



Sekcja / Section

Dlaczego nie było  
wielkich artystek?  
Historia sztuki  
w Polsce pięćdziesiąt  
lat od publikacji  
słynnego eseju Lindy  
Nochlin / **Why Have  
There Been No Great  
Female Artists? History  
of Art in Poland  
Fifty Years Since the  
Publication of Linda  
Nochlin's Famous  
Essay**

Red. / Edited by Karolina Łabowicz-Dymanus

# Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## O HISTORII SZTUKI W POLSCE W PIĘCDZIESIĄT LAT OD PUBLIKACJI SŁYNNEGO ESEJU LINDY NOCHLIN

Pięćdziesiąta rocznica publikacji eseju Liny Nochlin stała się inspiracją do refleksji nad polską feministyczną historią sztuki i zmianami, którym ulegała ta metoda na przestrzeni pół wieku.<sup>1</sup> Do namysłu na ten temat zostały zaproszone osoby uczestniczące w konferencji, zatytułowanej: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*. Wydarzenie zostało zorganizowane w listopadzie 2021 roku, a wszystkie wystąpienia dostępne są na stronie facebookowej Instytutu Sztuki PAN.

Druga konferencja zatytułowana: *Kobiety. Sztuka. Społeczeństwo* z czerwca 2022 roku była skierowana do najmłodszego pokolenia badaczek i badaczy, których głosu zabrakło rok wcześniej. Oba wydarzenia zostały zorganizowane przez Pracownię Dokumentacji Sztuk Wizualnych dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku IS PAN jako część projektu uzupełniania zasobów archiwalnych o dokumentację twórczości artystek, znacznie słabiej reprezentowanych w zbiorach niż twórczość artystów. Rocznicą ukazania się tekstu Nochlin po raz pierwszy oraz ćwierćwiecze od jego tłumaczenia na język polski stały się okazjami do przyjrzenia

się bliżej feministycznej teorii sztuki w Polsce. Obie konferencje zgromadziły znakomitą reprezentację kilku pokoleń badaczek i ujawniły pojawienie się w młodszym pokoleniu feministycznych badaczy. Pokazały także rosnące zainteresowanie, zarówno aktywizmem na rzecz feministycznej historii sztuki, jak i popularyzacją wiedzy o działalności artystek oraz ich życiorysach.

Osoby prezentujące badania podczas obu konferencji kierowały się tropem Lindy Nochlin, zadając przede wszystkim pytania o uwarunkowania społeczne i mechanizmy instytucjonalne, które wpływają na widoczność kobiet w obszarze sztuki. To właśnie amerykańska badaczka proponowała metodę kluczową dla postrzegania feministycznej historii sztuki. Metoda ta miała polegać nie na wyszukiwaniu nazwisk i odkrywaniu dorobku zapomnianych artystek, ale na krytycznym przyjrzeniu się podstawowym kategoriom historii sztuki, jak na przykład twórczy geniusz. Jednak najważniejszym elementem zaproponowanej metody była identyfikacja i analiza mechanizmów wykluczenia artystek z obszaru sztuki, a także badanie społecznych i instytucjonalnych uwarunkowań, przez które działalność kobiet ule-

gła marginalizacji, zarówno w historii sztuki, jak i w jej obszarze. Ponadto autorka nie tyle przyglądała się osobistym motywacjom obecnym w twórczości kobiet, ile raczej temu, jak zorganizowane były warunki tworzenia i dlaczego przedstawiciele pewnych grup społecznych z łatwością mogli zostać artystami w profesjonalnym tego słowa znaczeniu, a przedstawiciele (w szczególności przedstawiciele) innych grup, zmagali się z szeregiem ograniczeń i dyskryminacją.

Niewątpliwy wpływ na najnowsze badania z zakresu historii sztuki oraz zmiany paradygmatu, zauważalne w wypowiedziach osób uczestniczących w obu wydarzeniach, miały opracowania z zakresu nauk społecznych rzucające nowe światło na sytuację kobiet w Polsce w drugiej połowie dwudziestego wieku. Takie jak: tom *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawienie, komunizm* (2020) czy książka Małgorzaty Fidelis *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (2015). Obie publikacje zawierają rozdziały metodologiczne, w których proponują, jak wykorzystać kategorię płci w studiach historyczno-kulturowych.

Niemniejsze zasługi dla rozwoju studiów feministycznych w Polsce miały znakomite badaczki zaproszone na pierwszą z konferencji, mającej na celu przyjrzenie się temu, jak tekst Nochlin wpłynął na polską historię sztuki i na badania nad twórczością kobiet w Polsce oraz jakim przemianom badania te ulegały na przestrzeni pięciu dekad. Kontekst konferencji stanowiły także koncepcje badawcze Lindy Nochlin przedstawione w książce *Realizm* wydanej w 1971 roku i przełożonej na język polski w 1974 roku przez historyka i filozofa sztuki Wiesława Juszcza (oraz Tomasza Przystępskiego). Oraz recepcja polskiego tłumaczenia eseju: *Dlaczego nie było wielkich artystek* z 1999 roku w tłumaczeniu historyczki sztuki i działaczki feministycznej Barbary Limanowskiej w czasopiśmie Ośrodka Informacji Środowisk Kobietych Ośka.<sup>2</sup> Wśród znakomych badaczek, których myśl kształtowała polską feministyczną historię sztuki znalazły się autorki pionierskich tekstów: Agata Jakubowska, Izabe-

la Kowalczyk, Joanna Sosnowska, Ewa Toniak, a także badaczki młodszego pokolenia: Agnieszka Rejniak-Majewska,<sup>3</sup> Magdalena Kasa oraz Karolina Majewska-Güde.

Podczas konferencji jako pionierka metody Nochlinowskiej w Polsce została wskazana jednoznacznie Barbara Baworowska (1941-2022). Jej artykuł *Sztuka kobiet* z 1978 roku przedstawiał program ‘sztuk feministycznych,’ wyznaczony przez nowojorski kolektyw artystek i aktywistek Women Artists in Revolution, działający od 1969 roku na rzecz zwiększenia udziału artystek w wystawach w galeriach i muzeach oraz kolekcjach.<sup>4</sup> Baworowska przyjrzała się wzrostowi zainteresowania sztuką kobiet po obu stronach oceanu na przestrzeni lat siedemdziesiątych. Autorka wskazała znaczącą zmianę w postrzeganiu sztuki kobiet w sztuce, obserwując szybkie przejście do powszechnego zainteresowania nie tylko działaczek emancypacyjnych, ale też tradycyjnych krytyków i znawców historii sztuki. Jako przykłady przytoczyła m.in. teksty, które pojawiły się np. w czasopiśmie *Magazin Kunst* czy *Studio International*. Należy jednak pamiętać, że były to jednak pisma skupione wokół neoawangardy i – choć dziś należą do klasyki – w tamtym czasie nie wyznaczały kanonu historii sztuki. Krytyczka sugerowała także rozróżnienie na sztukę uniwersalną i sztukę feministyczną. Idąc tropem Nochlin, uważała natomiast, że to właśnie rozbijanie kulturowych i artystycznych determinant społecznych jest najważniejszym czynnikiem służącym przebudowaniu kanonu. Jako pierwszą wystawę feministyczną w Polsce wymieniła tę zorganizowaną w 1978 przez Natalię LL we wrocławskiej PSP Jatki. Polska artystka zestawiała wówczas swoją pracę z dokonaniem artystek zachodnich: Suzy Lake, Noemi Maidan oraz Carolee Schneemann. Recenzję tego wydarzenia, autorstwa Baworowskiej, poddała analizie Ewa Toniak. To ona swą książką *Olbrzymki* wyznaczyła na lata metodologię badania artystek czasów PRL, a w czasie konferencji wskazała na aktualność tekstu Baworowskiej. Z jednej strony, jak podkreślała, uhistoryczniał on sztukę kobiet, ale też był rozpoznaniem tego, co

jest sztuką feministyczną na Zachodzie oraz wskazywał postulaty, takie jak np. wprowadzenie nauczania o sztuce kobiet do programów nauczania.<sup>5</sup>

Toniak zrekonstruowała źródło wiedzy Baworowskiej o najnowszej wówczas literaturze feministycznej. Przypomniała za Nochlin, że społeczne ‘wytwarzanie’ praktyk artystycznych, a zatem w tym przypadku kontekst PRL, a szczególnie lat siedemdziesiątych, są niezwykle istotne. Toniak poruszyła też ważny problem cyrkulacji myśli i wiedzy. Po pierwsze zadały one pytanie, w jaki sposób wrocławska historyczka sztuki, mając raczej ograniczone możliwości dostępu do najnowszych publikacji zachodnich, zapoznała się z nimi. Toniak wskazała Natalię LL jako tę, która przywoziła teksty z podróży zagranicznych na wystawy sztuki kobiet, takich jak *Women – Art – New Tendencjes* (1975) w Innsbrucku. Wspomniała także, że to dzięki sprowadzeniu dla niej jako doktorantki Instytutu Sztuki PAN książki Nochlin *Women, Art and Power*, sama dowiedziała się o istnieniu feministycznej metodologii historii sztuki. Toniak poruszyła też problem, który wielokrotnie powracał w czasie konferencji, a mianowicie: jak w kontekście PRL oraz sztuki feministycznej mówić o twórczości takich artystek, jak Natalia LL, która dystansowała się od terminu *sztuka feministyczna*. Badaczka zwróciła także uwagę na szybko rozwijające się w tym zakresie badania oraz inne rozwijające się badania – nad mikrohistoriami i mikronarracją.<sup>6</sup>

Niewątpliwie, od czasu publikacji tekstów Nochlin i ich polskich przekładów wiele zmieniło się w postrzeganiu sztuki kobiet, m.in. odchodzi się obecnie od traktowania tej sztuki jako zjawiska osobnego od sztuki mężczyzn, uchodzącej za uniwersalną. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych podjęto w Polsce dyskusję nad feminizmem i feministyczną historią sztuki. To w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się zainteresowanie *gender studies* i ich metodologią. Podobnie, jak w przypadku innych krytycznych metodologii o korzeniach marksistowskich, także ta przez długi czas nie cieszyła się zainteresowaniem historyków sztuki, jako nazbyt kojarząca się z upolitycznie-

niem z czasów socjalizmu. Ewentualnie postrzegano ją jako marginalny problem dotyczący jedynie kobiet, którym powinny one zajmować się w swoim gronie. Zwrot przyniósł koniec zimnej wojny i transformacji ku neoliberalizmowi.<sup>7</sup> Neoliberalizm kształtował także ówczesne ruchy społeczne i filozofię oraz wzorce, którymi się posługiwały. Rozpoczęła się wielka pogoń za światem zachodnim, w tym w obszarach artystycznej historiografii i historiozofii. W efekcie na rynku wydawniczym zaczęły pojawiać się tłumaczenia zachodnich opracowań feministycznych, jak np. *Słownik teorii feminizmu* Maggie Humm, który ukazał się w Polsce w 1993 roku.

Pojawiły się także nowe inicjatywy naukowe, początkowo wspierane i finansowane przez globalne fundacje, jak chociażby Instytut Społeczeństwa Otwartego. Fundował on stypendia na Uniwersytecie w Pradze, m.in. pozwalając wielu osobom po raz pierwszy zetknąć się z nowoczesnymi badaniami i metodologiami, a zajęcia na uczelni prowadziła np. Griselda Pollock, analizująca sztuki wizualne w perspektywie feministycznej. Było to przy okazji miejsce pozwalające na poznanie innych zainteresowanych feminizmem badaczek z Europy Środkowej i Wschodniej. Wspieranie feminizmu w krajach postkomunistycznych widziane było jako jedno z narzędzi wspierania demokracji i budowania europejskiego społeczeństwa obywatelskiego, a jednocześnie pozwalało ono na promowanie innych wzorców kulturowych niż feminizm socjalistyczny albo utrwalony patriarchalny wzorzec, promowany przez kościół katolicki.<sup>8</sup>

W ostatnich latach rozwinęło się także feministyczne kuratorstwo i powstało wiele inicjatyw mających na celu zabezpieczenie i opracowanie dorobku artystek, a także popularyzację ich twórczości. W ciągu ostatniej dekady docenione i widoczne w obszarze sztuki stały się projekty artystek stawiających wyzwanie stereotypom społecznym. Izabela Kowalczyk zasugerowała w swoim wystąpieniu pt.: *Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej)*,<sup>9</sup> że do osiągnięcia tego celu w dużej mierze przyczyniły się same artystki, które obnażają mechanizmy zależności w świecie sztuki, w tym też

te dotyczące kwestii seksualnych. Kowalczyk przywołała działania tricksterek, rebeliantek, skandalistek, łobuziarek czy waginistek, takich jak: Iwona Demko, Kriszta Nagy, Tanja Ostojić, przyjmujących strategię prowokacji w celu testowania społecznych wzorców i kreowania nowych.

