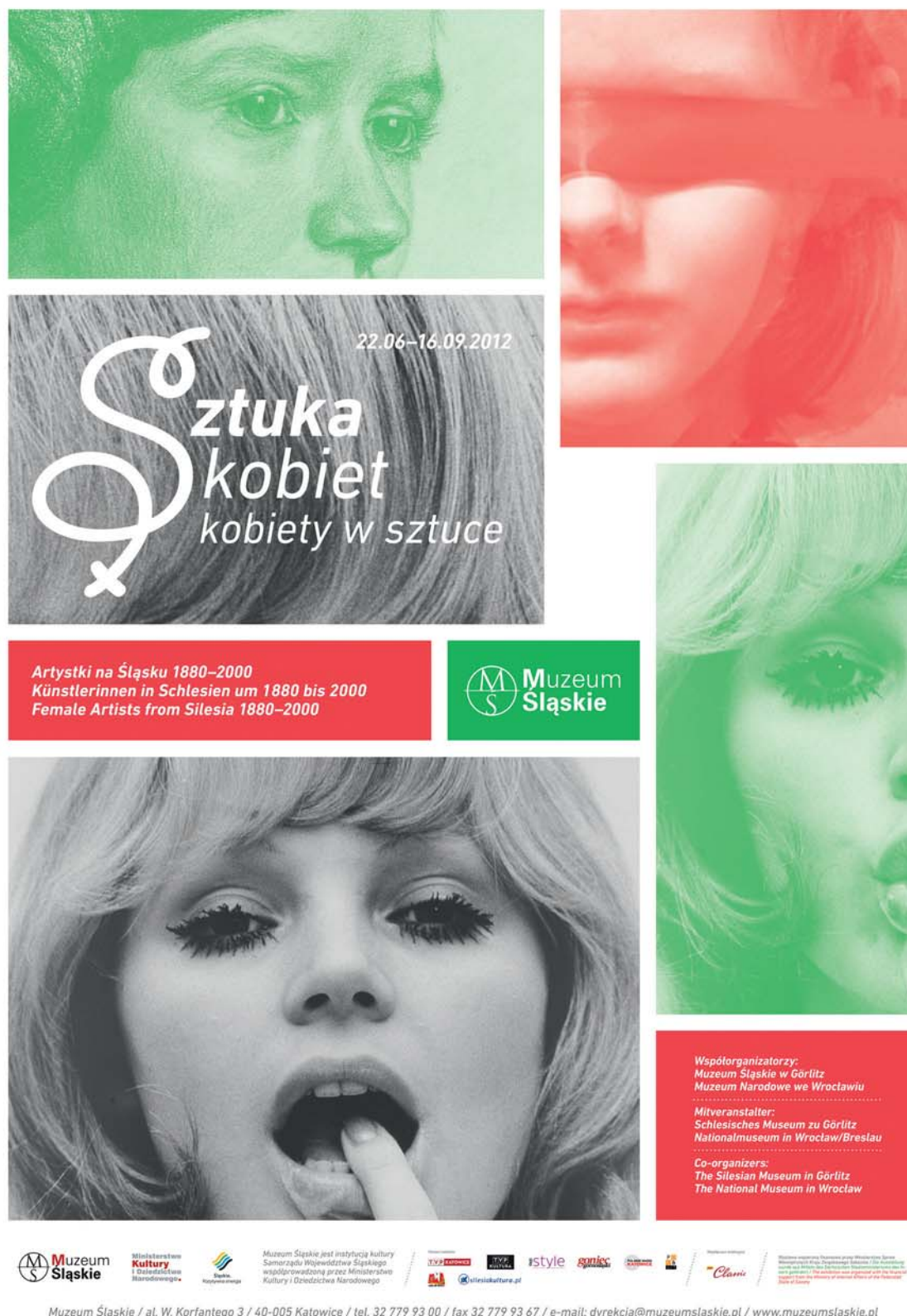
Bezpośrednią inspirację do podjęcia pierwszych kwereń stanowiła wystawa *Obrazy Natury. Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX* pokazywana na przełomie 1997/1998 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, gdzie pokazano prace sześciu malarek: Katariny Kosack, Clary Sachs, Dory Seemann, Marie Spieler, Gertrud Staats i Helene Tüpke-Grande. Krajobrazy ich autorstwa, a także fotografie przedstawiające same artystki i ich otoczenie ukazały zupełnie wówczas nowe pole badawcze i nowe jakości: tak w sztuce – w rozumieniu uznania pewnej szczególnej specyfiki sztuki kobiecej przejawiającej się w doborze tematów, sposobów ich ujęcia czy formatu dzieł – jak i w metodologii

badan, w pisaniu o życiu i twórczości przy uwzględnieniu kategorii płci. Pierwszym zadaniem były badania podstawowe, tj. szukanie i zbieranie materiałów – przede wszystkim samych dzieł rozproszonych w muzeach i kolekcjach prywatnych na terenie Polski i Niemiec, ale także wzmianek o nich w katalogach muzeów i wystaw, archiwaliów dokumentujących życie artystek, literatury uzupełniającej z kilku obszarów: sztuki tego czasu, historii regionu czy historii ruchu kobiecego, w tym artystycznego. W wyniku przeprowadzonych kwerend możliwe było ustalanie pierwszych faktów z życia poszczególnych twórczyń i losu ich dzieł, ale także faktów historycznych ogólniejszej natury, na przykład dotyczących realiów podejmowania przez kobiety studiów artystycznych na Śląsku. Po kilku latach udało się rozpoznać ponad pół tysiąca kobiet działających artystycznie na Śląsku w różnych dziedzinach sztuki: od malarstwa, poprzez rzeźbę, w pojedynczych przypadkach architekturę, po rzemiosło. Drugim krokiem była próba ujawnienia mitów gwarantujących stabilizację struktur opartych na hierarchii płci, funkcjonujących w owym czasie na terenie Prowincji Śląskiej, w jej lokalnej polityce, artystycznych centrach, instytucjach, takich jak szkoły i uczelnie, organizacjach i związkach, wreszcie w społeczeństwie ze szczególnym uwzględnieniem środowisk artystycznych, i przejawiających się na przykład w prawie zabraniającym kobietom studiowania na wyższych uczelniach czy bycia członkami stowarzyszeń. Podjęta została analiza warunków w jakich żyły i tworzyły, z podkreśleniem specyficznej sytuacji wynikającej z faktu bycia kobietą w danej epoce historycznej i w danym miejscu. Podjęto kilka najczęstszych w tego typu rozważaniach wątków: możliwości kształcenia, dyletantyzmu, miejsca artystki w rodzinie i małżeństwie, problemu „natury” kobiecej i jej zdolności lub niezdolności do działania twórczego. Pomimo, że od momentu, kiedy po raz pierwszy postawiono podobne pytania upłynęło stosunkowo dużo czasu (słynny artykuł Nochlin „Why Have There Been No Great Women Artists?” ukazał się w 1971 roku³), to jednak temat ten wydawał się wówczas wciąż aktualny,⁴ zwłaszcza przeniesiony na poziom lokalny, prowincji, której uwarunkowania historyczne sprawiły, że pozostawała ona dotąd na marginesie zainteresowań badaczy i badaczek, zarówno polskich, jak i niemieckich.

Pierwszą instytucją, którą zainteresował zgromadzony materiał było Schlesisches Museum w Görlitz kierowane przez Markusa Bauera. Na przełomie lat 2009/2010 miała tam miejsce wystawa *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880-1945*. Kuratorką wystawy była Johanna Brade.

