

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 Ślesieńska (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

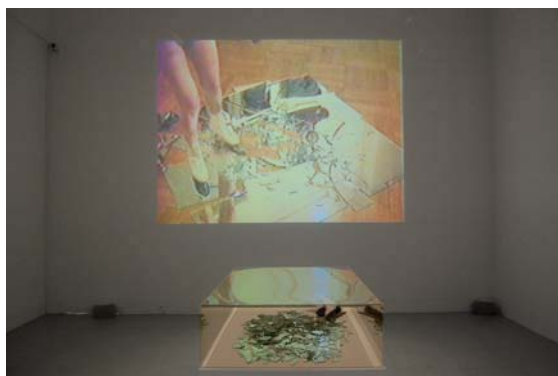
Ramą dla wszystkich kobiecych wystaw powstałych po upadku komunizmu, w tym także dla pokazów Toniak–Szczęśniak, pozostaną na długo *Artystki polskie* (1991) – pionierska wystawa z obszernym katalogiem autorstwa Agnieszki Morawińskiej. Zarówno bowiem zalety pokazu, jak i jego wady, staną się swoistym „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”, wydobyte 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”).³ 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 stwierdziła 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 powstaną 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 konceptualna 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 bezbronych 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 przesuwnym 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 wykonanej całości. Szarość wydruków naklejonych na ścianki instalacji pięknie grała z czerwiecią 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 scenografkę, 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 rozesyłanych 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 dokamernego 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 sklejkę,¹⁵ zmieniony dopiero w realizacji w Warszawie w efektywny – 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 sensory: 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 międzygaleryjnej. 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 – spadkobierczynie artystki, robiącej niemałym 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 niezdatności. 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 ściszym, 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 teczki, 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 teczkę 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 Toniai mówią 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 zaczętej 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 *Płeć 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 *Płeć 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, nic 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”, uwznioślone 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 kobiet*, 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 wolałyby 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 Zachęte, 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), *Bluszc*, 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 niedosłej 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” wydzwięk wystawy *3 kobiety* – byłoby to być może przy okazji pokazu tak zasłużonych i niedocenionych artystek jak Natalia LL, Partum czy Pinińska–Bereś, tyleż przedwcześnie, 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 Mrozik 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 wolałyby 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 wzniesienia 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) prezentywno, 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* wnoszą 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. Kobięce 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 wiktyimizacyjnej 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* Sorena 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 wiktyimizacji 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 „mieszkański, 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 czysti, 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 ogólnie, 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 beztróski 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 panafrykańskiej 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 przecucie, że Ślesińska może zmistyfikowała swoją twórczość, wykonywaną w dużej mierze najprawdopodobniej przez innych (m.in. Tadeusza Siekluckiego). Przecucie 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 beztroskich 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 mocowałby 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: kłótlivosti, 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 Toniał, „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 Toniał, „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 Toniał, „Ech, te baby,” *Obserwator*, 9–10 maja 1992.
- ⁷ Gdy nie podaję źródła, informację zawdzięczam rozmowom z Ewą Toniał. Oprócz Morawińskiej formujący wpływ na postawę Toniał 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 Kępkiewicz, profesorkę z warszawskiego liceum im. Reytana, internowaną zresztą w stanie wojennym, która już w PRL-u uczyła 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 Szyłak, 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 Szyłak.
- ¹³ Por. *Permafo*, 109.
- ¹⁴ *Ewa Partum*, 149.
- ¹⁵ Por. Ibidem, 14 (ilustracja).
- ¹⁶ „Artystka niespokojna. Adam Mazur rozmawia z Ewą Toniał i Małgorzatą Szczęśniak,” w *Natalia LL Secretum et Tremor*, red. Ewa Toniał (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 Toniał, „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 zdanka–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 Toniał, *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 Toniał (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 Toniał, „Artur Grottger (1837–1867). Przypisy do biografii,” dostępny 22.11.2015, <http://www.mediategamkn.pl/obiekt.php?id=1361>.
- ³¹ Mikołaj Iwański, „Chłopak rośnie na rycerza? Rozmowa z Ewą Toniał,” *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. Tęty*, 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, zwraca 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 ściskać na posłaniu”), natomiast kobiety odcięte od żeńskiej istoty, za mężczyznami nie przepadają i to od nich pochodzą trybunki. 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. Tęty*, 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, „Kobiece 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 Sadomachistic 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. Tęty*, 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 Miejscem 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-fotografky-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” Zielńskiego).

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.; Lukasz 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 neobarroco 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 roślinie 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. Jarostaw Iwaszkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.

Kowalczyk, Izabela. „Prekursorki wciąż w izolacji.” *Obieg.pl*. Dostępny 7.12.2015, <http://www.obieg.pl/obiętv/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. *Prześlona 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-fotografy-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. Tęty*, 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. Tęty*, red. Natalia LL, 164–167. Bielsko–Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

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

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

Pańków, Lidia. „Kobiecie ambiwalencje.” *Dwutygodnik*. Dostępny 24.03.2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/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 Sodomachistic Sacrifice in Søren Kierkegaard and Isak Dinesen.” w *The New Kierkegaard*, red. Elsebet Jegstrup, 179–198. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Stanek, Lukasz. „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.mediatekamnk.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.