Małgorzata Fuszara, analizując ruch kobiecy w latach dziewięćdziesiątych zauważyła, że brak formalizacji działań i ustrukturyzowania ruchu kobiecego w tamtym czasie stanowił reakcję na wcześniejszy porządek świata, którego feminizm był kontestacją.<sup>10</sup> Fuszara zauważa też jednak, że takie niesformalizowane działania były możliwe i skuteczne dzięki temu, że wsparcia udzielały im różne organizacje pozarządowe. Badaczka wskazała, że to właśnie te działania postrzegane były jako najsilniej nacechowane wartościami demokratycznymi. Wymieniła przy tym happening jako skuteczną strategię działania.<sup>11</sup>

Rozwój feministycznych metodologii krajów postsocjalistycznych wymusił refleksję i konieczność wypracowywania lokalnych praktyk. W tym kontekście niezwykle interesujący jest dorobek takich badaczek, jak: Izabela Kowalczyk, Agata Jakubowska, Joanna Sosnowska czy Ewa Toniał, które na przestrzeni lat kształtowały na nowo swoje rozumienie feminizmu, odchodząc od zachodnich wzorców i próbując wypracować własne rozwiązania. Joanna Sosnowska, autorka książki *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* wraz z Magdaleną Kasą, redaktorką serii *Krytyka artystyczna kobiet*,<sup>12</sup> w wykładzie otwierającym konferencję przyjrzała się recepcji tekstów Nochlin w Polsce i znaczeniu refleksji autorki nad metodologicznymi uwarunkowaniami rozważań związanych z kategoriami stylowymi czy estetycznymi i w efekcie znaczeniu przeniesienia zainteresowań historii sztuki na kontekst polityczny i społeczny. Sosnowska wskazuje, że to właśnie zaangażowanie społeczne, zbyt mocno w Polsce kojarzone z realizmem socjalistycznym i piętnem marksizmu-leninizmu, zniechęcało lokalne środowisko do zagadnień metodologii feministycznej.<sup>13</sup> Sosnowska postawiła tezę, że zmiany dokonujące się po 1989 roku, a także dojście do głosu nowych

pokoleń, w tym kobiet edukowanych na zachodnich uczelniach i przyjmujących tamtejsze standardy, wpłynęły na wzrost zainteresowania sztuką kobiet.

Historycznemu ujęciu studiów nad sztuką kobiet poświęcona była część pierwszej konferencji *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*. W oparciu o przedstawione wtedy referaty ukazał się blok tekstów w *Roczniku Historii Sztuki*.<sup>14</sup> Teksty te różnią się zarówno metodologią badań, jak i samą tematyką. Zaproponowane materiały prezentują feministyczną historię sztuki w perspektywie porównawczej; przedstawiają kontekst społeczny wykluczenia artystek z udziału w wielkich zamówieniach publicznych, czy wreszcie skupiają się na artystkach nieawangardowych, których działalność jeszcze do niedawna znajdowała się poza zainteresowaniem krytycznej historii sztuki.

Karolina Majewska-Güde w swoim tekście *Cień Wschodu– Cień Zachodu. Praktyka artystyczna Ewy Partum w kontekście i wobec inicjatyw feministycznych w Berlinie Zachodnim* kontynuowała i rozwijała studia nad Ewą Partum, czym zajmuje się od lat.<sup>15</sup> Analizie poddała fenomen twórczości Ewy Partum w perspektywie porównawczej i transnarodowej. Prezentuje Partum jako artystkę tworzącą w PRL, a następnie na emigracji, której działalność była widzialna dla feministycznych artystek z Berlina Zachodniego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wybrała prace Partum zrealizowane po obu stronach żelaznej kurtyny. Majewska-Güde sytuuje twórczość Partum między zainteresowaniem feminizmu drugiej fali i tożsamością artystki jako kobiety, a współczesną sztuką biopolityczną. Badaczka przywołała w tym kontekście teorię Angeli Dimitrakaki mówiącą o historycznym rozwoju, jaki dokonał się w ostatnich latach, i wskazuje na przesuniecie zainteresowania od ciała artysty (sztuka performansu) do życia artysty (sztuka biopolityczna), od ucieleśnionego 'ja' do krytyki społecznej. Podążając tym tropem, Majewska-Güde zinterpretowała performance realizowane przez artystkę w latach 1974–1982 jako artykulację problem sta-



tusu społecznego kobiet w socjalistycznej Polsce. Wykazała także, że kategorie *kobieta* i *tożsamość kobiety* są konstruowane w procesie społeczno-histerycznym i poprzez rytuały i instytucje, jak np. małżeństwo. W odniesieniu do performance, jako samego medium, badaczka upatruje w nim pragmatyzmu Partum, która z jednej strony wykorzystała performance jako skuteczną formę komunikacji, a z drugiej – jako narzędzie wskazujące na performatywność rzeczywistości społecznej. Przykładem doświadczeń Partum jako artystki emigracyjnej są jej doświadczenia w Berlinie Zachodnim, kiedy zmuszona była skonfrontować się nie tylko ze zmianami związanymi z przemieszczeniem politycznym od realnego socjalizmu do liberalnej demokracji, ale także ze zmianami własnej pozycji jako podmiotu mówiącego oraz z innym, niż dotychczas, odbiorem swojej twórczości. Jako emigrantka Partum postrzegana była przez publiczność zachodnioniemiecką jako reprezentantka wschodnioeuropejskiej radykalnej opozycji, jako artystka-dysydentka. Konkludując, Majewska-Güde podąża za myślą Agaty Jakubowskiej, wiążąc alegoryzację nagiego ciała Partum z zanikiem emancypacyjnego charakteru nagości.

Magdalena Kasa w swym tekście *Mistrzynie* przyjrzała się realnej i symbolicznej obecności rzeźbiarek w przestrzeni publicznej w dwudziestoleciu międzywojennym oraz w pierwszych trzech dekadach PRL oraz temu, jak zdobywały kolejne pola kariery zawodowej. Przedwojenne artystki sforsowały bariery ograniczające dostęp do szkolnictwa wyższego, ich prace pojawiały się na kluczowych wystawach i w poważanych galeriach oraz muzeach. Niedostępne pozostały dla nich, podobnie jak i dla pokolenia rzeźbiarek powojennych, realizacje uchodzące za wyjątkowo prestiżowe, do których zaliczana jest rzeźba pomnikowa i monumentalna. Kasa wskazuje na uwarunkowania społeczne, ale też polityczne, rzeźby pomnikowej i monumentalnej, która przynależy do pola władzy, a zatem obszaru najsilniej zdominowanego przez patriariat. Badaczka postawiła tezę, że rzeźbiarki musiały zmagać się z tradycyjnymi hierarchiami, które głos w przestrzeni publicznej przyznawały mężczyznom.

Autorka zasugerowała, że była to jedna z przyczyn, które powodowały, że artystki wybierały rzeźbę w tkaninie, kojarzącą się z bardziej tradycyjnymi kobiecymi zajęciami. Magdalena Kasa przestudiowała statystyki i na ich podstawie uznała, że w dwudziestoleciu międzywojennymi zaledwie kilka procent realizacji na ponad sto pomników powstałych wówczas na ziemiach polskich było autorstwa kobiet, co stanowiło mierny sukces emancypacyjny. Kasa poddała także analizie dyskusje toczone wokół powstających wówczas pomników. Zwróciła uwagę na podnoszoną często kwestię wysokiej jakości prac, której gwarancją ma być wybranie odpowiednio wykwalifikowanych artystów czy też zespołów składających się jedynie z mężczyzn. Badaczka wskazała dodatkowo na hermetyczność środowisk, zarówno rzeźbiarskiego, jak i architektonicznego oraz urbanistycznego. Konkursy rozstrzygano we własnym gronie i nie dopuszczano do realizacji projektów osób z zewnątrz, w tym kobiet. Kasa przestudiowała powojenną sytuację rzeźbiarek, wskazując na niższą niż przed wojną liczbę realizacji pomników autorstwa kobiet, pomimo tego, iż w wyniku działań wojennych liczba aktywnych rzeźbiarek była wyższa niż rzeźbiarzy. Kontynuowano jednak konserwatywne postrzeganie artysty w tradycji determinizmu opartego na wierze w artystyczny geniusz, którego kobiety są wszakże z natury swej pozbawione, jak opisała ten mechanizm wykluczenia Linda Nochlin.<sup>16</sup> Pozostawały im zatem prace mniej płatne i prestiżowe, jak dekoracje budynków. Badaczka wskazała na znaczenie braku reprezentacji poprzedniczek w symbolicznym przekraczaniu sfery tradycyjnie zarezerwowanej dla mężczyzn. A także na pomijanie osiągnięć przedwojennych pionierek na tym polu w obowiązującym dyskursie w okresie powojennym.

Sytuacji artystek w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Polsce przyjrzała się Magdalena Dembek, a zrobiła to przez pryzmat autobiograficznej twórczości i doświadczeń graficzki Teresy Jakubowskiej. W tekście *Twórczość graficzna jako zapis wydarzeń z życia na przykładzie prac z toruńskiego okresu twórczości Teresy Jakubowskiej (1954–1965)* za Ewą Toniak wskazała

na schizofreniczną sytuację oczekiwań wobec kobiet w czasach PRL, kiedy z jednej strony władze promowały wizerunek kobiety aktywnej zawodowo, a z drugiej oczekiwano od kobiet bycia „panią domu” i skupienia się na strefie prywatnej. Wyrazem tego w przestrzeni społecznej miały być m.in. zmiany wprowadzone w języku i odejście od przedwojennych feminatywów, wskazując tym samym kobiecie rolę pomocnicy, stojącej u boku profesjonalisty.

Dembek postawiła tezę, że polskie twórczynie w czasach PRL przekraczały ograniczenia i realizowały się jako artystki na przekór, czy też pomimo okoliczności. W tym celu wiele z nich wybierało nietypowe techniki spoza klasycznego i najbardziej cenionego przez historię sztuki zestawu (rzeźba, malarstwo, rysunek). Wybór własnej techniki, jak zrobiły to Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś czy Teresa Tyszkiewicz, pozwalał artystkom na mówienie własnym głosem i wyrażenie sprzeciwu wobec zastanych hierarchii. Zarówno tych wyznaczających ramy sztuki, jak i społecznych. Wybranie przez artystki technik spoza kanonu sztuki miało manifestować ich niezależność, samostanowienie i pozwolić na określenie własnej tożsamości.

W tym kontekście badaczka przeanalizowała także autobiograficzne grafiki Teresy Jakubowskiej, artystki mierzącej się zarówno z trudami życia codziennego, jak i z nieprzychylnością lokalnego środowiska artystycznego. Jakubowska przedstawiała motywy i sceny z życia: śluby, pogrzeby, sale szpitalne, plaże, stragany – sceny wypełnione sylwetkami zwykłych ludzi. Dembek przygląda się szczególnie tym pracom Jakubowskiej, które ilustrują kobiece doświadczenie, takie jak *Poród* (1958) i *Przerwane macierzyństwo* (1963). Badaczka wskazała, że wykorzystana przez Jakubowską technikę, czyli nacinanie nożem drewna i linoleum, pozwalała na przepracowanie własnych traumatycznych doświadczeń szpitalnych. Była także wyrazem złości, ilustracją uprzedmiotowienia kobiecych przeżyć i ich doświadczeń w świecie bezdusznych procedur medycznych oraz mechanizmów społecznych, które nie brały pod uwagę prze-

żyć i odczuć jednostki. Cięcie nożem, bez użycia dłuta, pozwalało artystce na odreagowanie złości i gniewu. Linoryt poruszający temat poronienia lub aborcji niewątpliwie jest jednym z niewielu dzieł polskich artystek dotykających aspektu utraty ciąży lub jej przerwania. Obie prace tworzą graficzny dyptyk, w którym znalazły odbicie doświadczenia kobiet związane z kwestiami rozrodczymi, które artystka zobrazowała jako uprzedmiotawiające i traumatyczne.

W czasie konferencji *Kobiety. Sztuka. Społeczeństwo* miały miejsce wystąpienia badaczek i badaczy najmłodszego pokolenia, których badawcze zainteresowania sztuką kobiet i metodologie jej opisu daleko wykraczały poza Nochlinowski wzór. Nowe ujęcie działań feministycznych w okresie PRL i nowe odczytanie feminizmu socjalistycznego zaproponowała Wiktoria Szczupacka, poprzez przyjrzenie się kategorii pracy w sztuce artystek związanych z warszawską neoawangardą w latach siedemdziesiątych.<sup>17</sup> Badaczka podąża tropem Agaty Jakubowskiej, starając się wypracować nową metodologię dla badań twórczości artystek i możliwości emancypacyjnych w socjalistycznej Polsce.<sup>18</sup>

Wśród tematów poruszanych przez młode badaczki i badaczy, znalazły się także te, które odbiegały od paradygmatu postmodernistycznego. Aleksandra Matczyńska przyjrzała się kwestii mecenatu kobiecego w szesnastym wieku i społecznym wymiarom matronatu.<sup>19</sup> Zofia Załęska, badająca średniowieczne iluminatorki, autorki i kopistki manuskryptów, podniosła ważną kwestię zwyczajowego założenia, że autorami zawsze byli mężczyźni.<sup>20</sup> Obie badaczki nawiązywały do nowych studiów nad średniowiecznymi postawami, które dziś określane są jako proto-feministyczne. W tym kontekście niezwykle interesującym przykładem z zakresu historii sztuki i literatury jest osoba pierwszej średniowiecznej profesjonalnej pisarki i iluminatorki Krystyny de Pizan. Jej postać znalazła się w centrum zainteresowań naukowych dzięki pracom badawczym poświęconym prekursorom feminizmu. Pracom, które prowadzi Anna Loba, autorka przekładu pierwszego pro-



to-feministycznego tekstu *Księgi o mieście pań*, wydanej przez de Pizan w 1405 roku.<sup>21</sup>

Niewątpliwie, zmiany w polskiej sztuce wzmacniają też takie inicjatywy, jak Seminarium Feministyczne SemFem założone w 2017 roku z inicjatywy Agaty Jakubowskiej, Anki Leśniak, Agnieszki Rayzacher i Magdy Ujmy. Inicjatywie SemFem udało się skonsolidować środowisko polskich artystek, badaczek, osób prowadzących instytucje kultury i organizujących wydarzenia kulturalne. Pozwala ona nie tylko na wymianę myśli, ale także na wzmocnienie feministycznych i emancypacyjnych praktyk. Prowadzone od 2022 roku przez Agatę Jakubowską feministyczne seminarium metodologiczne stworzyło miejsce do dyskusji akademickiej dla badaczek skoncentrowanych na rozwoju nowoczesnych narzędzi metodologicznych. Badaniami nad sztuką kobiet i popularyzacją ich twórczości zajmuje się także Muzeum Kobiet zainicjowane przez Zuzannę Janin w ramach inicjatywy Laboratorium Muzeum Kobiet pod opieką merytoryczną i kuratorską Luizy Nader oraz Mariki Kuźmich.