Nowootwarte w 2006 roku z inicjatywy fundacji założonej przez Republikę Federalną Niemiec, Wolne Państwo Saksonia, miasto Görlitz oraz Ziomkostwo Śląskie muzeum stawia sobie za cel dokumentowanie, badanie i prezentowanie w postaci kolekcji stałej i wystaw czasowych historii i kultury Śląska – kraju, który – jak zauważono na stronie internetowej muzeum – przez wiele stuleci „był częścią niemieckiego obszaru językowego i kulturowego” a dziś „ponownie zajmuje swoje dawne miejsce w sercu zjednoczonej Europy spełniając rolę pomostu między narodami”.⁵ Jeszcze przez otwarciem muzeum, w latach 2001-2002, wspomniana fundacja nabyła z rąk prywatnych obszerny zbiór prac i archiwum artystów akademii z przedwojennego Breslau, pozostający w momencie przygotowania dysertacji o artystkach śląskich na Uniwersytecie Wrocławskim nie w pełni rozpoznany i nieopracowany.⁶ W międzyczasie okazało się, że zawiera on dzieła czterestu artystek związanych z akademią, w tym m.in. spuściznę studentek akademii siostr Grete i Elisabeth Schmedes, dokumentującą nie tylko poprzez oryginalne dzieła, ale także liczne fotografie, listy, świadectwa i notatki, akademickie realia z czasów dyrektorowania uczelni przez Hansa Poelziga.

Wystawa stała się więc przede wszystkim okazją do uzupełnienia stanu wiedzy. Oprócz wspomnianego zbioru przyczyniła się do tego współpraca z badaczami, instytucjami i prywatnymi właścicielami dzieł z terenu Niemiec. W efekcie udało się dopisać wiele wątków do polskiej książki i pokazać niewspominane w niej dzieła. Nadmienić można tu chociażby



22.06–16.09.2012

Sztuka kobiet
kobiety w sztuce

Artystki na Śląsku 1880–2000
Künstlerinnen in Schlesien um 1880 bis 2000
Female Artists from Silesia 1880–2000

Muzeum Śląskie

Współorganizatorzy:
Muzeum Śląskie w Görlitz
Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Mitveranstalter:
Schlesisches Museum zu Görlitz
Nationalmuseum in Wrocław/Breslau

Co-organizers:
The Silesian Museum in Görlitz
The National Museum in Wrocław

Muzeum Śląskie / al. W. Korfantego 3 / 40-005 Katowice / tel. 32 779 93 00 / fax 32 779 93 67 / e-mail: dyrekcja@muzeumslaskie.pl / www.muzeumslaskie.pl

Plakat wystawy *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce*.
Artystki na Śląsku 1880–2000, Muzeum Śląskie,
Katowice, 2012.



Przestrzeń pierwszej części wystawy *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, Muzeum Śląskie, Katowice, 2012. Ekspozycja wczesnych prac artystek.
Fot. Jacek Mężyk.



Przestrzeń pierwszej części wystawy *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, Muzeum Śląskie, Katowice, 2012. Ekspozycja prac powstałych po 1918 r.
Fot. Jacek Mężyk.



Przestrzeń drugiej części wystawy *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*. Muzeum Śląskie, Katowice, 2012. Ekspozycja prac współczesnych artystek w obrębie sekwencji „Struktura, przestrzeń, miasto”. Fot. Jacek Mężyk.

informacje o wrocławskiej fotografce Elfriede Reichelt i jej współpracownicy Grete Leistikow, których twórczością zajmowała się wówczas badaczka z Monachium Verena Faber (w pełni wyniki jej badań opublikowane zostały dopiero w 2011 roku⁷). Towarzysząca wystawie publikacja,⁸ choć w swoim zrzębie prezentująca niemieckie tłumaczenie książki *Artystki śląskie...* zawiera uzupełnienia i korekty w katalogu, a także wprowadzający tekst autorstwa Johannny Brady, opisujący, jak powiększająca się kolekcja muzealna oraz pozyskane na wystawę przez muzeum z niemieckich kolekcji publicznych i prywatnych dzieła przyczyniły się do zaktualizowania i rozszerzenia stanu wiedzy.

Dodatkowym powodem zorganizowania wystawy zgorzeleckiej był jubileusz 150-lecia urodzin jednej z malarzek – Gertrud Staats. Przedstawiona została spora kolekcja prac tej artystki pozyskanych z różnych muzeów na terenie Niemiec, a także ze zbiorów prywatnych. Poza pracami Staats zaprezentowanych zostało ponad 100 prac innych artystek, liczne fotografie i materiały archiwalne, które pokazały działalność tychże artystek w kontekście regionu. Wystawę w Görlitz skonstruowano w oparciu o kilka wątków. Pierwsza część poświęcona była wspomnianej Gertrud Staats (1859–1938), jednej z czołowych przedstawicielek malarstwa krajobrazowego na Śląsku, działacze założonego w 1902 roku Stowarzyszenia Artystek Śląskich. Dalej podjęto temat kształcenia artystycznego kobiet (blok „Zostać artystką”). Tytuł następnej części „Typowo kobiece?” to pytanie o różnego rodzaju stereotypy funkcjonujące w odniesieniu do sztuki kobiet. Jedna sekwencja wystawy zatytułowana została jak cała wystawa i publikacja – „Zmiana ról”, co odnosi się do roli i pozycji artystki w społeczeństwie, także w rodzinie i w związku z mężczyzną (często też artystą!). Tematem stały się również podróże (w części „Mobilność i nowoczesność”) i uczestnictwo kobiet w zorganizowanym życiu artystycznym (stowarzyszeniach, wystawach) – tę część zatytułowano „Akceptacja i odrzucenie”. Narrację wystawy zamykał blok „Negatywny zwrot: nazizm, wojna i wypędzenia”, ukazujący losy artystek po 1933 roku w kontekście polityki państwa narodowego socjalizmu.

Dwa lata później temat ten podjęty został na drugim krańcu Śląska, w Katowicach, na wystawie *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000* przygotowanej w tamtejszym Muzeum Śląskim (oba muzea noszą tę samą nazwę). Fakt zaistnienia wystawy najpierw w Görlitz i współpraca obu instytucji w czasie, kiedy katowickim Muzeum kierował Leszek Jodliński nie jest bez znaczenia. Prowadzona wówczas w muzeum polityka była świadomie nastawiona na promocję regionu. Co więcej, historia i kultura Śląska miały być pokazywane z wielu perspektyw i – jak się wydaje – z jednej strony w swym historycznym obiektywizmie, pozbawione narodowej ideologizacji, z drugiej zaś z perspektywy jednostki, zgodnie z obecną „we współczesnej historiozofii koncepcją historii prywatnej, osobistej i pogodzenia się z jej poznawczym i interpretacyjnym spolaryzowaniem”.⁹ Bez wystawy na zachodnich rubieżach Śląska, która dała nie tylko impuls, ale i stanowiła postawę, punkt wyjścia, także w sensie organizacyjnym dla wystawy w Katowicach, nie byłoby zapewne tej, która jest zasadniczym przedmiotem niniejszego wywodu. Część obiektów została pokazana na obu wystawach – Muzeum zgorzeleckie wypożyczyło do Muzeum w Katowicach 66 prac oryginalnych oraz obszerny materiał archiwalny. Jednak koncepcja wystawy katowickiej wyszła znacznie bardziej poza materiał zgromadzony w publikacji *Artystki śląskie ok. 1880–1945* niż miało to miejsce w Niemczech. Oprócz artystek dawnych, działających na obszarze historycznego Śląska do 1945 roku, pokazane zostały prace artystek współczesnych, których związek ze Śląskiem czy śląskością był różnie definiowany.

Podjęty temat sztuki kobiet, jej rozwoju w kontekście historycznym i społecznym regionu od II połowy dziewiętnastego wieku do czasów współczesnych uznano za „szczególny” i „zasadniczo dotąd niezbadany w odniesieniu do Śląska”.¹⁰ Nie unikano także odwołań do wystawy *Artystki polskie* zorganizowanej przez Agnieszkę Morawińską w Muzeum Narodowym w Warszawie, poprzedzającej ekspozycję katowicką o przeszło 20 lat.

