

Izabela KOWALCZK

Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

WYSTAWY SZTUKI KOBIET 1991–2001: MIĘDZY ESENCJONALIZMEM A KONSTRUKTYWIZMEM



W niniejszym artykule zamierzam przyrzeć 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 przyrzeć 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 malarek pracujących pod kierunkiem swoich mężów, jak np. Agnieszki Piotrkowczyk, żony Tomasza Dollabelli; obrazy malarek 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 malarek, 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-Świdorskiej, 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 odmiennosc sztuki kobiecej.”⁹ Można jednak spytać, czy nie jest odwrotnie? Bowiem odmiennosc, 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 pravicowych 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 Felicjta–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 organizowałam 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 kijku. 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 widowni. Tym samym z banalnego krzątactwa 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 Łażnia 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 Ciepiewska, 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, Terasa 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 pravicowi 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 kobiece 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 Polisieicz, 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 Polisieicz), poddane tresurze (u Doroty Nieznalskiej), spętane (u Ewy Świdzińskiej), a jej wizerunek staje się elementem wymiany, towarem, rozpływającym 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 Smalcerz 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 Smalcerz 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 Smalcerz 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 zadomowionymi 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 biologiczna 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 wydzieleniu 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. Żywioty,” *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, „Orty, 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 Żywioty,” w *Żywioty* (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 Łąźnia, 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, „Orty, 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. Pisze 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. Stawomira 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.