Niemniej, poza wypracowywaniem nowych metodologii badawczych nadal zauważalna jest potrzeba wydobywania i opracowywania dorobku artystek zapomnianych, istotne jest dopisywanie ich dorobku do kanonu sztuki, w tym poprzez uzupełnianie kolekcji muzealnych o prace artystek. Na fali rozbijania dotychczasowych hierarchii, w tym na przekór obowiązującym hierarchiom sztuk, w których malarstwo czy rzeźba stoją wyżej niż tkanina, a także dzięki globalnemu zainteresowaniu i docenieniu sztuki globalnego Południa, która często opiera się właśnie na tkaninie, wrosło także w Polsce zainteresowanie artystkami korzystającymi z tego właśnie medium. Takimi jak: Emilia Bohdziewicz, Ewa Pachucka, Jolanta Owidzka, Teresa Tyszkiewicz, także tych młodsze- go pokolenia, jak: Malwina Konopacka, Małgorzata Markiewicz czy Monika Drożyńska.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews* 69, nr 9 (1971): 22–39, 67–71.
- <sup>2</sup> Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek,” tłum. Barbara Limanowska, *Ośka* 3 (1999): 52–56.
- <sup>3</sup> Tekst Agnieszki Rejnia-Majewskiej z konferencji: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin* ukazał się drukiem: Agnieszka Rejnia-Majewska, „Powroty do Kobro. Rekonfiguracje mitu i figura »wielkiej artystki«,” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 163–173.
- <sup>4</sup> Barbara Baworowska, „Sztuka kobiet,” *Sztuka* 4–5 (1978): 69–70.
- <sup>5</sup> Nagarnie z konferencji: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, <https://www.facebook.com/instytut sztuki pan/videos/862508651111101>
- <sup>6</sup> Zob. Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005).
- <sup>7</sup> Izabela Kowalczyk i Edyta Zierkiewicz, red., *Kobiety, feminizm i media* (Poznań–Wrocław: Stowarzyszenie Kobiet Konsola, 2005).
- <sup>8</sup> Małgorzata Fuszara, „Between Feminism and the Catholic Church, The Women’s Movement in Poland,” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 41, nr 6 (2005), 1057–1075; Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał, czyli nowy ruch kobiecy w Polsce,” *Societas/Communitas* 4–5 (2007), 157–172.
- <sup>9</sup> Izabela Kowalczyk, „Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej),” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 187–194.
- <sup>10</sup> Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 159.
- <sup>11</sup> Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 161.
- <sup>12</sup> Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska, red., *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019); Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska, red., *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019); *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016).
- <sup>13</sup> Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003).
- <sup>14</sup> Joanna Sosnowska, „Linda Nochlin: feminizm, realizm i polska historia sztuki,” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 139.
- <sup>15</sup> Karolina Majewska-Güde, *Ewa Partum’s Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- <sup>16</sup> Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”
- <sup>17</sup> Wiktoria Szczupacka, „Kronikarki mają głos: historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych,” w *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), 374–391.
- <sup>18</sup> Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).
- <sup>19</sup> Aleksandra Matczyńska, „Komemoratywne i reprezentacyjne aspekty działalności fundacyjnej luteranek na Śląsku. Trzy szlacheckie fundacje z lat 1570–1620,” *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 65 (2022): 217–238.
- <sup>20</sup> Zofia Załęska, „Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku,” *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 487–518.
- <sup>21</sup> Anna Loba, oprac., *Krystyna de Pizan. Księga o mieście pań* (Poznań: Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2023).

## Bibliografia

- Baworowska, Barbara. „Sztuka kobiet,” *Sztuka* nr 4–5 (1978): 69–70.
- Domańska, Ewa. *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Fidelis, Małgorzata, Barbara Klich-Kluczewska, Piotr Perkowski i Katarzyna Stańczak-Wiślicz, red. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2020.
- Fuszara, Małgorzata. „Between Feminism and the Catholic Church: The Women’s Movement in Poland.” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 41, nr 6 (2005): 57–75.
- Fuszara, Małgorzata. „Polityka i karnawał, czyli nowy ruch kobiecy w Polsce.” *Societas/Communitas* 4–5 (2007): 157–172.

- Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Kasa, Magdalena i Joanna Sosnowska, red. *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Kasa, Magdalena i Joanna Sosnowska, red. *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Kowalczyk, Izabela. „Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej).” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 187–194.
- Kowalczyk, Izabela i Edyta Zierkiewicz, red., *Kobiety, feminizm i media*. Poznań–Wrocław: Stowarzyszenie Kobiety Konsola, 2005.
- Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Loba, Anna, oprac. *Krystyna de Pizan. Księga o mieście pań*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2023.
- Majewska-Güde, Karolina. *Ewa Partum’s Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Matczyńska, Aleksandra. „Komemoratywne i reprezentacyjne aspekty działalności fundacyjnej luteranek na Śląsku. Trzy szlacheckie fundacje z lat 1570–1620.” *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 65 (2022): 217–238.
- Nochlin, Linda. *Realizm*. tłum. Wiesław Juszcak, Tomasz Przystępski. Warszawa: PWN, 1974.
- Nochlin, Linda. „Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews* 69, nr 9 (1971): 22–39, 67–71.
- Nochlin, Linda. „Dlaczego nie było wielkich artystek.” tłum. Barbara Limanowska. *Ośka* 3 (1999): 52–56.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Taylor & Francis Inc, 1988.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. „Powroty do Kobro. Rekonfiguracje mitu i figura »wielkiej artystki«.” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 163–173.
- Sosnowska, Joanna. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Sosnowska, Joanna. „Linda Nochlin: feminizm, realizm i polska historia sztuki.” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 135–143.
- Szczupacka, Wiktoria. „Kronikarki mają głos: historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych.” W *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa i Joanna Sosnowska, 374–391. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Toniak, Ewa. *Olbrzymki. Kobiety i Socrealizm*. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2008.
- Załęska, Zofia. „Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku.” *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 487–518.

# Karolina MAJEWSKA-GÜDE

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

## CIEŃ WSCHODU – CIEŃ ZACHODU. PRAKTYKA ARTYSTYCZNA EWY PARTUM W KONTEKŚCIE I WOBEC INICJATYW FEMINISTYCZNYCH W BERLINIE ZACHODNIM

Niniejszy artykuł jest próbą umiejscowienia w historii twórczości feministycznej Ewy Partum w kontekście transnarodowym i jednocześnie interwencją w historię sztuki feministycznej, pisaną z perspektywy porównawczej. Początek i koniec proponowanej narracji wyznaczają dwie publikacje. Pierwsza z nich to katalog wystawy *Künstlerinnen International 1888–1977* funkcjonujący w późnych latach siedemdziesiątych jako źródło wiedzy na temat sztuki kobiet, sztuki feministycznej oraz feministycznej praktyki wystawienniczej, w krajach z obu stron żelaznej kurtyny. Katalog dokumentował eklektyczny i afirmatywny projekt wystawy sztuki kobiet oraz zawierał informacje o współczesnych feministycznych praktykach artystycznych twórczyń takich jak: Ulrike Rosenbach, Ketty La Rocca, Marina Abramović, VALIE EXPORT, Brigit Jürgenssen, Maria Lassnig, Louise Bourgeois, Judy Chicago i wielu innych.<sup>1</sup> Druga publikacja to także książka redagowana przez zachodnioberlińskie feministki, zatytułowana *O fizjologii sztuk pięknych. Artystki, multiplikatorki, historyczki sztuki. Berlin 1985–1987. Portrety w rejestrze materiałowym*.<sup>2</sup> Publikacja ta potwierdzała dostrzeżenie twórczości Partum na feministycznej

artystycznej scenie Berlina Zachodniego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i zawierała fotograficzny portret Partum wśród innych berlińskich twórczyń kultury.

Innego rodzaju wprowadzeniem do tematu jest zestawienie dwóch prac Partum zrealizowanych po obydwu stronach żelaznej kurtyny w odstępie kilkunastu lat. Pierwsza z nich to przetworzona przez artystkę dokumentacja fotograficzna akcji *Zmiana*, podczas której połowa twarzy artystki została przekształcona przez profesjonalnych makijażystów. Druga to fotografia *Katastrofa małżeńska*, wykonana w Berlinie Zachodnim i dokumentująca rzeczywiste wydarzenie z życia artystki. W zrealizowanej w 1987 roku pracy Partum powróciła do tematu własnej twarzy, wykorzystanej w pracach *Zmiana* w 1974 i *Portrety emfatyczne* w 1978. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich realizacji, w których jej twarz była jedynie narzędziem konstruowania wizualnej narracji o kobiecej pozycji w patriarchalnym społeczeństwie, w tej pracy fotograficznej ślady na twarzy Partum były prawdziwe – przedstawienie zostało zastąpione wydarzeniem. W tej pracy Partum zintensyfikowała swoją strategię z auto-



Ewa Partum, *Zmiana*, 1974  
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum



Ewa Partum, *Katastrofa małżeńska*, Berlin Zachodni, 1987  
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum



biograficznej na konfesyjną: obraz stał się dokumentem, który opowiada o osobistym doświadczeniu. Herstoria zwizualizowana w tym zestawieniu to jednocześnie przejście od teatralności służącej rzeczywistym politycznym celom do wykorzystywania dokumentacji realnych zdarzeń. Retrospektywnie możemy usytuować te prace na trajektorii między zainteresowaniem feminizmu drugiej fali tożsamością (jako kobiety) a współczesną sztuką biopolityczną, która zajmuje się bezpośrednio życia (jako kobiety). W tym kontekście Angela Dimitrakaki pisze o historycznym rozwoju, jaki dokonał się w ostatnich latach – a mianowicie przejściu od ciała artysty (sztuka performance) do życia artysty (sztuka biopolityczna). Naukowczynie opisuje to jako proces przesuwania dystansu między ucieleśnionym ‘ja’ a miejscem krytyki społecznej.<sup>3</sup> Na tej osi umieścić należy prace dyskutowane w niniejszym eseju.

Głównym przedmiotem namysłu jest tu problem relacji i usytuowania twórczości Partum w feministycznym środowisku artystycznym Berlina Zachodniego. Dlaczego warto przyrzeć się bliżej temu etapowi działań artystki? Po pierwsze, pozwala to doprecyzować typ feministycznych postulatów obecnych w sztuce uprawianej przez Partum. Po drugie, przyjmując szerszą perspektywę, jest to analiza strategiczna, odwołująca się do nurtu w polskiej – czy szerzej – w regionalnej historii sztuki feministycznej, badającego relacje i zależności między drugofalowym feminizmem zachodnim i feminizmem artystek działających w krajach realnego socjalizmu. Nie chodzi jednak o rekonstrukcję regionalnego modelu tych relacji, ale o przedstawienie jednego z możliwych scenariuszy.

Zanim poruszę problem implikacji usytuowania twórczości Partum w środowisku feministycznym Berlina Zachodniego, chciałabym przybliżyć strategię artystyczne wykorzystywane przez artystkę w pracach feministycznych, realizowanych w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych Polsce. A następnie opisać specyficzne polityczne, instytucjonalne i ekonomiczne uwarunkowania, w ramach których pracowała artystka po roku 1982, tzn. po podjęciu decyzji o wyemigrowaniu do Berlina Zachodnie-

go.<sup>4</sup> W tekście chciałabym także zwrócić uwagę nie tylko na zmianę strategii artystycznej, tzn. przededefiniowanie narzędzia, jakim jest performance, ale także na sposób pracy, który wpłynął na rodzaje sztuki feministycznej uprawianej przez Partum w Polsce i w Berlinie Zachodnim.

## 1. Sztuka feministyczna Ewy Partum, czyli sztuka feministycznej agitacji

W performance realizowanych w socjalistycznej Polsce w latach 1974–1982 Ewa Partum artykułowała problem statusu społecznego kobiet. Wykazywała także, że kategorie kobiety i jej tożsamości są konstruowane w procesie społeczno-historycznym, a poprzez rytuały i instytucje (małżeństwo) stają się częścią operującej ideologii. W odniesieniu do medium performance strategia Partum była raczej pragmatyczna: artystka wykorzystywała performance jako skuteczną i natychmiastową formę komunikacji oraz narzędzie, które pozwala wskazać na performatywność rzeczywistości społecznej. Na przestrzeni kilku lat pracy z medium sztuki akcji ciało Partum stało się jej głównym narzędziem artystycznym. Było to „ciało bez przyjemności i bez nadmiaru – ciało bez ekspresji” – zawierało jedynie to, co Angela Dimitrakaki nazwała „pewną cielesną rzeczywistością, która jest instrumentalna dla pracy znakiem, to znaczy ciała kobiety/artystki” [a certain corporal reality that is instrumental to the labour of the sign, that is, of the female artists’ body].<sup>5</sup>

W 1978 roku Partum rozpowszechniła w przestrzeni publicznej dokumentację swojej wcześniejszej akcji *Zmiana* (1974) w akcji plakatowej zatytułowanej *Portrety emfatyczne*. W 1979 roku artystka rozwinęła tę koncepcję, realizując performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiet*. Co istotne, w odniesieniu do tej pracy artystka operowała wówczas kategorią sztuki feministycznej.<sup>6</sup> W archiwum Partum znajduje się notatka opisująca ten performance, prawdopodobnie napisana w roku jego realizacji. Partum wypowiada się w niej w sposób opisowy, unikając

zaimka pierwszoosobowego, chłodnym, analitycznym tonem, który sugeruje pożądany sposób odbioru tej pracy. Oprócz procesu przekształcania fizycznego wyglądu ciała, w którym ciało zostaje wyeksponowane jako pasywny obiekt, dokumentacja filmowa przedstawia momenty aktywnego werbalnego zaangażowania Partum w kontakt z widzami. Podczas performance artystka odczytuje swój manifest (rozwinęty później w pracy *Samoidentyfikacja*), w którym zachęca kobiety do kierowania własnym życiem, aktywnie kierując przebiegiem performance. Ponadto Partum odczytuje fragmenty tekstów Lucy Lippard i VALIE EXPORT, które pochodziły ze wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1877–1977* – katalogu feministycznej wystawy opracowanej przez Neue Gesellschaft für Bildene Kunst (nGbK). Publikacja ta nie tylko dostarczyła artystce informacji o feministycznych praktykach artystycznych w innych miejscach, ale także poczucie wirtualnej przynależności do społeczności artystek feministycznych. W tym kontekście strategia cytowania testów pochodzących z katalogu nie powinna być rozumiana jako transfer wiedzy o sztuce zachodniej czy też w kategoriach recepcji i rozpowszechniania zachodnich idei feministycznych, ale raczej jako strategia wzmacniania własnego przekazu i zdolności perswazji, a także potwierdzenie swojej postawy jako artystki feministycznej w oczach publiczności i artystów. To właśnie w tekście VALIE EXPORT opublikowanym w katalogu *Refleksje na temat relacji pomiędzy kobietą i kreatywnością* pojawia się definicja sztuki feministycznej, bliska rozumieniu Partum: „Sztuka feministyczna to nie po prostu sztuka kobiet, ale sztuka świadomych kobiet.”