Wystawa podzielona była na dwie części. Pierwsza obejmowała czas do 1945 roku i kilka wątków, powtarzających zasadniczo tematy podjęte w poszczególnych rozdziałach książki. Prezentację spuścizny Ślązaczek z okresu ok. 1880–1945 otwierały m.in. materiały archiwalne, zdjęcia, gazetki uniwersyteckie oraz szkolne i wczesne prace artystek. Ilustrowały one zagadnienie edukacji kobiet na uczelniach artystycznych przed pierwszą wojną światową i realia ówczesnego systemu kształcenia, jedynie w ograniczonym stopniu dostępnego dla kobiet. Kolejna sekwencja wystawy prezentowała dojrzałe dzieła artystek, w tym głównie te gatunki sztuk, które z wielu różnych przyczyn były uprawiane głównie przez kobiety: malarstwo portretowe, pejzażowe, rodzajowe oraz przedstawienia kwiatów. Na szczególną uwagę zasługiwał zwłaszcza temat pejzażu, który nieobciążony regułami sztuki akademickiej, wyznaczał nowy kierunek rozwoju malarstwa na Śląsku. Świadectwem tego na wystawie była przede wszystkim twórczość wspomnianej już w kontekście wystawy w Görlitz wrocławskiej malarki Gertrud Staats. Dalej wystawę wypełniały dzieła artystek związanych głównie z Górnym Śląskiem, jak Grete Waldau czy Else Bansen, i członkiń założonego w 1902 roku we Wrocławiu Stowarzyszenia Artystek Śląskich – jednej z wielu podobnych organizacji powstających na całym świecie od połowy wieku dziewiętnastego, których celem była walka z uprzedzeniami wobec uprawiania sztuki przez kobiety.¹¹ Kolejna część ekspozycji poświęcona była w dużej mierze rękodziełu i rzemiosłu artystycznemu, dziedzinom, gdzie wpływ kobiet był silnie widoczny. Na wystawie miejsce znalazły także rzeźby – niewielkich rozmiarów figury autorstwa Dorothei von Philipsborn. Ostatni fragment ekspozycji stanowił prezentację sztuki kobiet tworzonej już w nowych realiach Republiki Weimarskiej. W tej części pokazano przeważnie grafikę, także służącą głównie nowym mediom: wydawnictwom i reklamie, grafikę użytkową oraz fotografie.

W sumie udało się zaprezentować dzieła 32 artystek działających na obszarze Dolnego i Górnego Śląska od lat siedemdziesiątych wieku dziewiętnastego do roku 1945. Prace te pochodziły ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Görlitz oraz z muzeów polskich: Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum w Bielsku-Białej, Muzeum Narodowego w Krakowie i Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Poszczególne sekwencje tematyczne, wyraźnie odwzorowujące wątki i kompozycję książki, uzupełnione zostały tablicami z tekstami, które komentowały nie tylko prezentowane dzieła, ale i ówczesną rzeczywistość, kreśląc historyczne, społeczne, kulturowe i obyczajowe konteksty dla warunków uprawiania sztuki przez kobiety na szeroko definiowanym Śląsku w latach około 1880 do 1945 i jej percepcji w naukowym, współczesnym dyskursie.

Druga część wystawy, jak już wspomniano, poświęcona była artystkom współczesnym, tj. działającym w powojennej Polsce, przy czym terytorium, z którego zaproszono artystki do udziału zostało ograniczone do Górnego Śląska i części Śląska Opolskiego (Dolny Śląsk, ze względu na swoją specyfikę, powojenne realia i zakres aktywności w dziedzinie sztuk plastycznych, wymagałby odrębnych badań merytorycznych i obszernej przestrzeni ekspozycyjnej). Jest to jedna z głównych różnic pomiędzy obiema częściami wystawy, ponieważ część pierwsza, tak jak książka, pokazywała głównie środowisko artystek związanych z Dolnym Śląskiem (tam urodzonych, studiujących lub żyjących). Przyczyną tego była koncentracja życia artystycznego właśnie w tej części regionu – z bardzo otwartą na kobiety Królewską Szkołą Sztuki i Rzemiosła Artystycznego (od 1911 Akademią) i działającym Stowarzyszeniem Artystek Śląskich. Choć być może trzeba pokusić się o pewną autorefleksję i dodać, że przyjęcie w książce optyki Dolnego Śląska jako centrum spowodowało, że wątki górnośląskie, choć się pojawiły, zostały ukazane w „specyficznym skrócie”.¹² Niemniej jednak, starając się w koncepcji wystawy szczególnie zaakcentować kontekst ściśle lokalny, także w jej pierwszej części pokazano prace kilku twórczyń związanych z Górnym Śląskiem, jednak tworzących w niemieckim obszarze kulturowym i językowym. Los tych wszystkich artystek, które doczekały roku 1945 był podobny jak większości mieszkańców obszarów do 1945 roku należących do Rzeszy. W wielu przypadkach pozostał po prostu nieznany. Część artystek po wyjeździe ze Śląska podjęła dalszą pracę artystyczną na terenie RFN lub NRD.

Druga część wystawy traktuje o zupełnie nowej politycznej i kulturowej rzeczywistości. Nawet, jeśli pokazane zostały prace artystek urodzonych na Śląsku (np. Ewa Sycha, Aleksandra Polisiewicz czy Laura Paweła), to są to artystki średniego i młodszego pokolenia, urodzone w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Pomiędzy obiema częściami ekspozycji istniała więc wyraźna granica i pomimo ich współlistnienia w ramach jednej wystawy ich odrębność, wynikająca z odnoszenia się do (w dużym uproszczeniu) dwóch historycznych rzeczywistości: przedwojennych Prowincji Śląskiej (1815-1919 i 1938-1941) i Dolnośląskiej (1919-1938) czyli Śląska pruskiego i powojennej Polski z kolejnymi zmianami administracyjnymi, inkorporującymi w obręb Śląska także część ziem małopolskich, była zauważalna. Nie sposób tu wyłożyć choćby w skrócie zagmatwanych losów tego „wielokrotnie kawałkowanego, dzielonego, przykrawanego pod zmienne polityczne sytuacje i koniunktury”¹³ terytorium jakim jest Śląsk, świetnie pisze o tym Ewa Chojecka w cytowanym „Wprowadzeniu” oraz w ramach badań w zakresie geografii historii sztuki.¹⁴ Być może jednak to pokazanie dwóch odrębnych jakości nie było zupełnie pozbawione sensu. Dokonano w ten sposób scalenia pewnego fragmentu obfitującej w wiele niejasności i sprzeczności, zawiłości i niejednoznaczności historii Śląska, jego sztuki i kultury. Granice, tak w sensie terytorialnym, jak i rozumiane jako linie podziałów społecznych, etnicznych, kulturowych i językowych, są dziś tematem bardzo nośnym. Granice ulegają zmianom tworząc nowe jakości. W tym sensie wystawa katowicka była nową jakością.

W tę nową jakość wpisano na wystawie – jak już wspomniano – nie tylko artystki pochodzące z regionu. Także takie, które przybyły na Śląsk w wyniku życiowych okoliczności i zdarzeń (Tamara Berdowska, Diana Rönnberg) czy kształciły się na śląskich uczelniach (Renata Bonczar, Ewa Zawadzka, Aleksandra Tekla Budka, Hanna Grzonka), w tym przede wszystkim w utworzonej w Katowicach w 1947 roku filii wrocławskiej PWSSP, włączonej w 1952 w strukturę akademii krakowskiej, od 2001 samodzielnej Akademii Sztuk Pięknych.

Wystawa, ze względu na ograniczenia przestrzeni ekspozycyjnej, koncentrowała się głównie na pracach akcentujących odmienną powojenną sztukę kobiecą w stosunku do dzieł powstałych przed 1945 rokiem – stąd malarstwo postrzegane jako bardziej tradycyjne, tzw. realistyczne, nie zostało w tej części ekspozycji uwzględnione. Akcentowało to także w wymiarze czysto artystycznym odrębność obu części, o której była już mowa. Prace zostały podzielone na trzy grupy tematyczno-problemowe, bez podziału na tradycyjne dziedziny sztuk plastycznych (tj. malarstwo, grafikę, rzeźbę).

Pierwszą grupę zatytułowaną SEN, MARZENIE, NOSTALGIA stanowiły dzieła o podłożu emocjonalnym, odwołujące się do sfery snu, marzeń, wspomnień, tradycji. Następną część pod tytułem KOBIEȒA, PŁEĆ, CIELESNOŚĆ tworzyły prace wyrażające autorefleksję i świadomość odmienności własnej płci, związane z tym ograniczenia i wyzwania. W trzeciej grupie STRUKTURA, PRZESTRZEŃ, MIASTO znalazły się prace z tzw. nurtu intelektualnego oznaczającego neutralną analizę otaczającej rzeczywistości. Twórczość artystyczna dedykowana estetyzacji życia codziennego, czyli prace artystek zajmujących się projektowaniem graficznym i użytkowym oraz komunikacją wizualną, zostały wyeksponowane na korytarzu muzealnym, poza salami ekspozycyjnymi, dla podkreślenia ich społecznego, poza galeryjnego charakteru.

Poszczególne części ekspozycji, prezentowane w osobnych, lecz nie zamkniętych przestrzeniach wystawienniczych, zostały dodatkowo wyróżnione odrębnym, obarczonym symboliką kolorem: zieleń to natura, medytacja, poszukiwanie harmonii; czerwień – uczuciowość, cielesność, ale też sprzeciw, rewolucyjna aktywność; kolor szary – neutralność, intelekt, stabilność. Działaniem przeciwnym do wprowadzonym podziałów była przestrzenna spójność sal, otwarta, wzajemnie przenikająca się perspektywa poszczególnych galerii, wskazująca na umowność wprowadzonych podziałów pomiędzy pracami o wielowątkowych treściach i znaczeniach. Przyjęte tu autorskie kategorie porządkowania, grupowania wystawionych dzieł były więc zupełnie odmienne od tych z pierwszej części wystawy, które odtwarzały historyczny dyskurs o emancypacyjnych dążeniach i twórczych ambicjach artystek w realiach przedwojennego, pruskiego Śląska. Część pierwsza, wzorem książki na której bazowała, była uzupełnieniem wiedzy z zakresu historii sztuki szeroko pojętego regionu oraz pokazaniem jakie problemy i sprawy dotyczyły kobiet chcących uprawiać sztukę w danych realiach historycznych i terytorialnych. Część druga była wystawą sztuki współczesnej, ukazującą z jednej strony wielowątkowość, z drugiej uniwersalizm prezentowanych dzieł. Całość była wystawą sztuki kobiet włączoną w politykę wystawową powiązaną z polityką historyczną. Moment przełomu – rok 1945 był przy tym wyraźnie widoczny, ale paradoksalnie stanowiąc granicę, stanowił też rodzaj łącznika pomiędzy tymi dwoma rzeczywistościami. Do takiego stwierdzenia zachęca sama koncepcja wystawy, koncepcja, czy może dobrze rozumiana ambicja, żeby opracowany już materiał (w postaci książki i wystawy w Görlitz) uzupełnić o coś, co jest – w rozumieniu Muzeum – „nasze”, czyli „górnosławskie”, coś co znamy i czym możemy się pochwalić. To postulat „rozpoznania i uznania samodzielności kulturowej i artystycznej Górnego Śląska”, do którego odwoływał się także Leszek Jodliński w nocie „Od Wydawcy” w cytowanej już *Sztuce Górnego Śląska* (wydanej przy wsparciu Schlesisches Museum w Görlitz).

Uzupełnieniem wystawy i szerokim komentarzem do niej jest przygotowana w Muzeum Śląskim publikacja *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880-2000*. Stanowi ona zbiór esejów o zróżnicowanej tematyce autorstwa kobiet związanych z różnymi środowiskami: uniwersyteckimi, muzealnymi czy też artystycznymi. Trochę przewrotnie najistotniejsza bodaj kwestia związaną z organizacją wystawy – problem definiowania śląskości i polityki umiejscowienia – podjęta została w tomie przez Agatę Jakubowską, badaczkę związaną z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a więc niejako „z zewnątrz”.¹⁵ Jakubowska postawiła w swoim tekście wiele pytań. Przede wszystkim czym jest „śląskość”. Czy w takich przedsięwzięciach jak opisywane uwzględnić przede wszystkim artystki urodzone i wykształcone na Śląsku? Czy raczej te, które tu zamieszkały i w znaczący sposób wpłynęły na kształt tutejszej sceny artystycznej? Czy ważne jest, by w ich sztuce pojawiał się choć element „śląskiego dziedzictwa”? Należało by jeszcze dodać: czy można tak samo definiować kategorię śląskości w odniesieniu do historii i współczesności? Dla organizatorów wystawy tekst Jakubowskiej jest swoistą recenzją, pokazaniem jakie pytanie zadaje i czego poszukuje w wystawie osoba „z zewnątrz”, uświadamia, jak pewne kwestie i wiedza na Śląsku oczywiste i niewymagające komentarza, poza Śląskiem oczywiste już nie są.

W pierwszej części wystawy pokazany został materiał zebrany w ramach badań na polskiej uczelni, odnoszący się zasadniczo do regionu, ale wpisujący się w inny dyskurs narodowy (niemiecki). Jednak kategoria tożsamości regionalnej występuje tu (w książce i analogicznie na wystawie) bardziej w sensie „praktycznym” – artystki śląskie znaczy tyle, co na Śląsku urodzone, wykształcone, funkcjonujące w regionalnych realiach społecznych i politycznych. Chociaż przyznać trzeba – podobnie jak czyni to Jakubowska pisząc o doborze twórczyń do publikacji „Artystki polskie”¹⁶ – że w pojedynczych przypadkach pojawiły się wątpliwości odnośnie kryteriów doboru artystek: np. w odniesieniu do urodzonej w 1888 roku w Kłodzku (wówczas Glatz) rzeźbiarki Renée Sintenis, czynnej głównie w Berlinie czy z urodzenia (jedynie) wrocławianki Käthe Kruse, słynnej twórczyni lalek. Dylematy te nie wkraczały jednak na obszar samej sztuki, która oscylując głównie w obszarze tematyki pejzażowej, portretowej czy malarstwa kwiatów oraz rzemiosła jest pozbawiona regionalnych czy narodowych odniesień, chyba że za takie uznamy zainteresowanie lokalnym krajobrazem czy korzystanie z lokalnych surowców i kontynuowanie typowych dla regionu tradycji rzemieślniczych (np. koronkarstwa czy tkactwa).

Druga część wystawy stawiała w zamierzeniu pytania o podwójną identyfikację: genderową i regionalną. Jednak kategoria śląskości była tu bardziej kategorią polityki muzealnej niż przekazem czytelnym z prezentowanych dzieł. Była też zapewne głosem w procesie rekonstruowania historii i sztuki regionu niekoniecznie sprzężonego z pojęciami regionalnej tożsamości. Bardziej więc była ta wystawa wystawą sztuki kobiet - przy tym pytanie o zasadność, sens i cel organizacji wystaw strictly kobiecych datuje się od początków ruchu emancypacyjnego i zawodowego artystek¹⁷ – i – w sumie – wystawą sztuki na Śląsku.