W kolejnych performance, poświęconych instytucji małżeństwa jako środka manipulacji i reprodukcji patriarchy, strategia Partum została rozwinęta w formułę udzielania instrukcji podporządkowanym. W 1981 roku w Lublinie performance w galerii sztuki towarzyszyła akcja w przestrzeni publicznej. Plakat z tytułem performance: *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* wykorzystano jako informację o wydarzeniu artystycznym oraz feministyczną agitację w prze-

strzeni miasta. W serii pięciu performance zatytułowanych *Stupid Women*, realizowanych w latach 1981–1983, Partum bezpośrednio zwracała się do wybranych (męskich) widzów, zmuszając ich do bycia uczestnikami performance.

W przeciwieństwie do performerów, takich jak Zbigniew Warpechowski, artystka nie eksplorowała rzeczywistych granic swojego ciała ani nie podkreślała fizycznych doświadczeń w swoich występach. Bez wątplenia akcje te były fizycznie wymagające i wyczerpujące, ale skupiały się raczej na mentalnej energii nagiej artystki, która prowokacyjnie przekraczała osobiste granice percepcyjne odbiorcy. Partum wykorzystywała aspekt nierówności między performerką a widzem, zdefiniowany przez Peggy Phelan jako zakorzeniony w koncepcji teatru europejskiego<sup>7</sup> – i uczyniła z tej nierówności zasadę organizacyjną swoich akcji. Performance Partum nie były abstrakcyjne, lecz stanowiły świadomie odgrywane scenariusze. Była to ‘sztuka z treścią,’ w przeciwieństwie do *art without content* jak Seth Price opisał praktykę Vita Acconciego.<sup>8</sup> Ich treścią był ‘problem kobiety,’ a performance stał się dla Partum środkiem do materializacji feministycznej pedagogiki krytycznej – praktyki rozumianej jako forma rozbudzania świadomości poprzez sztukę. Ponieważ, jak twierdziła w swoim manifestie, „dopiero po odkryciu własnej świadomości kobieta będzie w stanie stworzyć nową strukturę społeczną.”<sup>9</sup> Innymi słowy, w praktyce artystycznej Partum w latach siedemdziesiątych sztuka feministyczna została zdefiniowana jako pełniąca krytyczną funkcję pedagogiczną i perswazyjną. Pedagogika jest tu rozumiana jako proces transformacyjny, a jej ostatecznym celem było rozbudzanie świadomości poprzez demaskowanie patriarchalnego porządku i wywieranie nacisku na kobiety po to, aby dokonywały feministycznej samoidentyfikacji. Partum nie zamierzała określać w swojej sztuce, jaka powinna być nowa ‘forma’ lub nowa rola kobiet; zamiast tego wskazywała na historyczność i względność normatywnej definicji kobiety.

W konsekwencji jej wczesne performance mają więcej wspólnego z kategorią teatru epickiego niż z rytualistycznym pojęciem sztuki ciała czy

*Meat Joy*. Niepisane scenariusze feministyczne, powtarzane kilkakrotnie w różnych instytucjonalnych konstelacjach, wypisują się z „długiej tradycji antyteatralizmu,” obecnej w artystycznym dyskursie performance, którą Rebecca Schneider określiła jako tradycję „zubożającą, jeśli nie wręcz budzącą lęk, jako destrukcyjna dla dziewiczej idealności wszystkich rzeczy oznaczonych jako *oryginalne* [debased if not downright feared as destructive of the pristine ideality of all things marked ‘original’].<sup>10</sup> Partum nie obawiała się powtarzać swoich scenariuszy, ale tylko do momentu, w którym pracował na nie kontekst rozumiany jako „przestrzeń, generująca znaczenie poprzez tworzenie rzeczywistych i możliwych relacji oraz zamierzonych i niezamierzonych skutków dla widzów” [as a space that generates meaning by generating real and possible relationships and intended and unintended effects for viewers.].<sup>11</sup> Konsekwencje takiego rozumienia kontekstualności performance będą widoczne w jej działalności artystycznej w Berlinie Zachodnim.

## 2. Usytuowanie praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim

W 1982 roku Ewa Partum wyemigrowała z Polski do Berlina Zachodniego. Mimo osobistych kontaktów z uznanym niemieckim artystą Wolfem Vostellem, którego poznała w Warszawie w 1976 roku i odwiedziła podczas swojej pierwszej podróży do Berlina Zachodniego w lutym 1981 roku, Partum miała ograniczony dostęp do istniejącej tam infrastruktury i sieci artystycznej. W anonimowej notatce dołączonej do reprodukcji dokumentacji fotograficznej z performance Partum *Piruet* (zrealizowanego w Galerie Dialog w 1984 roku, a opublikowanej w *APEX Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie*), artystyczną pozycję Partum opisano następująco:

Choć otrzymała II nagrodę (razem ze zdumiewającą Benôit Maubrey) w konkursie

„Pokonać Mur przez malowanie na murze,” Ewa Partum znajduje się raczej na marginesie berlińskiej sceny artystycznej. Zaradna polska conceptualistka ma lepszą pozycję tam, gdzie prowadziła swoje pionierskie działania.<sup>12</sup>

W 1983 roku w majowym numerze autonomicznej lewicowej gazety feministycznej *Courage*, Partum wciąż określana była jako artystka mieszkająca w Polsce. Niemniej jednak należy podkreślić, że prezentacja twórczości Partum na łamach *Courage*, który promował artystki działające w Niemczech, wskazywała na postępujące dostrzeganie jej twórczości w Berlinie Zachodnim.<sup>13</sup>

W latach 1982–1989 Partum prezentowała swoje prace tylko sześć razy w instytucjach Berlina Zachodniego, do których docierała poprzez osobiste afiliacje związane ze środowiskiem emigranckim. Przedstawiona przez pisarza Christiana Skrzyposzka galerzyście Michaelowi Wewerce, Partum została zaproszona do zorganizowania wystawy indywidualnej (*Arbeiten von Ewa Partum, 1970–1980*) w Galerii Wewerka. Podczas wystawy, otwartej 10 kwietnia 1983 roku, Partum zrealizowała trzy performance (*Hommage á Solidarność, Stupid Woman V, Koncert włosów*) i spotkała się z publicznością, aby porozmawiać o swoich pracach. Prezentacjom towarzyszył pokaz slajdów, umożliwiający zaprezentowanie prac, które z różnych względów nie znalazły się na wystawie. Partum dwukrotnie uczestniczyła również w wystawach zbiorowych w Haus am Checkpoint Charlie (w 1982 i 1984) – instytucji prowadzonej przez Rainera Hildebrandta, którego Partum poznała za pośrednictwem Vostella. W 1982 roku na wystawie w Haus am Checkpoint Charlie zaprezentowała obiekt łączący dokumentację z dwóch performance. W 1984 otrzymała II nagrodę w konkursie – jak wspomniano w zacytowanym powyżej tekście – za pracę pt. *Himmel West, Himmel Ost* – fotograficzną dokumentację dokamerowego performance przekształconą przez artystkę w podobny sposób, jak jej wcześniejsze

prace z cyklu *Zmiana czy Obecność/Nieobecność* (1965). Rysując na fotografii, Partum wzmacniała znaczenia dokumentowanej akcji.

W tym samym roku Partum zrealizowała performance *Piruet* w Galerie Dialog (1984) prowadzonej przez Alexandra Baumgartnera. W tym przypadku performance funkcjonował jako rytuał, który wyznaczył nowy kierunek w praktyce artystycznej Partum: był to ruch w kierunku artykułowania prywatnych doświadczeń artystki poprzez przepracowanie i ponowne wykorzystanie jej wcześniejszych projektów w nowych konfiguracjach. Performance został nie tylko sfotografowany, ale także sfilmowany. W pierwszym kadrze ubrana artystka prezentuje stronę tytułową i po woli czyta następujący tekst w języku niemieckim:

To jest osobiste doświadczenie. Istnieje między nami w tej chwili. To także nasza przeszłość. Którą nosimy w sobie. Jako przestrzeń intymną. Ta kontynuacja stanowi unię, którą znajdujemy między nami a czasem. (...) Zagłębiamy głęboko w siebie. Tak jak w piruecie. Próbowałam zniszczyć moje uczucia.

Kolejna scena ukazuje początek właściwego performance: naga artystka czyta przed publicznością prawdopodobnie ten sam tekst. Partum wchodzi do galerii na łyżwach, które zastąpiły jej zwyczajowe szpilki. W centrum przestrzeni artystka umieściła duże lustro, nad którym zawiesiła na nitce powiększony portret fotograficzny z akcji *Zmiana* (1974). Fotografia ta została zmieniona – jedna strona twarzy Partum, która wcześniej uległa postarzeniu, została zastąpiona kolażem złożonym z fragmentów tego samego obrazu fotograficznego. Kolejna fotografia przedstawiająca wyabstrahowaną z kontekstu nagą postać Partum (jeden z obrazów użytych w serii *Samoidentyfikacja*), została przymocowana paskiem papieru do wentylatora. Gdy fotografię zniszczył wentylator, artystka weszła na taflę lustra i zaczęła rozbijać ją łyżwami, symbolicznie zrywając z obrazem swojej zawodowej przeszłości i jednocześnie zastępując dzieło sztuki

powstałe w 1974 roku (*Zmiana*) z nowym przedmiotem – stłuczonym lustrem. Kristine Stiles pisze, że działanie w sztuce nie tylko „łączy to, co konceptualne z tym, co fizyczne, ale jednocześnie przesuwa konwencjonalną relację podmiot–przedmiot występującą w tradycyjnych warunkach oglądania z ich wyłącznej zależności od reprezentacji (metafora) do połączenia (metonimia).”<sup>14</sup> Ten kierunek dociekania, czyli performatywne kwestionowanie relacji podmiot–przedmiot sztuki i problematyzowanie ich relacji poprzez pojęcie łączności stał się kluczowy dla konceptualizacji performance Partum w Berlinie Zachodnim.

W 1988 roku podczas prezentacji grupowej w pop-up galerii Gudrun Schulz w Barockhaus przy Checkpoint Charlie, Partum zrealizowała performance *Von Subjekt zu Kunstobjekt* [Od podmiotu do przedmiotu sztuki]. Rok później na festiwalu Książka Abstrakcyjna zaprezentowała performance *Gedankenakt ist ein Kunstakt* [Akt myśli jest aktem sztuki]. Partum zainicjowała także współpracę z Frauenmuseum w Bonn, uczestnicząc w Targach Sztuki w 1985 roku. W Berlinie eksplorowała również otwarte przestrzenie publiczne, takie jak Hohenzollernkanal w Spandau i Olivaer Platz, gdzie w 1984 zaaranżowała akcję *Gedankenkonzert* [Koncert myślowy] oraz w 1987 instalację tekstową na podstawie fragmentów Fausta Goethego.

W ciągu tej dekady artystka otrzymała wsparcie instytucji miejskich, m.in. stypendium Senatu Berlińskiego w 1987 roku, z którego sfinansowała swoją instalację tekstową *Faust* na Olivaer Platz. Znaczącym wsparciem był również zakup jedenastu *Poems by Ewa* przez Staatliche Museen zu Berlin: w 1983 roku Neue Nationalgalerie nabyła sześć *poems by ewa*, a w 1989 roku Kupferstichkabinett nabyła pięć innych.

Nie można nie docenić, że idiom artystyczny, w którym funkcjonowała wówczas artystka (sztuka konceptualna, performance i akcja) w Berlinie Zachodnim stopniowo tracił popularność, a co za tym idzie, kurczyła się jego sieć instytucjonalna. W konsekwencji sposób, w jaki Partum uprawiała sztukę w latach 1982–1989, przypomi-

nał formułę artystki zamkniętej w studio, która nie podróżuje i nie buduje profesjonalnej sieci międzynarodowych kontaktów. Była to również sytuacja artystki, która rzadko prezentuje swoje prace i dlatego „nie pozwala spektaklowi przeniknąć swoich kompetencji poznawczych i emocjonalnych.”<sup>15</sup> Jej praktyka artystyczna funkcjonowała w dużej mierze w systemie powiązań z własnym archiwum. Mimo to artystka próbowała odpowiedzieć na pojawienie się nowych tendencji w świecie sztuki, takich jak ekspresyjne gesty malarskie i produkcja przedmiotów. Na przykład fizyczna przestrzeń, w której rozrzuciła wycinane z kartonu litery w Polsce w latach siedemdziesiątych (*Poezja aktywna*), została w latach osiemdziesiątych zastąpiona białymi płótnami inkrustowanymi czarnymi literami (*Instalacja tekstowa*).