Mimo to poprzez kryteria doboru – z jednej strony plec, z drugiej związek ze Śląskiem (nawet jeśli różnie definiowany) – wystawa dokonywała podwójnego umiejscowienia w obrębie grupy (grup) i pozostaje wyrazem nadziei, że stała się głosem w dwóch, toczonych już od wielu dziesięcioleci i wciąż aktualnych dyskusjach: o kobiecości i śląskości jako elementach podmiotowości, a tekst niniejszy jest dodatkowym, obok wspomnianej publikacji, komentarzem do niej.

Przypisy

¹ Ksenia Stanicka-Brzezicka, *Artystki śląskie ok. 1880–1945* (Toruń: A. Marszałek, 2006).

² Przede wszystkim: Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte* (Köln: DuMont, 1982).

³ Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *Art News* no. 9 (1971): 22–39, 67–71.; Tłumaczenie na język polski: „Dlaczego nie było wielkich artystek?” tłum. B. Limanowska, *OŚKa* 3 (1999): 52–56. Artykuł ten był już wielokrotnie omawiany, także przez badaczki polskie: Maria Poprzeczka, „Inne? Kobiety i historia sztuki,” w *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991), 17–20. Kat. wyst.; Agata Jakubowska, „I po co ten feminizm? O feminizm? O feministycznej historii sztuki,” *Biuletyn Historii Sztuki* 3–4 (1999): 293–303.

⁴ Niemal równocześnie musiała pracować nad swoją książką: Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: IS PAN, 2003).

⁵ Cytat za: „Serdecznie witamy w Muzeum Śląskim w Görlitz!” [strona domowa muzeum], <http://www.schlesisches-museum.de/index.php?id=1294>, dostępny 17.05.2016.

⁶ Pełna nazwa zbiorów: Sammlung und Archiv für Künstler der ehemaligen Breslauer Akademie.

⁷ Verena Faber, „Elfriede Reichelt (1883–1953). Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne: Mit einem Verzeichnis der Werke“ (dysertacja doktorska, LMU München: Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, 2011), dostępny online jako Hochschulschrift LMU München.

⁸ *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880–1945*, red. Markus Bauer (Görlitz: Oettel, 2009). Zawiera teksty: Johanna Brade, „Werke von Künstlerinnen in der Sammlung des Schlesiens Museums zu Görlitz.”; Ksenia Stanicka-Brzezicka, „Schlesische Künstlerinnen um 1880 bis 1945.”; katalog artystek opr. przez K. Stanicką-Brzezicką z uzupełnieniami J. Brade, V. Faber, J. Kohlhasse, K. Wenzel.

⁹ Te słowa Leszka Jodlińskiego pochodzą z wpisu na blogu jodlowanie.pl (tekst „Świat ignorancji,” 8.05.2016, dostęp 18.05.2016) i tym samym nie odnoszą się bezpośrednio do wcześniejszej o cztery lata wystawy. Jednak wobec braku komentarza ówczesnego Dyrektora do samej wystawy, wydaje się, że można zaryzykować zestawienie publikowanych późniejszych opinii z kontekstem wystawy z 2012 roku. Tym bardziej, że nie można oprzeć się wrażeniu, że inne wypowiedzi Jodlińskiego, także np. będące świadectwem wrażliwości na temat wykluczenia (por. wpisy: „Przekraczanie Rubikonu (extra). Niezwykłe miejsce,” 11.02.2016), czy świadomości „śląskiego mikrokosmosu” („Rozczarowanie,” 16.01.2016; „Pierwsze wrażenia – szkic fotograficzny,” 24.04.2016; „Śląsk,” 4.03.2016), w jakiś sposób tłumaczą tamtą wystawę.

¹⁰ Katarzyna Jarmuż i Joanna Szeligowska-Farquhar, „Słowo wstępne,” w *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, red. Teresa Kulak (Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2016), 8.

¹¹ Ksenia Stanicka-Brzezicka, *Artystki śląskie...*, 46–77.; Por.: Cornelia Matz, „Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933,” (dysertacja doktorska, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2001), dostępny 03.03.2016, <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2001/417>.

¹² Ewa Chojecka, „Wprowadzenie,” w *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, red. Ewa Chojecka (Katowice: Muzeum Śląskie Katowice, 2009), 11.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ewa Chojecka, „Upper Silesia: borderland phenomena in art historical studies,” w *Borders in art: revisiting Kunstgeographie: proceedings of the Fourth Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich, 1998*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius (Warsaw: Institute of Art, 2000), 191–196.; Tamże, szczegółowe artykuły problemowe odnoszące się do Europy Wschodniej oraz Górnego Śląska.

¹⁵ Agata Jakubowska, „Artystki śląskie a polityka umiejscowienia,” w *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, 61–66.

¹⁶ *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa-Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011).

¹⁷ Zob.: Matz, „Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933.”

Bibliografia

Berger, Renate. *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln: DuMont, 1982.

Chojecka, Ewa. „Upper Silesia: borderland phenomena in art historical studies.” W *Borders in art: revisiting Kunstgeographie: proceedings of the Fourth Joint Conference of Polish and English Art Historians, University of East Anglia, Norwich, 1998*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, 191–196. Warsaw: Institute of Art, 2000.

Jakubowska, Agata. „Artystki śląskie a polityka umiejscowienia.” W *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, red. Teresa Kulak, 61–66. Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2016.

Jakubowska, Agata. „I po co ten feminizm? O feministycznej historii sztuki.” *Biuletyn Historii Sztuki* 3–4 (1999): 293–304.

Jarmuż, Katarzyna i Joanna Szeligowska-Farquhar. „Słowo wstępne.” W *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, red. Teresa Kulak, 7–8. Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2016.

Nochlin, Linda. „Why Have There Been No Great Women Artists?” *Art News* no. 9 (1971): 22–39, 67–71.

Nochlin, Linda. „Dlaczego nie było wielkich artystek?” Tłum. Barbara Limanowska. *OŚKa* 3 (1999): 52–56.

Poprzeczka, Maria. „Inne? Kobiety i historia sztuki.” W *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska, 17–20. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991. Kat. wyst.

Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880–1945, red. Markus Bauer. Görlitz: Oettel, 2009.

Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: IS PAN, 2003.

Stanicka-Brzezicka, Ksenia. *Artystki śląskie ok. 1880 – 1945*. Toruń: A. Marszałek, 2006.

Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku, red. Ewa Chojecka. Katowice: Muzeum Śląskie Katowice, 2009.

B

HISTORIA WYSTAW SZTUKI Kobiet w Polsce:

BIBLIOGRAFIA TEMATYCZNA

(obejmuje wybrane pozycje cytowane
w tekstach zawartych w tym tomie)

Katalogi omawianych wystaw

3 kobiety. Red. Ewa Toniak. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

16. Kunst-Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Berlin, 1898. *Artystki Polskie*. Red. Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991.

Biały Mazur. Red. Anda Rottenberg. Proj. Bogna Burska. Warszawa: Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004.

Erdhimel / Ustronie Annemarie Frasoli, Eli Geiser. Kraków: Galeria Otwarta Pracownia, 2002.

Katalog I wystawy sztuki artystek polskich we Lwowie. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1917.

Katalog wystawy zbiorowej dzieł śp. Marii Dulębianki oraz II wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1919.

Katalog IV wystawy sztuki. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1920.

Katalog VI wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie oraz wystawy zbiorowej dzieł Marii Wodzickiej. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1922.

Katalog obrazów i rzeźb. X-lecie Związku Artystek Polskich. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1927.

Katalog wystawy dzieł sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1929.

Katalog Wystawy Związku Artystek Polskich we Lwowie. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1935.

Kobieta o kobiecie. Red. Agata Smalcerz. Bielsko Biała: Galeria Bielska BWA, 1996.

Kolekcja wstydliwych gestów. Red. Jolanta Pieńkos. Proj. Dorota Karaszewska. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

Krzętaćki. Red. Iwona Demko i Renata Kopytko. Kraków: Dom Norynberski, 2015.

Maskarady. Red. Agata Jakubowska. Poznań: Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Multimedia, 2001.