Prace Partum powstałe w Polsce w latach 1965–1980 uległy materialnej dyslokacji, ale zostały też przemieszczone w inny sposób; pozbawione ram instytucjonalnych i kontekstu interpretacyjnego wciąż były zawieszane w lokalnej infrastrukturze artystycznej socjalistycznej Polski. Tego typu usytuowanie, czyli wirtualne przemieszczenie, spowodowało, że niekiedy dokumentacja fotograficzna z jej działań zamieniała się w formy hybrydowe, nieodzwierciedlające wcześniejszych prac. Tak jak w przypadku obiektu prezentowanego w 1982 roku w Haus am Checkpoint Charlie – artystka zaaranżowała montaż łączący dokumentację pochodzącą z performance *Hommage á Solidarność* (1981), *Samoidentyfikacja* (1980) i swój własny podpis.

Mówiąc o marginalizacji twórczości Partum w Berlinie Zachodnim, nie można pominąć faktu, że sytuacja ‘podmiotu mówiącego’ w pracach Partum zmieniła się, gdy artystka została emigrantką. Również liczne recenzje i teksty o sztuce Partum publikowane w lokalnej prasie berlińskiej podkreślały jej status jako artystki emigracyjnej. Sama Partum przyznaje, że początkowe zainteresowanie jej twórczością wiązało się bardziej z politycznymi zainteresowaniami berlińskiej publiczności ruchem Solidarności i tłumieniem opozycji politycznej w Polsce, niż sztuką konceptualną czy fe-

ministyczną.<sup>16</sup> Całostronicowa reklama wystawy Partum w Galerie Wewerka, opublikowana w *Berliner Kunstblatt* w 1983 roku wyraźnie gra na tych politycznych sentymentach i aluzjach, przedstawiając fotografie twarzy artystki z cyklu *Kino tautologiczne* z zapieczętowanymi ustami zestawionej z nagłówkiem zaczerpniętym z tytułu kolejnej jej pracy: *Hommage á Solidarność*.

Przeniesienie praktyki artystycznej Partum z socjalistycznej Polski do Berlina Zachodniego w 1982 roku należy także postrzegać jako proces resygnifikacji jej narzędzia artystycznego, czyli aktywnego ciała – o czym pisze szerzej Agata Jakubowska.<sup>17</sup> W Berlinie Zachodnim Partum zmuszona była skonfrontować się nie tylko ze zmianami związanymi z przemieszczeniem politycznym (od realnego socjalizmu do liberalnej demokracji), ze zmianami własnej pozycji jako ‘podmiotu mówiącego,’ ale także z innym odbiorem swojej twórczości. Partum występowała przed zachodnio-niemiecką i polską publicznością emigracyjną jako reprezentantka wschodnioeuropejskiej radykalnej opozycji, jako artystka–dysydentka. W tym kontekście Jakubowska wiąże alegoryzację nagiego ciała Partum z zanikiem emancypacyjnego charakteru jej nagości. Należy jednak podkreślić, że artystka podchodziła do unieruchomienia sensu swojego ciała aktywnie i na wiele różnych sposobów, poczynając od bezpośredniego odniesienia się do ram politycznych (*Cień Wschodu, Cień Zachodu*, 1984) i ich kulturowych rozgałęzień jako personifikacji natury (*Od podmiotu do przedmiotu sztuki* 1988) do próby zakłócenia tego odczytania poprzez podkreślenie jego (ciała) indywidualnej biografii (*Piruet* 1984, *Hommage á Leonardo* 1986).

Innym czynnikiem, który należy wziąć pod uwagę w związku z relokacją twórczości Partum, jest fakt, iż artystka przeniosła swoją feministyczną praktykę do miasta z rozwiniętym ruchem feministycznym. W nowym kontekście konfrontacyjna strategia pedagogiki krytycznej i podnoszenia świadomości feministycznej straciła swój cel. Ostatecznie artystka zwróciła się ku osobistej opowieści, biografii swojego ciała i jego łączności z biurokratycznym aparatem państwa–miasta.



Krytyczna pedagogika Partum przekształciła się w formułę sztuki poprzez samo ciało, na ciele i wokół niego. Jej nowe prace rekonceptualizowały temat wiktylizacji, począwszy od kwestii pozycjonowania kobiet jako ofiar patriarchytu po przedstawianie osobistych doświadczeń i uwikłań artystki. Jednocześnie Partum rekonceptualizowała ciało jako rzeczywisty przedmiot politycznej i fizycznej opresji (*Katastrofa małżeńska*, 1987).

Na koniec, ważne jest również rozważenie transferu praktyki Partum w kontekście rozłamu związanego z chronologią praktyk neoawangardowych na Zachodzie i Wschodzie. Na początku lat osiemdziesiątych status sztuki performance – medium pragmatycznie wykorzystywanego przez artystkę w twórczości feministycznej – różnił się w Berlinie Zachodnim i socjalistycznej Polsce. Galerie René Block, która w latach sześćdziesiątych była ośrodkiem eksperymentalnej sztuki performance, została zamknięta w 1979 roku. Zainteresowanie świata sztuki sztuką performance zostało zastąpione nowym entuzjazmem dla malarstwa ekspresjonistycznego (Neue Wilde) i muzyki punk. Badając jednoczącą rolę sztuki performance, jako autonomicznej praktyki artystycznej w obu Berlinach w latach siedemdziesiątych, Claudia Mesch argumentuje, że performance osiągnął swój kulturowy szczyt w Berlinie Zachodnim w latach sześćdziesiątych i że w latach osiemdziesiątych zachodni Niemcy intelektualiści uznali go za porażkę w kategoriach politycznej skuteczności.<sup>18</sup>

Partum zredefiniowała zatem scenariusze swoich performance, rezygnując z aktywizmu na rzecz bardziej ekspresyjnych i dramatycznych działań, a jednocześnie przesunęła się w kierunku analitycznego wykorzystania performance jako medium. Zamiast powielać stwierdzenia o uprzedmiotowieniu kobiecych ciał, zaproponowała rozważania na temat statusu przedmiotu i podmiotu w sztuce opartej na działaniu.

Podczas performance *Od podmiotu do przedmiotu sztuki* w Galerie Gudrun Schulz Partum odczytała fragmenty *Krytyki czystego rozumu* Kanta w języku polskim, kierując je do głównie niemieckojęzycznej publiczności. Pod-

czas przeliterowania tekstu umieściła czarne litery na swoim nagim ciele, zaczynając od stóp i przesuwając się w kierunku twarzy i ust, aż zakrzuszyła się i nie mogła już mówić. W tej konstelacji fizyczna przestrzeń galerii, przestrzeń płótna i ciała Partum zostały połączone w jeden obszar zmaterializowanego i zdekonstruowanego tekstu. W recenzji opublikowanej w Berliner Kunstblatt w 1989 roku Karoline Müller podkreśliła kontrast między białymi, kartonowymi literami rozsianymi po przestrzeni galerii a czarnymi literami na ciele Partum, reprezentującymi – zdaniem krytyczki – dwa światy, w których Partum funkcjonowała. Asocjacyjna interpretacja Müller podkreślała metaforyczny wymiar performance Partum, gdzie „ciało to płótno i blejtram. Ręce i litery to pędzel i farba.”<sup>19</sup>

### 3. Relacje Ewy Partum z feministyczną sceną artystyczną Berlina Zachodniego

Biorąc pod uwagę różnorodne czynniki ograniczające widoczność praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim, dziwić może jej ambiwalentny związek z feministyczną sceną artystyczną miasta, która mogłaby być dla niej szansą na większą obecność instytucjonalną. Należy podkreślić, że środowiska feministyczne, choć bardzo aktywne, były jednak usytuowane na marginesie tutejszego życia artystycznego. Były wówczas mocno nastawione na działania lokalne, kolektywne, autonomiczne (samoorganizacja), horyzontalne i procesowe. Dobrym przykładem tej postawy jest wstęp do wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1888–1977*, w którym autorki piszą:

Dobór obrazów, obiektów, zdjęć, akcji, filmów jest również determinowany składem naszej grupy, czyli jest subiektywny, ale z drugiej strony nie dlatego, że postrzegamy siebie jako część publiczności. Wszystkie od niedawna lub od dłuższego



czasu zaangażowane jesteśmy w ruchu kobiecym i ten fakt wpłynął na wystawę (...). Wypracowanie kryteriów selekcji było procesem, który jeszcze się nie zakończył, a wystawa jest etapem tego procesu, a nie skończonym rezultatem, którym nie można zachwiać.<sup>20</sup>

Z jednej strony Partum otrzymała znaczne wsparcie od lokalnych artystek i aktywistek feministycznych. Z drugiej strony odmówiła pełniejszej integracji lub współpracy w ramach lokalnych środowisk feministycznych. Wynikało to z uznania sztuki berlińskich artystek feministycznych za zbyt eklektyczną, afirmatywną, esencjalistyczną (artykułacja 'weibliche Esthetik') i ograniczoną pod względem formatów artystycznych (rzeźba, malarstwo, rysunek).<sup>21</sup> Dla Partum feministyczna praktyka artystyczna nie ograniczała się do sztuki o treści feministycznej czy sztuki tworzonej przez kobiety, ale była sztuką zakorzenioną w określonym języku artystycznym, genealogicznie powiązanym ze sztuką konceptualną. Innymi słowy, Partum w swoich feministycznych pracach kwestionowała nie tylko patriariat, ale także modernistyczną estetykę i mitologię związaną z malarstwem, rzeźbą i innymi konwencjonalnymi mediami.

Nie należy jednak lekceważyć powiązań Partum ze sceną lokalną i jej wpływu na twórczość i biografię artystki. Mogła ona przyjechać do Berlina dzięki fikcyjnemu zaproszeniu do udziału w wystawie w Neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), zaaranżowanemu przez artystkę Detel Aurand, którą Partum poznała w Warszawie w 1981 roku i która pomogła jej osiedlić się w Berlinie. Jeszcze w Polsce Partum nawiązała kontakt z kręgiem wokół grupy roboczej nGbK odpowiedzialnej za organizację wystawy Künstlerinnen International 1888–1977 (Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl i Petra Zöfelt) oraz – jak wcześniej wspomniano – w 1978 otrzymała katalog z tej wystawy.

Po przybyciu do Berlina Partum otrzymała propozycję realizacji wystawy non-profit w przestrzeni Frauengalerie Andere Zeichen, *artist-run-space* prowadzonej przez Ebbę Sakel, ale ze względu na ograniczenia finansowe i sceptycyzm wobec programu galerii artystka jej jednak nie zorganizowała.<sup>22</sup> W artykule o kobiecych projektach kulturalnych w Berlinie Zachodnim opublikowanym w magazynie *Fotografia* w 1988 roku, Frauengalerie Andere Zeichen została opisana w następujący sposób:

W tych bezpiecznych przestrzeniach kobiety uczą się nabierać odwagi, by być aktywne artystycznie, pracować artystycznie nad swoim środowiskiem i własnym życiem, nawet bez kwalifikacji zawodowych.<sup>23</sup>

Poruszone w tekście artykułu aspekty (to znaczy skoncentrowanie się na tradycyjnych mediach i na podejściu nieprofesjonalnym) nie były zgodne z feministyczną praktyką artystyczną Partum, wpisaną mocno w instytucję sztuki awangardowej.

Z okazji wystawy w Galerie Wewerka w kwietniu 1983 roku prace Partum znalazły się w piątym numerze *Courage. Aktuelle Frauenzeitung* – feministycznego magazynu wydawanego w dzielnicy Kreuzberg, który w 1983 roku osiągał nakład 7000 egzemplarzy. Partum była również wspierana przez Karoline Müller, która przez całe lata osiemdziesiąte była ściśle związana ze Stowarzyszeniem Artystek Berlińskich 1867 (Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.). Müller jest autorką wspomnianej już recenzji performance Partum w Galerie Gudrun Schulz, opublikowanej w 1989 roku w *Berliner Kunstblatt*. To właśnie ona (wraz z Inge Huber) zainicjowała, sfinansowała, zredagowała i wydała publikację *Zur Physiologie der Bildenden Kunst. Künstlerinnen Multiplikatorinnen Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Portraits Materialem Register*, w której fotograficzny portret Partum znalazł się wśród portretów innych berlińskich producentek kultury. Na tym portrecie twarz i dekolt Partum

są pokryte czarnymi literami. Ten fotograficzny obraz znacznie różni się od wcześniejszego o kilka lat rysunku Wolfa Vostella (1984), który wyartykułował podwójną genealogię praktyki artystycznej Partum jako zakorzenioną w tradycji konstruktywistycznej i body art. Rysunek ten został wykorzystany przez artystkę jako okładka katalogu wystawy w Galerii Wewerka. Tutaj także jest widoczne określone polityczne ramowanie twórczości Partum, poprzez wprowadzenie słowa *solidaritat*, sytuującego Partum w roli artystki–dysydentki.

Zdjęcie reprodukowane w publikacji *Zur Physiologie der Bildenden Kunst*, wykonane przez artystkę Birgit Kleber w 1987 roku, definiuje genealogię artystyczną Partum inaczej, raczej jako synergię ciała i tekstu, podkreślając jednocześnie autorską podmiotowość i sprawczość artystki. Biorąc pod uwagę pozycję Partum jako artystki emigracyjnej, aspekt językowy nabiera jeszcze innego wymiaru: nawiązuje do trudności w komunikacji i zawilości procesu przekładu. Twarz i ciało artystki przedstawione zostały jako filtr, który dekonstruuje tekst linearny, czyniąc go niezrozumiałym. Portret ten można interpretować jako metaforę praktyki artystycznej Partum w dekadzie lat osiemdziesiątych w Berlinie Zachodnim, czyli kondycje ‘nieprzekazywalności przekazu’ – w tym przypadku, nieprzekazywalności jej feministycznego wymiaru.<sup>24</sup>

Przykładem doskonale ilustrującym relacje Partum ze sceną feministyczną w Berlinie było wycofanie się artystki z multimedialnego projektu *Perlen vor die Säue* [Perły przed wieprze], zorganizowanego już w 1991 roku (31 maja–30 czerwca) w nGbK. Wystawa dotyczyła emancypacyjnego potencjału obscenicznego w sztukach wizualnych, skupiając się na takich zagadnieniach jak: kobieca seksualność, przyjemność erotyczna, narodziny, śmierć i przemoc. W liście do organizatorów Partum wyjaśniła powody wycofania swojej pracy – performance *Stupid Women* – z programu towarzyszącego wystawie. Argumentowała, że znaczenie jej pracy byłoby w tym kontekście zmanipulowane. Tym samym, nie tylko afirmatywna

narracja *Frauenkunst*, ale także radykalna emancypacyjna retoryka feministyczna, mogąca zagrozić bezinteresowności wpisanej w nagość ciała Partum, skłaniała artystkę do dystansowania się od zachodniobrzeźbiarskich inicjatyw artystycznych. W feministycznej sztuce Partum stawką nie była bowiem afirmacja kobiecego ciała i eksploracja kobiecej seksualności. Jej strategia, oparta na szoku i agresji, polegała raczej na przedstawianiu i przekraczaniu seksualności kobiecego i sfeminizowanego ciała. Można argumentować, że strategia ta była możliwa tylko przy ograniczonym rozwoju kultury konsumpcyjnej i mass mediów, jak i dyskursu feministycznego, który mógłby natychmiast okryć znaczeniem nagie ciało Partum. Paradoksalnie zatem, istniejący dyskurs feministyczny utrudniał artystce komunikować jej własny feministyczny przekaz.

## Konkluzja

Spojrzenie na relacje Ewy Partum z artystycznymi środowiskami feministycznymi w Berlinie Zachodnim pozwala wyartykułować podobne różnice<sup>25</sup> związane z paradygmatem sztuki feministycznej po obydwu stronach żelaznej kurtyny. Należy jednak podkreślić, że ani Berlin Zachodni tego czasu, ani Polska Ludowa nie reprezentują tutaj modelowej kondycji Wschodu i Zachodu, są raczej specyficznymi lokalnymi manifestacjami globalnej geopolitycznej sytuacji. Podobnie praktyka Partum różniła się od wielu emancypacyjnych projektów artystycznych realizowanych przez artystki performerki w socjalistycznej Europie. Niemniej jednak, zestawienie to w jakimś sensie można traktować jako laboratorium dialogu pomiędzy odmiennymi feminizmami i zróżnicowanymi agendami feminizmu w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

Chociaż Partum nie miała łatwego dostępu do instytucyjnego obiegu sztuki po przeprowadzce do Berlina Zachodniego, jej współpraca z feministycznymi organizacjami oraz grupami wpierającymi twórczość kobiet w Berlinie charak-

teryzowała się daleko posuniętą strategią i ostrożnością. Można powiedzieć, że Partum współpracowała z berlińskimi feministkami do momentu, w którym jej sprawczość – nastawiona na indywidualną emancypację i wpisana w produkcje sztuki neoawangardowej – była wzmacniana. Tą praktykę dialogu nazwać można praktyką tymczasowych, prowizorycznych aliansów, płynnego przechodzenia, negocjowania i badania kontekstów. Strategia ta wynikała również z faktu traktowania przez artystkę swoich prac jako obiektów historycznych i relacyjnych, umiejscowionych w specyficznym czasie i miejscu. Obiektów, które zmieniały lub traciły znaczenie po przeniesieniu ich w innego rodzaju konteksty. Tutaj przywołać można obserwacje Tani Bruguery, która mówi o specyficznym usytuowaniu w czasie politycznym (*political-timing-specificity*) w kontekście problemu odtwarzania performance.<sup>26</sup>

Brak politycznej reprezentacji kobiet w systemie władzy PRL, czyli w socjalistycznej elicie, nie mógł stać się przedmiotem transformacyjnej krytyki feministycznej. Polityczny system władzy w latach siedemdziesiątych nie mógł zostać zakwestionowany ani przekształcony przez artystyczną interwencję feministyczną. Podobnie żaden ekonomiczny feministyczny postulat, wypowiedziany z pozycji artystycznej, nie mógł w latach siedemdziesiątych w realiach PRL zostać zrealizowany. Innymi słowy, rzeczywista polityka nie była miejscem do działania dla feministycznych artystek. Tym samym, obszarem realistycznej krytyki i sztuki feministycznej stała się szeroko rozumiana kultura: kultura narodowa funkcjonująca w paradygmacie romantyczno-symbolicznym, kultura codziennej ‘upłciowionej’ rutyny, socjalistyczna kultura wizualna oraz kultura artystyczna męskiej neoawangardy.

Doświadczenie polskiego socjalizmu lat siedemdziesiątych, którego elementem była kultura artystyczna, w jakiej funkcjonowała Partum, było kondycją i określonym rodzajem patriarchalnej opresji, na którą jej praktyka feministyczna stanowiła odpowiedź. Berlin Zachodni ze zróżnicowaną sceną feministyczną stał się środowiskiem

niesprzyjającym odtwarzaniu performance, które powstały wewnątrz i wobec zmaskulinizowanego świata polskiej neoawangardy. Funkcjonujący w środowisku androcentrycznej neoawangardy feminizm konfrontacyjny był zwyczajnie nieprzetłumaczalny.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, red., *Künstlerinnen international 1877–1977* (Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977). Kat. wyst.
- <sup>2</sup> Inge Huber, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Porträts, Materialien, Register* (Berlin: Ladengalerie, 1987).
- <sup>3</sup> Angela Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique* (Manchester: Manchester University Press, 2013), 81.
- <sup>4</sup> Ta część tekstu oparta jest o moją publikację *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- <sup>5</sup> Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative*, 76.
- <sup>6</sup> Partum zrealizowała akcje w Galerii ZPAP Na Piętrze w Łodzi podczas festiwalu Tydzień Plastyki Łódzkiej, który odbył się we wrześniu 1979 roku. Performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* został zrealizowany 28 września 1979 roku. W broszurze festiwalowej akcja opisana została jako „Sztuka feministyczna”.
- <sup>7</sup> Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993), 163.
- <sup>8</sup> Cytat za: Philip Auslander, “The Performativity of Performance Documentation,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień. 2006): 4.
- <sup>9</sup> Ewa Partum, *Samoidentyfikacja, 1979/80*, maszynopis w Archiwum Ewy Partum.
- <sup>10</sup> Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011), 99.
- <sup>11</sup> Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition* (London: Verso, 2013), 64.
- <sup>12</sup> “Ewa Partum. Pirouette,” *Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie* 39 (1985): 104–105. [„Obwohl sie sich beim Wettbewerb »Überwindung der MAUER durch Bemalung der MAUER« den 2ten preis mit Benôit Maubrey (erstaunlich) teilte, ist auch Ewa Partum eher randerscheinung der berliner kunstszene. eine positivere position hatte die einfallsreiche polnische konzeptionalstin sicherlich »drüben,« wo sie wegweisende aktionen durchführte.“].
- <sup>13</sup> W kolejnych numerach czasopisma na stronach artystki pojawiły się następujące twórczynie: 1983/1 Heidi Zimmerman, 1983/2 Katrin Merg i Mira Falrdaum, 1983/3 Ilse Telpelke, 1983/4 Elke Lixfeld, 1983/5 Ewa Partum, 1983/6 Gisela Genther, 1983/7 Wendy Chandler, 1983/8 Annagret Soltau, 1983/9 Helene Hering-Heber, 1983/10 Natalia Struve i Paula Schmidt, 1983/11 Irene Jourdan Koch, 1983/12 Lotte Jacobi.
- <sup>14</sup> Kristine Stiles, “Uncorrupted Joy. International Art Action,” w *Out of Action, Between Performance and the Object 1949–1979*, red. Russel Ferguson (London: Thames and Hudson, 1998), 227. Kat. wyst.
- <sup>15</sup> Isabelle Graw, “Beyond Institutional Critique,” w *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman (Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006), 137.
- <sup>16</sup> Sven Spiker, “Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum,” *ARTMargins online*, dostępny 30.10.2023, <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.
- <sup>17</sup> Agata Jakubowska, “Divided Body. Ewa Partum’s »Hommage á Solidarność« (Łódź 1982, West Berlin 1983),” w *OwnReality (23.), To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux, (Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016). Dostępny 30.10.2023, <http://www.perspectiva.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- <sup>18</sup> Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys* (London: I. B. Tauris, 2009), 18.
- <sup>19</sup> Karoline Müller, „Ewa Partum,” *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- <sup>20</sup> Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, Wstęp do katalogu *Künstlerinnen international 1877–1977*, 3.
- <sup>21</sup> Wywiad z Ewą Partum, 14 stycznia 2017 r., Berlin.
- <sup>22</sup> Ibidem.
- <sup>23</sup> *Fotografia* 39 (1985): 88.
- <sup>24</sup> Nawiązuje do tytułu tekstu Ewy Partum, *Made by Me - The Non-Transmissibility of the Message*, 1978, maszynopis w archiwum Ewy Partum.
- <sup>25</sup> Nawiązuje do terminu ‘common differences’ używanego często w procesie historyzacji sztuki feministycznej post-socjalistycznej Europy. Zob. np. *Symposium Common Differences: Issues for Feminist Curating in Post-Socialist Europe*, <http://common-differences.artun.ee/home> Termin ten został rozwinięty przez Chandra Talpade Mohanty w tekstach na temat feminizmu, globalizacji i Trzeciego Świata. Zobacz np. Chandra Talpade Mohanty Mohanty, *Third World Women and the Politics of Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- <sup>26</sup> Tania Bruguera, „Notes on Political TIMING Specificity,” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 30.10.2023. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.

## Bibliografia

- Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso, 2013.
- Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień 2006): 1-10.
- Bierther, Ursula, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, red., *Künstlerinnen international 1877-1977*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977.
- Bruguera, Tania. „Notes on Political TIMING Specificity.” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 13 października 2022. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.
- Dimitrakaki, Angela. *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Graw, Isabelle. "Beyond Institutional Critique." W *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman, 137–151. Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006.
- Huber, Inge, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985-1987. Porträts, Materialien, Register*. Berlin: Ladengalerie, 1987.
- Jakubowska, Agata. "Divided Body. Ewa Partum's *Hommage à Solidarność* (Łódź 1982, West Berlin 1983)." W *OwnReality* (23.), *To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux. Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- Majewska-Güde, Karolina. *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Mesch, Claudia. *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*. London: I. B. Tauris, 2009.
- Müller, Karoline. „Ewa Partum.“ *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy. International Art Action." W *Out of Action, Between Performance and the Object 1949-1979*, red. Russel Ferguson, 227-329. London: Thames and Hudson, 1998.
- Spiker, Sven. "Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum." *ARTMargins online*. Dostępny 30.10.2023. <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.

# Magdalena KASA

Instytut Sztuki PAN Warszawa

## MISTRZYNIIE DRUGIEGO PLANU. O POLSKICH RZEŹBIARKACH, POMNIKACH I BARIERACH NIE DO PRZEKROCZENIA

Wzmoczona aktywność rzeźbiarek na polu polskiej sztuki po 1918 roku przełamała większość dotychczasowych uprzedzeń odnoszących się do kobiet uprawiających rzeźbę.<sup>1</sup> Punktem zwrotnym w tej kwestii okazała się niespotykana dotąd fala przemian społecznych, zwłaszcza tych związanych ze sferą ról przypisywanych do płci.<sup>2</sup> W nowo utworzonym państwie obywatelkom i obywatelom zapewniono równość wobec prawa, znosząc tym samym dotychczasowe przeszkody stojące na drodze kobiet w procesie edukacji czy zatrudnienia. Dzięki możliwości uzyskania gruntownego wykształcenia, przyszłe artystki zaczęły odgrywać poważną i konkurencyjną wobec mężczyzn rolę w świecie sztuki. Praca zarobkowa nobilitowała, zapewniając stabilniejszą pozycję w ramach określonej grupy zawodowej oraz umożliwiała awans w hierarchii społecznej. Obecność obywaterek na rynku pracy w jakimś stopniu znosiła więc dychotomiczną koncepcję różnicy płci, według której rola kobiet ograniczała się do sfery domowej i obowiązków macierzyńsko-opiekuńczych, podczas gdy mężczyznom przypadała działalność w sferze publicznej.

Można odnieść wrażenie, że działalność międzywojennych artystek zapewniła kolejnym pokoleniom rzeźbiarek nieograniczony dostęp do tej silnie zmaskulinizowanej gałęzi sztuki. Pobieżne spojrzenie rzeczywiście potwierdzi ich niespotykaną dotychczas widoczność na tle twórczości rzeźbiarskiej epoki. Jednak uważna refleksja pozwoli dostrzec, że mimo rozmaitych dokonań, jeden rodzaj działań wciąż był dla kobiet niemal nieosiągalny, a mianowicie realizacja pomnikowa.

Rzeźba publiczna posiada największą siłę i zasięg oddziaływań, a im większa w skali i zamierzeniu, tym gwałtowniejsze wzbudza emocje.<sup>3</sup> Sztuka tego rodzaju najintensywniej ujawnia konflikty społeczne, gdyż obszar publicznej widzialności nigdy nie jest neutralny, to przestrzeń fundamentalnie polityczna, za którą zawsze kryją się określone interesy władzy.<sup>4</sup> Międzywojennym artystkom udało się sforsować bariery związane zarówno z dostępem do instytucji szkolnictwa wyższego, jak i placówek wystawienniczych czy sformalizowanych grup artystycznych, ale przestrzeń publiczna – tradycyjnie utożsamiana z przestrzenią męską – wciąż była dla nich obsza-





1

1. Janina Reichert w trakcie pracy nad modelem pomnika Marii Konopnickiej, za: Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość* (Kraków: K. Grodziska 2009): 92.

rem, na którym utrzymywały pozycję podrzędną wobec artystów-mężczyzn. Nie oznacza to, że kobiety w ogóle nie podejmowały prób tworzenia rzeźby pomnikowej. Wręcz przeciwnie, ich działania dawały nadzieję na pełne równouprawnienie artystek w tej dziedzinie.<sup>5</sup> Jednak wybuch II wojny światowej, lata okupacji i wszystkie okoliczności z tym związane udaremniły rozwój karier większości rzeźbiarek.