Obecność III. Red. Izabella Gustowska. Poznań: Galeria ON, BWA „Arsenał”, Muzeum Etnograficzne, 1992.

Obrazy Kobiet. Red. Tomasz Szczuka. Konin: BWA, 1994.

Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880–1945. Red. Markus Bauer. Görlitz: Schlesisches Museum, 2010.

Sprawdzam płeć? Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej. Red. Bojana Pejić. Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2010.

Sztuka kobiet. Red. Jolanta Ciesielska i Agata Smalcerz. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

Sztuka matek. Red. Patrycja Dołowy. Warszawa: Fundacja MaMa, 2010.

Wystawa dzieł sztuki. (Wystawa Związku Artystek Polskich we Lwowie). Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, grudzień 1930.

Zapiskane w ciele. Red. Patrycja Dołowy i Sylwia Chutnik. Warszawa: Fundacja MaMa, 2015.

Żywioty. Red. Kinga Kawalerowicz. Warszawa: Galeria Domu Artysty Plastyka – Łódź: Państwowa Galeria Sztuki, 1993.

Teksty z zakresu historii sztuki kobiet

Artystki polskie. Red. Agata Jakubowska. Warszawa-Bielsko-Biała: Park Edukacja, 2011.

Berger, Renate. *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln: DuMont Reiseverlag, 1982.

Bobrowska, Ewa. „Emancypantki? Artystki polskie na scenie artystycznej Paryża w XX wieku”. W *Archiwum Emigracji – Studia – Szkice – Dokumenty*, 16–17 (2012): 11–27.

Deepwell, Katy. „Feminist curatorial strategies and practices since 1970s”. W *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. Red. Janet Marstine, New York–London: Blackwell Publishing 2006, 64–80. [polskie wydanie „Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie od lat siedemdziesiątych”. Tłum. Karolina Kolenda. W *Display. Strategie wystawiania*. Red. Maria Hussakowska, Ewa M. Tatar, 191–214. Kraków: Universitas, 2012.

Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985. Red. Rozsika Parker i Griselda Pollock. London: Pandora, 1987.

Huml, Irena. „Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku.” *Roczniki Humanistyczne*, t. 47, nr 4, z. specjalny, (1999, wyd. 2001): 297–312.

Jakubowska, Agata. *Na marginesach lustra, ciało kobiece w pracach polskich artystek*. Kraków: Universitas, 2004.

Jestem artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960 roku. Red. Ewa Toniak. Warszawa: Neriton, 2010.

Kowalczyk, Izabela. „Feminist exhibitions in Poland: From identity to transformation of visual order.” W *Working with Feminism. Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, red. Katrin Kivimaa, 98–116. Talin: Tallinn University Press, 2012.

Leszczawski-Schwerk, Angélique. „Die umkämpften Tore zur Gleichberechtigung” – *Frauenbewegungen in Galizien (1867 – 1918)*. Münster: LIT Verlag, 2014.

Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniak, 31–40. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.

Leśniakowska, Marta. „Nagie ciało architektury. Pawilon »Pracy Kobiet« na Powszechnej Wystawie Krajowej jako dyskurs antropologiczny”. *Biuletyn Historii Sztuki* 4 (2009): 501–524.

Matz, Cornelia. *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*. Dysertacja doktorska, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2000. Dostępny: (03.03.2016), <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2001/417> (2002).

Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900. Red. Renate Berger i Anja Herrmann. Stuttgart: Kohlhammer, 2009.

Pepchinski, Mary. *Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin 1865 – 1912*. Weimar: VDG, 2007.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

Poprzęcka, Maria. „Inne? Kobiety i historia sztuki.” W *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska, 17–20. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991. Kat. wyst.

Poprzęcka, Maria. „Boznańska i inne.” W *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, 189–206. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.

The Power of Feminist Art. The American Movement of the 70s, History and Impact. Red. Norma Broude i Mary D. Garrard. New York: Harry N/ Abrams, 1996.

Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.

Stanicka-Brzezicka, Ksenia. *Artystki śląskie ok. 1880–1945*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2006.

Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000. Red. Teresa Kulak. Katowice: Muzeum Śląskie, 2016.

Tatar, Ewa M. „Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe.” W *Display. Strategie wystawia*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 155–189. Kraków: Universitas, 2012.

Tessler, Nira. *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American New Woman*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Toniak, Ewa. *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*. Kraków: Ha!art, 2008.

Wasyłkowski, Janusz. „Lwowskie miscellanea: Historia Związku Artystek Polskich we Lwowie (1917–1927).” W *Rocznik lwowski*, red. Janusz Wasyłkowski, 144–148. Warszawa: Instytut Lwowski, 2000/2001.

Teksty z zakresu women studies i gender studies

Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym). Red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska i Andrzej Szwarc. Warszawa: Neriton, 2009.

Encyklopedia gender. Płęć w kulturze. Red. Monika Rudaś-Grodzka et al.. Warszawa: Czarna Owca, 2014.

Feminism and Community. Red. Penny A. Weiss i Marilyn Friedman. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Tłum. Maria Jaszczurowska. Warszawa: WAB, 2015.

Gawin, Magdalena. *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*. Warszawa: Neriton, 2015.

Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Stairmy się sobą: cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Izabelin: Świat Literacki, 2011.

Graff, Agnieszka. *Matka Feministka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

Graff, Agnieszka. *Świat bez kobiet. Płęć w polskim życiu publicznym*. Warszawa: WAB, 2001.

Haraway, Donna. *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczone/częściowej perspektywy*. Tłum. Agata Czarnacka. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.

Hryciuk, Renata i Elżbieta Korolczuk. *Pożegnanie z Matką Polką?. Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.

Koller, Veronika. „Not just a colour: pink as a gender and sexuality marker in visual communication.” *Visual Communication* 7 (2008): 395–423.

Kubica, Grażyna. *Siostry Malinowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Łozowska-Marcinkowska, Kamila. *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Mrozik, Agnieszka. „Wywołać z milczenia: historia kobiet w PRL-u: kobiety w historii PRL-u.” *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2011): 112–119.

POLKA. *Medium, cień, wyobrażenie*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2005. Kat. wyst.

Walczewska, Sławomira. *Damy, rycerze, feministki*. Kraków: eFKA, 1998.



ENGLISH SUMMARIES

HISTORY OF WOMEN'S ART EXHIBITIONS IN POLAND

Ed. by Agata JAKUBOWSKA

Joanna M. SOSNOWSKA

An object and a thing

Wystawa Pracy Kobiet (The Women's Work Exhibition) opened in the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw at the end of October 1877. When considered in combination with the exhibition *Świat Kobiety (The Woman's World)* that was held in the Civic Resursa in Warsaw at the turn of May/June 1939, the two events function as a particular type of brace for the topic of exhibitions presenting women's achievements in the era of modernism. In the 62-year-long period separating those two events, complex political, social and artistic changes took place that resulted in changes to the process of organizing an exhibition, displaying exhibits and the role of the viewer. The changes related to all exhibitions, not solely to those by women artists, however when it comes to their achievements, they were particularly outstanding as their exhibitions were in a way, a rarity in themselves. The relatively loose structure of 19th century exhibitions in which exhibits used to have a literal meaning by being a metonym of a woman's fate, was replaced in the 20th century by tighter, more restrained structures based on a metaphor. It forced a contemplating subject/exhibition visitor to change their approach towards the exhibits. Whereas earlier they used to be objects existing due to a manifestation of the meaning that a person connected to them, as a result of the changes in the shaping of an exhibition, they have become objects that require from a person the awareness of their own precise material relationship to the object. Contemporary research on materiality as an element of human existence allows for a new perspective on exhibitions. The distinction between an object and a thing shows how an object was constructed in a political, economic and gender-related sense.

Karolina ROSIEJKA

The discourse surrounding women's work related issues in the interwar period. Illustrated with the example of statements accompanying The Pavilion of Women's Work and The Pavilion of Landladies and Countrywomen at The Polish General Exhibition in Poznań

The aim of the article is to reflect upon the nature of the presentation of women's activity and work within the framework of the Pawilon Ziemianek i Włościanek (The Pavilion of Landladies and Countrywomen) and the Pawilon Pracy Kobiet (The Pavilion of Women's Work) at The Polish General Exhibition in Poznań in 1929. With the aid of archive materials – photographs, catalogues and press releases – an overall picture of the aims declared by the women who created the exhibitions, their visions of both pavilions and the way

they were executed is reconstructed. The issue of an open declaration of faith in separation with territorial and peasants guilds and those active on town premises is tackled. It is also analyzed how those issues influenced the decisions made by the creators of the exhibitions. In the light of the process of organization of the two pavilions, the way in which both communities viewed the issues of women's emancipation and the place they set for women in society are reconstructed.

Marcin ROMEYKO–HURKO

The Chalus and Dunin Decorative and Artistic School – the forgotten chapter of Warsaw's artistic life

In the period lasting between 1903 to about 1926, the Decorative and Artistic School for women was open in Warsaw. It was established by the painters – Cécile Chalus from France and Antonina Dunin–Sulgostowska who had been educated in Paris. The school's broad program was a result of the artistic beliefs and education of Chalus – a student of Eugène Grasset, Jules Joseph Lefebvre and Benjamin Constant that in 1900 already had a considerable illustrative output in France. The modern, versatile program of a three-year-long course was mainly dedicated to the applied arts. It covered the subjects of drawing, painting and interior design, lectures on the theory of composition, perspective and art history. One of the main stipulations made by the superiors was to popularize high aesthetic qualities in daily surroundings and to provide appropriate designs for artistic industry. The establishment quickly earned recognition in Warsaw. The school presented its works in a female journal *Nasz Dom. Tygodnik Mód i Powieści* (*Our House. A Fashion and Story Weekly*) and in its own or joint exhibitions – in the Society for the Encouragement of Fine Arts (1904, 1905, 1907, 1909), at the *Wystawa Przemysłu i Rolnictwa* (*The Exhibition of Industry and Agriculture*) in Częstochowa (1909), in Feliks Richling's Salon Artystyczny (Artistic Lounge) in Warsaw (1911–1914) and in the Pod Husarzem town house on Marszałkowska Street (1915). At the beginning of the 20th century, the school played an important role in the reception of *art nouveau* and in the artistic education and social activities of women, often becoming the first link in the process of educating future renowned artists from different areas of art. Among graduates of The Chalus and Dunin Decorative and Artistic School were Zofia Czasznicka (artistic fabric), Maria Dziewulska (graphics), Katarzyna Zorza Matlakowska (painting), Halina Nusbaumówna (book binding), Wanda Romeyko–Hurko (illustrative arts), Wanda Rudzińska–Wypychowa (ceramics) and Jadwiga Tereszczenko (painting, drawing). The aim of the text is to reconstruct the educational and exhibition activities of this school that has until now been completely forgotten, its artistic and intellectual environment and the reception of its work by the critics of the time.

Ewa BOBROWSKA

Women's art exhibitions as an element of the artistic strategy of Olga Boznańska in her home country

Olga Boznańska, who was educated on courses and in art schools for women, declared more than once her critical approach to women's art. Her talent, noticed early and appreciated by critics, especially European ones, allowed her to present her works at the most renowned and important art events such as at Parisian salons or international exhibitions in Munich, Berlin or London. Simultaneously, the artist did not abandon "female" exhibitions in order to arise and establish her place on the artistic scene that was still dominated by males. The article aims at analyzing the participation of Olga Boznańska in women's exhibitions both in Europe and in her home country. One particularly large part of the article is dedicated to her participation and activities within the Circle of Polish Women Artists, especially with regard to the first exhibition of the association both in its installment in the Cloth Hall in Cracow and in the Salon Krywulta in Warsaw. The article also signifies the making of a first draft of the history of Cracow's association of women artists.

Karolina STASZAK

The exhibition activity of The Polish Women's Artists Union in Lviv

The text aims to reconstruct the exhibition activity of the Związek Artystek Polskich (ZAP – Polish Women's Artists Union) in Lviv. This was the most effectively functioning organization that gathered together women artists in the Interwar period. The consecutive exhibitions that took place in the period between 1917 and 1937 make for the axis of the narration. I introduce (with a few small exceptions) the activity of ZAP chronologically, in a way that the introductory, very brief information on a topic of a given exhibition is an opportunity to approach various issues. For example, issues such as the political aspect of their activities in the period preceding the restoration of Poland's sovereignty, the task placed upon the women artists to initiate the renaissance of religious art, the cooperation of ZAP with the Liga Kobiet (Women's League), the political division present in the Union, the approach to "art" within the Union and among the critics of its exhibitions.

The question that reoccurs is whether it is reasonable to create "female ghettos". I strive to answer the question of what was the reason and why women artists decided to stay faithful to the idea of separation. I reach a conclusion that to understand the character of the Polish Women's Artists Union we have to take into account not only a positive sense of duty towards the national community, but also the feminist (in Górnicka-Boratyńska terminology: "suffrage") pursuit of separation and women's solidarity (but above divisions). Its activities had state-building (community-building) qualities and it released women's potential for self-fulfillment. I believe that friendship was at the basis of all its activities – friendship that played a key role in the history of Polish emancipation, as pointed out by Magdalena Gawin.

Karolina ZYCHOWCZ

The women's art exhibitions organized by The Central Agency for Art Exhibitions (CBWA) during the period of socialist realism

Materials on six exhibitions of women's art organized by the CBWA in the early 1950s are stored in the archives of the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw. They are the foundation of this article that analyses the way in which the Stalinist authorities tried to use women's exhibitions to promote a new image of women. The focus is mainly on the exhibition from 1952 *Kobieta w walce o pokój* (*A woman in the fight for peace*) organized by the Women's League. The exhibition perfectly reflects the politics of the communist country towards women in the period of Stalinism. The character of the activity undertaken by The Women's League that involved persuading women to pursue a career and take part in work competitions is noticeable in the exhibition. Two exhibitions of women visual artists from the Wrocław region (1952, 1953, Wrocław) as well as the women artists' exhibition from the Poznań branch of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) are also called upon. They were less ideological in their character. *Kobieta w walce o pokój* (*A woman in the fight for peace*) was at the time the only nation-wide exhibition that achieved explicit recognition. Other exhibitions were of a local range, the women artists that participated in them avoided ideological issues and the artistic quality of their works had poor reviews in the press. The intent to use women's art exhibitions for propaganda purposes succeeded in a lesser degree.

Agata JAKUBOWSKA

Not sisterhood but friendship. The Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska exhibitions *Reflections*

The text focuses on the series of exhibitions entitled *Odbicia* (*Reflections*), in which Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska have displayed their works. Currently six such expositions have been organized, the first one in 1980 and the last one in 2011. I relate these exhibitions to the discussion about the extremely important aspect of the displaying of women's art done greatly under the influence of the women's movement or feminist ideas – thereby within a feeling of community. I point out that in the Polish People's

Republic (PRL) no community that would join women artists in a way close to essential or strategically understood sisterhood was established. I examine the series of joint exhibitions by Gustowska and Piotrowska as an alternative path towards building a women's community within the world of art, a community that is based on friendship. This, analyzed in the light of Giorgio Agamben's concept, provides an explanation for the phenomena of co-existence in the exhibition space, and more broadly in the art world, of separate but closely linked with each other art subjects.