Jak zauważa badaczka Małgorzata Fidelis, powojenne przemiany społeczne paradoksalnie zakwestionowały, jak i zaostriżyły tradycyjny podział na płci: „Tak zwana aktywizacja zawodowa kobiet (...) była kluczowym elementem komunistycznych wysiłków mających na celu stworzenie nowego społeczeństwa, wolnego od nierówności społecznych. Tymczasem różnice płci pozostawały podstawowym sposobem wyznaczania granic i rozumienia hierarchii społecznej w powojennej Polsce. Wyobrażenia społeczne na temat różnic biologicznych i prokreacji stały się w zasadzie kluczowym elementem oficjalnej koncepcji równości.”<sup>6</sup> Co prawda spostrzeżenia badaczki odnoszą się do robotnic, a więc osób o niskim stopniu kwalifikacji, jednak jej tezy można odnieść właściwie do wszystkich ówczesnych grup kobiet pracujących zawodowo.

Komunistyczna ideologia legitymizowała pracę zarobkową kobiet jako narzędzie ich emancypacji, jednak w gruncie rzeczy podział zawodów ze względu na płeć wciąż był widoczny, a miejsce przynależne kobiecie nadal definiowano z pozycji „kulturowo-społecznych wyobrażeń o funkcjach biologicznych.”<sup>7</sup> Dynamiczny dotąd proces zdobywania przez kobiety kolejnych swobód na polu rzeźby w nowym ustroju uległ niemal całkowitemu wyhamowaniu. W wywiadzie przeprowadzonym w 1979 roku z Barbarą Zbroźną, artystka wyznała: „Przez całe długie lata było moim marzeniem, żeby powstająca forma stała się niezbędnym elementem kształtowanej przestrzeni, żeby móc formować tę przestrzeń z architektem i urbanistą, od samego początku. Dlatego brałam udział w wielu konkursach na rozwiązanie architektoniczno-rzeźbiarskie i były to zawsze znakomite ćwiczenia dla

moich marzeń, nigdy, niestety nie uwieńczone realizacją.”<sup>8</sup> Powyższa wypowiedź należała do artystki o ugruntowanej już wówczas pozycji, która karierę zaczynała zaraz po wojnie. Jej głos nie jest odosobniony, komentarze o podobnym brzmieniu pojawiały się także wśród innych rzeźbiarek. Jest to jednak głos symptomatyczny, mogący być świadectwem tego, że wobec braku ciągłości tradycji – a więc braku własnych poprzedniczek – nawet tak wybitne jednostki, jak Zbroźna, były poniekąd bezradne.

Poniższy tekst naświetla okoliczności towarzyszące procesom realizacji pomnikowych w międzywojennej oraz powojennej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł autorstwa rzeźbiarek. Kończącą cezurę rozważań wyznacza rok 1971, gdyż to właśnie wówczas, w salach wrocławskiego Muzeum Architektury odbyła się pierwsza – na tak wielką skalę – wystawa *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej w Polsce Ludowej*, podsumowująca powojenne osiągnięcia artystów na tym polu.<sup>9</sup>

Zagadnienie twórczości kobiet na niwie rzeźby pomnikowej nie zostało dotychczas podjęte przez badaczy, choć sporo rzeźbiarek (tworzących zarówno w okresie przed-, jak i powojennym), doczekało się osobnych publikacji na swój temat.<sup>10</sup> Trudnością towarzyszącą szczegółowej analizie problemu jest niedostatek dokumentacji odnoszącej się do wznoszenia monumentów w okresie międzywojennym, a także brak zachowanej ewidencji rozpisywanych konkursów na pomniki i ich przebiegów w przypadku realizacji powstałych już po II wojnie światowej. Te ostatnie materiały ulegały przedawnieniu po upływie pięciu lat i najczęściej zostawały zniszczone.

Pomocne w rozważaniach będą pojedyncze zachowane archiwalia oraz ówczesna prasa, na bieżąco komentująca powstałe, jak i niezrealizowane, monumenty. Poniższe rozważania będą dotyczyć niewielkiej liczby artystek, ponieważ niewiele kobiet rzeźbiących posiadało zarówno ambicje, jak i predyspozycje do uprawiania rzeźby pomnikowej, a ponadto znikoma część z nich zrealizowała własne koncepcje artystyczne. Ścieżka kariery każdej z omawianych rzeźbiarek biegła

zupełnie indywidualnie, ale wszystkim udało się osiągnąć wysoką pozycję w ówczesnym środowisku twórców. Analiza dostępnych materiałów pozwoli wykazać, że w istocie to nie talent odgrywał pierwszorzędną rolę w kwestii realizacji pomnikowych, ale uwarunkowania kulturowe oraz system administracyjno-urzędowy, w tym działalność instytucji monopolizujących rynek zamówień państwowych. Wszystkie te okoliczności raczej hamowały rozwój rzeźbiarek w swojej dziedzinie, wpływając tym samym na proces wyznaczania symbolicznych granic działalności rzeźbiarskiej kobiet i odgradzania ich sztuki od sfery publicznej.

Na skutek szczególnej sytuacji politycznej kraju po 1918 roku, pozycja społeczna kobiet uległa poprawie, a one same stały się istotną częścią nowego państwa. Krótki okres historyczny, w którym dawny, narzucony przez patriarchy system uległ poluzowaniu, stał się jednocześnie momentem ekspansji rzeźbiarek na arenie artystycznej i miał bardzo transgresyjny charakter. Wejście do środowiska opartego na dominującej pozycji mężczyzn wymuszało na kobietach konieczność konfrontacji z zastanymi wzorcami oraz schematami myślowymi, odnoszącymi się do ich uczestnictwa w kulturze. Działalność artystek mogła być odbierana jako zagrożenie cywilizacyjne, naruszające „tradycyjnie męski korporacjonizm zawodowy,”<sup>11</sup> a rzeźba pomnikowa należy do tego rodzaju twórczości, w którym patriarchalne tradycje zakorzenione są najgłębiej. Mechanizm powoływania do życia oraz realizacji monumentów z zasady opierał się na zmieniających się układach politycznych. Na wybór projektu pomnika i ocenę jego wartości większy wpływ potrafiły mieć względy polityczne, niż te o charakterze artystycznym. Według jednego z badaczy, pomniki zasadniczo są niedemokratyczne, gdyż jako „realizacja sztuki publicznej stanowią przejaw obecności władzy, więc wyraz dominacji jakiejś grupy nad innymi.”<sup>12</sup> Pomnik egzystuje w przestrzeni publicznej i organizuje ją, wzbudza emocje i symbolicznie przemawia do odbiorców. Ma bardzo jasno sprecyzowane funkcje znaczeniowe oraz drobiazgowo zdefiniowaną wymowę ideową. Artystki pragnące

uprawiać ten rodzaj rzeźby wkraczały więc na teren całkowicie dla nich zastrzeżony, bo dotychczas kobietom wzbraniano publicznego zabierania głosu. Bardzo podobna sytuacja miała w tym czasie miejsce w przypadku pisarek chcących rozwijać się na polu dramaturgii. Jak zauważyła jedna z badaczek: „Strażnicy patriarchalnej kultury nie mogli już (...) całkowicie zabronić kobietom pisania, robili jednak co mogli, by (...) nie sięgnęły do form, które zakładałyby kontakt z publicznością, takich jak teatr czy pamflet.”<sup>13</sup>

Postępujące zmiany obyczajowe wzmogły ambicje kobiet, ale przełamanie środowiskowej hierarchii i męskiej dominacji wciąż było trudno osiągalnym celem. Nawet kobiety o ugruntowanej pozycji mierzyły się z barierami niemal nie do przekroczenia. Już samo tylko wykonywanie pracy kojarzonej z mężczyznami i z „męską koncepcją heroizmu,”<sup>14</sup> zaburzało tradycyjną hierarchię płci. Tożsamość kobiet łączono bowiem z ich ‘naturalną’ strefą, a więc tą związaną z domem, odizolowaną od sfery publicznej. To „kulturowe umiejscowienie kobiet”<sup>15</sup> nadawało im drugorzędą pozycję społeczną i podporządkowywało wobec mężczyzn. Według informacji zawartych w III tomie *Polskiej Bibliografii Sztuki* w okresie dwudziestolecia międzywojennego na ziemiach polskich powstało ponad sto pomników.<sup>16</sup> Monumenty zrealizowane przez kobiety stanowią zaledwie kilkuprocentowy odsetek tej całości. Zważywszy jednak na okoliczności, zwłaszcza na stosunkowe *novum*, jakim był zawód rzeźbiarki w tamtym czasie, powyższy wynik można uznać za pewnego rodzaju sukces.

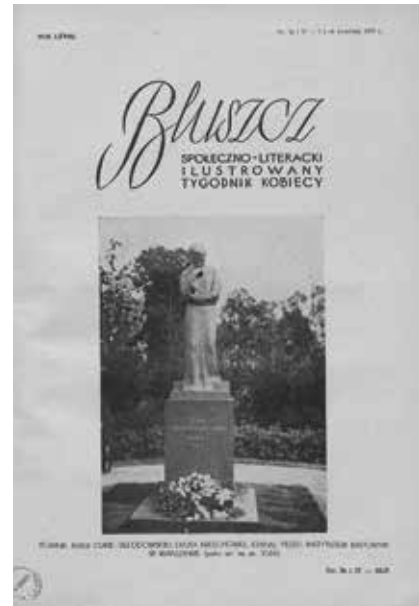
Dyskusje nad jakością i kondycją polskiej rzeźby pomnikowej trwały na łamach prasy przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Objęły swoim zasięgiem nie tylko wąski krąg czytelników periodyków branżowych, ale były również obecne w prasie codziennej, w ogólnokrajowych pismach ilustrowanych czy magazynach dla kobiet. Ciekawym punktem rozważań krytyki była sprawa organizacji konkursów na pomniki, w szczególności kwestie związane z ich warunkami, przebiegiem czy zespołami komisji, w skład których – z małymi zmianami – wchodziły wciąż



2



3



4



5

2. Zofia Trzcńska-Kamińska przy *Popiersiu Thomasa Woodrowa Wilsona*, 1937 za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 140.

3. Zofia Trzcńska Kamińska przy pracy nad pomnikiem Tadeusza Kościuszki dla Poznania, 1930, za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 146.

4. Ludwika Nitchowa, „Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie,” *Bluszczy* 68, nr 36-37 (1937): 1.

5. Hanna Nałkowska przy pracy nad *Pomnikiem Ofiar Hitleryzmu* dla Żgierza, ok. 1948, za: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Fotografie rzeźb Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111.

6. Fotografie ilustrujące artykuł „Kobiety budują Stolicę,” *Stolica* nr 10 (1953): 5.



Art-rzeźbiarka Danuta Kolarska odkuwa w kamieniu ciem zaprojektowaną przez siebie rzeźbę dekoracyjną.

Fot. A. Kaczkowski

Pod wprawnym dotknięciem art-rzeźbiarki Zbroszyny kształtuje się z gliny portret Jul. Tuwima.

Wszystkie specjalności budowlane stoją otworem przed kobietami, a więc Kryśka Kacperska, Janka Amelska i Marysia Majchrzak odbywają pilnie na budowie praktykę zbrojarską i wkrótce staną się dobrymi fachowcami.

Hasła Planu 6-letniego planowo realizuje Alina Brzozowska, cieśla na budowie ul. Świerczewskiego 109.

Fot. J. Smogorzewski

6





7



8



9



10

7. Irena Molin-Sowa, Metody Sowa, *Pomnik Ofiar Hitleryzmu*, Leszczyny, 1966, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

8. Helena i Roman Husarscy, *Pomnik Czynu Rewolucyjnego*, Sosnowiec 1967, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

9. Tadeusz Łodziana, Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa*, Gołdap 1970, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

10. Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa i Franciszek Strynkiewicz, *Pomnik Partyzanta*, Kraśnik, 1967, pocztówka, wł. autorki.



11. Elwira Zachert-Mazurczykowa i Jerzy Mazurczyk, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Łodzi, 1964, fot. Ignacy Płazewski, Muzeum Miasta Łodzi, nr inw. MHML/1/4712/1.

te same od lat osoby.<sup>17</sup> Wieloletni zastój w zakresie wznoszenia pomników na ziemiach polskich wpłynął na brak doświadczenia rzeźbiarzy w tej dziedzinie.<sup>18</sup> Jakość dzieł często była niezadawalająca, a czas ich powstania ulegał przedłużeniom, stąd – według głosów prasowych – wynikało zniechęcenie społeczeństwa do nowych pomników<sup>19</sup> i sugestia zaniechania ich wznoszenia na rzecz budownictwa mieszkaniowego.<sup>20</sup> Surowej ocenie podlegała działalność komitetów budowy, biur regulacyjnych i rad artystycznych, słowem – cała odgórna zbiurokratyzowana machina konkursowa, która „obraduje, dyskutuje, ogłasza konkurs, nagradza i... czeka,”<sup>21</sup> a dzieło nigdy ostatecznie powstaje.

Znacznie szybciej realizowano pomniki mniej prestiżowe i skromniejszych rozmiarów, a więc po prostu tańsze. Wówczas najczęściej zgłaszano się bezpośrednio do wybranego twórcy lub zapraszano do konkursu wybrane osoby.