Anna MARKOWSKA

3 women and other exhibitions by the duo Toniak–Szczęśniak

Curatorial work by Ewa Toniak i Małgorzata Szczęśniak in tandem embraces serious and widely disputed displays such as: *3 women: Maria Pinińska Bereś, Natalia Lach–Lachowicz, Ewa Partum* (2011, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw) and individual exhibitions by Alina Ślesińska (2007, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw) and Natalia LL (2014–2015, *Secretum et tremor*, Centre for Contemporary Art, Warsaw). Although the role those exhibitions played in the process of the history of feminism cannot be overestimated, those displays distance themselves from simple interpretations of critical approaches and subversive strategies. From one point of view, the Toniak–Szczęśniak tandem created true blockbusters, however from the other, it asked artists difficult questions between the lines, participating in the production of greatness that is definitely adamant and not deprived of imperfections.

The *3 women* exhibition is a pretext to think about the condition of the second wave of Polish feminism and the musealization of ephemeral countercultural activities. Taking into account the contemporary influence of their works, female artists resign from the form invented in other circumstances and create the works from the seventies anew. The refreshment of art works done makes them attractive to the Polish modern middle class and their aesthetic aspirations. Small photographic copies or prints of poor quality which, in times of communism could be placed in a briefcase and taken abroad without the involvement of institutions (works which had strong anti-institutional and critical dimensions) were transformed into works the format of billboards, not only changing the size of the originals but their form too, and – as a result – also their sense.

Izabela KOWALCZYK

Women's art exhibitions 1991–2001: from essentialism to constructivism

The meanings of “women's art” are, among others, defined by the exhibitions of this art. In the text I analyze the period after the change of the system when these kinds of expositions became quite popular. The first exhibition after 1989, the most symbolic one, was the exhibition *Artystki Polskie (Polish Women Artists)* organized in 1991 in the National Museum in Warsaw. It, in some measure, opened the discourse of Polish feminist art history. The last exhibition analyzed is the exhibition *Maskarady (Masquerades)* organized in 2001 as a part of the festival with a meaningful title *Ostatnia kobieta (The last woman)*.

I examine the discourse that accompanied those exhibitions, but, in particular, the declarations of women curators who wondered about the critical meaning of those exhibitions as well as the relationship between exhibitions and feminist history of art.

I am also interested in the differences in the artists' attitudes compared with those of curators and critics towards the issue of women's art and about the whole spectrum of attitudes and opinions evolving from essentialism to constructivism. According to the first approach “femininity” is tackled as a constant value, thoroughly distinct from “masculinity”, influencing a defined sensitivity of women's art, whereas, in the latter approach this sensitivity, as well as “femininity” itself appears to be influenced by cultural structures. I advance the thesis that the first exhibitions organized after 1989 enter, first of all, into a paradigm of essentialism while the ones dated around 2000 reveal more critical thinking and are set on the analysis of the constructions of femininity and masculinity.

Luiza KEMPIŃSKA

Design of the catalogues of contemporary women's art exhibitions in Poland

The article tackles the issue of the visual materials accompanying exhibitions of contemporary women's art in Poland. On the basis of three exhibition catalogues: *Biały Mazur (White Mazurka)* from 2003, *Kolekcja Wstydliwych Gestów (Collection of Shy Gestures)* from 2004 and *Three Women* from 2011, I attempt to examine how the exhibition content, formulated by women curators in curatorial texts, is reflected in the catalogues that accompany those exhibitions. Even though the graphic motives that are present in analyzed publications are not usually a direct, illustrative translation of curatorial texts and exhibition concepts, they do show some relevant entangled meanings. The text concentrates on revealing them through the analysis of the image–text relationships constructed in the catalogues.

Maria HUSSAKOWSKA

Smaller exhibitions

I have entitled the four exhibitions by women artists from Cracow as “smaller exhibitions” in order to bring forward their specific nature, that is foremost a result of the approach of their authors towards the medium of exhibitions. To all women artists, curating is an incidental practice but reaching for the medium of exhibitions occasionally does not influence the value of the created exhibitions. The contemporary grammar of exhibitions known to them is subordinate to the personal statement being constructed, in which the works created by artist–curators are placed in the context of works by other women artists. Annemarie Frascoli and Eli Geisler in a project *Erdhimmel/Ustronie* from 2002 feature a shared female experience of place by striping their works of signatures. The authorship is not important, however the issue of cooperation is highlighted, which strengthens the transfer of the multidimensional nature of the women authors experience. Beata Stankiewicz is the author of the exhibition *Sprawy prywatne (Personal issues)* that had three stages in different cities and spaces. The curator and artist when asked about the concept emphasised several times the spontaneous and “natural” character of work on the exhibition founded by good relations with other artists as well as by the idea/ideology of domesticity worked upon by them. Bożena Knecht who works under the alias of Momoko uses the medium of exhibition more often than Frascoli. The discussed event – *Momoko 2* in the Cellar Gallery in Cracow – is, therefore, an activity singled out from the series of others. The episodic and ephemeral nature of the work – exhibition, describes Knecht's works well as she builds the narration by clashing the intimate, fragmental statements by female artists that have a similar vein to her perception of art as a fully autonomic reality. The forth exhibition, *Krzętaćki (Busy bees)* in Cracow's Dom Norymberski, differs from the others in its scale. Over a dozen women artists from different environments participated in it. The element that links this event to others is the dominant idea to build direct relationships between women artists and the local community of Cracow's district of Kazimierz. The incidental nature of curatorial projects enables them to be located among the minority discourses corroding the discourse of a contemporary exhibition.

Sylwia CHUTNIK

The Art of Mothers and Recorded in the body as examples of feminist–maternity exhibitions

The text tackles the issue of two exhibitions organized by the MaMa Foundation: *Sztuka matek (The Art of Mothers)* that had six stages between 2010 and 2013 and *Zapisane w ciele (Recorded in the body)* in 2015. The concepts of both exhibitions related to the social activity of women curators and the institution that organized the exhibitions and engages in activities that aim at changing the way parenthood is perceived in Poland. In the text the process of the creation of both exhibitions and their consecutive stages is being traced. The displayed works are analyzed as well as the doubts that arose concerning the utility of the maternal perspective in art. The question of the influence of non–governmental organizations on the functioning of galleries and the way of constructing women artists' exhibitions is also raised.

Ksenia STANICKA–BRZEZICKA, Katarzyna JARMUŁ i Joanna SZELIGOWSKA–FARQUHAR

Silesian women artists or women artists in Silesia? Exhibition *Women's art – women in art* in the Silesian Museum in Katowice

The focus of the article is on the exhibition *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce* (*Women's art – women in art*) that was held in the Silesian Museum in Katowice in 2012. However in addition, the previous exhibition *Rollenwechsel. Künstlerinnen in Schlesien um 1880–1945* (2009/10) in Schlesisches Museum in Görlitz is also of high importance. Both exhibitions were based on the same source – the publication of *Artystki śląskie ok. 1880–1945* (*Silesian women artists around 1880–1945*) by Ksenia Stanicka–Brzezicka, Toruń 2006. The authentic discovery of works created by women artists and the intent to introduce their works into the history of art, even if at a regional level, was above all the reason for featuring the art created by women in a book and, later on, in the form of exhibitions.

The first part of the exhibition in Katowice, that was curated by Katarzyna Jarmuł, was devoted to the period before 1945. It tackled, after the book, the topic of “women's art”, essentially unexplored in reference to the region of Silesia and its development in the historical and social context of that region in the second part of 19th century. The second part of the exhibition, prepared by Joanna Szeligowska–Farquhar, is applied to the post-war period and discussed the topic of the social and political changes ongoing at the time, referring among others to education and national issues. It involved women artists of Silesian roots and those active in the region of Upper Silesia and the Opole region of Silesia. This part of the exhibition aimed at underlining the different aspects of women's post war art in reference to the works created before 1945.

The exhibition, in which the criteria of choice involved gender on the one side, and “Silesianness” on the other, has become a voice in two discussions that have been conducted for many decades and are still valid: about femininity and being Silesian as elements of subjectivity.