Z reguły było to wąskie grono dobrze wyspecjalizowanych i towarzysko ustosunkowanych ‘graczy,’ tworzących nieformalne spółki rzeźbiarzy, architektów i przedsiębiorców budowlanych.<sup>22</sup> Faworyzowanie poszczególnych (w pierwszej kolejności męskich) twórców była według części krytyków działaniem rozsądnym, gwarantowała bowiem powstanie dzieł wysokiej jakości. Według opinii innych ta swoista artystyczna klika i wszechobecny nepotyzm wpływały demoralizująco na artystów i wykluczały uczciwe werdykty jury. Prowincjonalne konkursy „były rozdrapywane na własnych podwórkach,”<sup>23</sup> a w kwestii konkursów ogólnopolskich prym wiodło środowisko stołeczne, które skutecznie eliminowało konkurencję spoza Warszawy.<sup>24</sup> Rzeźbiarka Hanna Nałkowska (1888–1970) co prawda kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale była wychowanką Xawerego Dunikowskiego. Gdy ten odszedł w at-



mosferze skandalu, na jego miejsce powołano Tadeusza Breyera, u którego Nałkowska nie chciała praktykować. W przyszłości obawiała się wszystkich komisji, w których mógłby uczestniczyć Beyer lub jego uczniowie, twierdząc, że ich sądy zawsze będą w stosunku do niej nieprzychylnie.<sup>25</sup>

Nałkowska zaliczała się do twórców autonomicznych, tworzących swoją sztukę raczej na uboczu i nie związanych z artystami państwowymi, nadającymi ton ówczesnej polskiej sztuce oficjalnej. Gdy artystka powracała z paryskich studiów do Warszawy, ze zgorzknieniem twierdziła, że będzie musiała „znowu wejść w tę niechęć, w tę walkę o każde zamówienie, każde postawienie rzeźby na wystawę.”<sup>26</sup> Trudno ocenić, ile w tych słowach prawdy, jednak faktem jest, że kilka pomnikowych realizacji Nałkowskiej zostało w niejasnych okolicznościach zablokowanych. Wśród nich znalazło się zamówienie na warszawski monument Józefa Ignacego Kraszewskiego czy na pomnik Józefa Montwiłła-Mireckiego dla Siedlec. Artystka w swoim *Dzienniku* pisała, że „w rzeźbie marzyła o wielkich pomnikach,”<sup>27</sup> ale to pragnienie pozostało głównie w sferze jej artystycznych ambicji. Jedyną realizacją w tym zakresie jest skromny monument poświęcony Poległym w Dąbrowie Tarnowskiej z 1930 roku, który do dziś stoi w Parku Miejskim, choć szczegóły jego powstania nie są znane, nie zachowała się także żadna dokumentacja dotycząca obiektu.

O wiele bliższa finału swoich monumentalnych dzieł była lwowska rzeźbiarka Janina Reichert (1895–1986), wychowanka Konstantego Laszczki. W 1927 roku Komitet budowy pomnika Juliusza Słowackiego we Lwowie powierzył jej wykonanie rzeźby wieszca.<sup>28</sup> Zlecenie otrzymała poza konkursem i w nieznanych szczegółowo okolicznościach, co mogło dowodzić renomy, jaką młoda artystka cieszyła się już w rodzinnym mieście. Model monumentu został entuzjastycznie przyjęty przez zamawiających i większość krytyków, ale wśród niektórych decyzja wyboru Reichertówny wzbudzała kontrowersje. W *Sztukach Pięknych*, fachowym periodyku o ogólnopolskim zasięgu, anonimowy recenzent głośno stwierdzał,

że artystka może i jest utalentowana, ale młoda i „za mało przygotowana jeszcze do tak wielkiego dzieła, jak pomnik Słowackiego. Departament Sztuki MWRiOP powinien z urzędu wglądać w tę sprawę.”<sup>29</sup> Nic dziwnego, że w jednym z wywiadów dotyczących pomnika, Reichertówna głośno wyznała: „Przyznam się, trudności, na jakie w tej sprawie natrafiam, w dużym stopniu mnie zniechęciły.”<sup>30</sup> Ostatecznie realizację koncepcji artystki wstrzymano, a Komitet – bez ogłoszenia nowego konkursu – powierzył wykonanie pomnika Edwardowi Wittigowi.<sup>31</sup>

Mimo tego incydentu, kariera Reichertówny nabrała rozpędu. W drugiej połowie lat trzydziestych rzeźba monumentalna stała się głównym nurtem jej twórczości. Zaproszono ją do wykonania pomnika Marii Konopnickiej (il. 1), wygrała konkurs na projekt pomnika biskupa Władysława Bandurskiego, oba dzieła przeznaczono dla Lwowa. Wybuch wojny przerwał prace rzeźbiarki, a monumenty – już częściowo odlane w brązie – uległy zniszczeniu.

Niecodzienny splot okoliczności towarzyszył powstaniu poznańskiego popiersia Thomasa Woodrowa Wilsona autorstwa Zofii Trzczińskiej-Kamińskiej (1890–1977), artystki wykształconej w Wiedniu, Paryżu i Warszawie, wychowance Edwarda Wittiga. Kulisy powstania pomnika były kuriozalne i w dużym stopniu upokarzające jego autorkę. Rzeźbiarka należała do grona artystów państwowych, a prywatnie była żoną Zygmunta Kamińskiego – pedagoga i artysty, twórcy obowiązującego do dziś wzoru godła państwowego. Projekt monumentu Trzczińskiej zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym w 1928 roku (il. 2). Artystka po wykonaniu i wysłaniu rzeźby do Poznania została zaproszona do stolicy Wielkopolski przez prezydenta miasta Cyryła Ratajskiego, który w trakcie bezpośredniej rozmowy oznajmił, że pomnik Wilsona zrealizuje jednak amerykański rzeźbiarz John Gutzon de la Moth Borglum, a jego dzieło zostanie ufundowane przez samego Ignacego Paderewskiego.<sup>32</sup> Rzeźbę Trzczińskiej kilkakrotnie eksponowano na warszawskich wystawach jeszcze przed wojną, ale jej dalsze losy są niejasne. W 1973

roku została przypadkowo odkopana z ziemi w pobliżu poznańskiej Cytadeli. Ostatecznie dopiero w 1992 roku popiersie stanęło w pierwotnie zamierzonej lokalizacji, a więc w Parku Wilsona, niedaleko Palmiarni. W ramach rekompensaty za unieważnioną umowę, Trzcíńskiej zaproponowano wówczas kwotę pieniężną, ale artystka kategorycznie odmówiła, proponując w zamian wykonanie nowej rzeźby – pomnika Tadeusza Kościuszki. Sam precedens artystycznego roszczenia, a także pozytywna odpowiedź ze strony członków komitetu były z pewnością dowodem na jej uprzywilejowaną pozycję jako artystki (il. 3). Pomnik Kościuszki stoi w Poznaniu do dziś.

Rzeźbiarką, która w latach trzydziestych zwróciła na siebie uwagę krytyki i publiczności była Ludwika Nitschowa (1889–1989), wychowanka Tadeusza Breyera. W 1935 roku otrzymała od miasta zlecenie na pomnik Marii Skłodowskiej-Curie, który miał zostać umieszczony przed Instytutem Radowym w Warszawie (il. 4). Prawdopodobnie wpływ na decyzję władz miał fakt zakupu podobnej rzeźby przez rząd francuski.<sup>33</sup> Rok wcześniej Nitschowa wystawiła portret Skłodowskiej na ekspozycji Europejskich Artystek zorganizowanej przez Muzeum Jeu de Paume w Paryżu. W 1939 roku artystka wyrzeźbiła warszawską *Syrenę*, będąca – zaraz po Kolumnie Zygmunta – chyba najbardziej rozpoznawalnym pomnikiem miasta i zarazem jego symbolem. Pierwotny projekt rzeźby zakładał stworzenie imponującej, 20-metrowej figury Syreny wykonanej z zielonkawego szkła, wzniesionej na filarze wbitym w dno Wisły i odpowiednio iluminowanej dzięki reflektorom umieszczonym u podnóża rzeźby.<sup>34</sup> Skromne fundusze miejskie nie pozwoliły jednak artystce na realizację oryginalnej koncepcji i ujemnie wpłynęły na finalny efekt pracy, co potwierdzają ówczesne recenzje dzieła.<sup>35</sup>

Dorobek Nitschowej nie był może spektakularnej jakości, również liczba stworzonych przez nią dzieł nie była zawrotna, ale rzeźby te miały bardzo czytelną formę oraz były jednoznaczne w odbiorze. Najpewniej też dzięki temu twórczość artystki całkiem sprawnie wpasowała się w nowe realia sztuki powojennej. Od 1947 roku Nitschowa pracowała w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Biu-

rze Nadzoru Estetyki Produkcji, a w roku 1950 objęła stanowisko profesora na Warszawskiej ASP.<sup>36</sup> Była autorką pomników Chopina w Meksyku oraz w Wielkiej Brytanii, a także pomnika Kopernika w Warszawie i w Belgii.

Po latach II wojny światowej artyści – z różnym skutkiem – starali się wznowić działalność artystyczną. Rzeźbiarki starszej generacji z wysiłkiem odnajdywały się w nowej rzeczywistości, większość z nich nie powtórzyła już swoich międzywojennych sukcesów. Trzcíńska-Kamińska niemal całkowicie poświęciła się rzeźbie sakralnej. Trudność w powrocie do zawodu odczuwała Hanna Nałkowska, która po wojnie przebywała przez jakiś czas w Łodzi. Z zachowanych dokumentów wiadomo, że gdy w 1947 roku artystka otrzymała lukratywne zamówienie na pomnik Ofiar Hitleryzmu przeznaczony dla Zgierza, dwaj rzeźbiarze Wacław Wołosewicz i Jerzy Mazurczyk udali się do Komitetu Budowy Pomnika i skrytykowali decyzję powierzenia zamówienia Nałkowskiej (il. 5). W jednym z argumentów nie wahali się kwestionować jej kwalifikacji zawodowych.<sup>37</sup> Do wzniesienia monumentu nigdy nie doszło, ale nie wiadomo dokładnie z jakich przyczyn. Najprawdopodobniej Komitet nie zdołał uzbierać wystarczającej kwoty na budowę albo projekt rzeźby nie spełniał już wymagań nowej sztuki.<sup>38</sup> Janina Reichert po wojnie znalazła się wraz z mężem Fryderykiem Tothem w Krakowie, gdzie – jak sama stwierdziła – „już w czasie studiów nie wiodło mi się dobrze, a i teraz nie najlepiej. Ludzie nieprzychylni, jakby obcy, z którymi nie mogłam znaleźć wspólnego języka, zwłaszcza, że miałam już przeszło 50 lat.”<sup>39</sup>

Kolejne powojenne pokolenie rzeźbiarek formowało się w okresie tworzenia nowego systemu władzy (il. 6). Była to silna reprezentacja artystek, określanych przez krytykę jako „ewenement na skalę światową.”<sup>40</sup> Ówczesna liczba kobiet rzeźbiących była również liczna, co jednak nie dziwi. Zdecydowana nadwyżka liczby kobiet nad liczbą mężczyzn rozpoczęła charakterystyczny dla lat czterdziestych – a uruchomiony już w trakcie okupacji – proces postępującego usamodzielnienia ekonomicznego i kulturowego kobiet.<sup>41</sup>



12

12. Alina Ślesińska w pracowni przy modelu *Pomnika Marii i Piotra Curie* dla Lublina, 1962, za: *Alina Ślesińska 1922-1994*, kat. wyst., Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, red. Ewa Toniał, 60. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki 2007.

Analiza twórczości artystek rzeźby pomnikowej, pozwala dostrzec regres w porównaniu z dokonaniem ich poprzedniczek w okresie międzywojennym. Proces powstawania pomników w PRL był splotem wielorakich manipulacji, zarówno na poziomie ideologicznym, jak i organizacyjnym.<sup>42</sup> Inicjatywa i akceptacja projektów należały do domeny władzy i były zależne od jej dyrektyw, a skład komitetów budowy reprezentowała często ta sama grupa przedstawicieli związków artystycznych i politycznych. Szczegółowe zbadanie przebiegu ówczesnych konkursów na pomniki nie jest możliwe, gdyż – jak wskazywała Joanna Hübner-Wojciechowska – większość organizacji inicjujących ich rozpisywanie i czuwających nad przebiegiem nie prowadziła szczegółowej ewidencji.<sup>43</sup> Osobną kwestią determinującą wzniesienie pomników była rola ówczesnego systemu mecenatu państwowego. W zawodzie artysty rolę pośrednika między zleceniodawcą a twórcą pełniły Pracownie Sztuk Plastycznych, powołane do życia w Warszawie w 1949 roku jako Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych, a od 1951 roku działające pod nazwą Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych.<sup>44</sup> Po 1954 roku PSP miały już oddziały i delegatury w całym kraju, stając się 'krajowym monopolistą' większości realizacji „zamówień plastycznych w przestrzeni publicznej, od wystaw sklepowych po monumentalne założenia pomnikowe.”<sup>45</sup> Efektem scentralizowanej formy rozdziału zamówień artystycznych były spore nadużycia, o których informowano już w 1956 roku na łamach *Stolicy*. Krytyczny artykuł odnosił się do wyboru wykonawców zleceń oraz wąskiej listy płac Państwowej Pracowni Sztuk Plastycznych, na której „panował przedziwny kult nazwisk i pewna grupka »niezmiennych« osób otrzymujących zamówienia. A więc istnieją zaczerpnięte kręgi, do których »niewtajemniczonym« nie sposób się dostać.”<sup>46</sup>

Krytyczne głosy odnoszące się do funkcjonowania PSP nie przycichły przez kolejne kilkadziesiąt lat i były słyszalne właściwie z każdego wojewódzkiego ośrodka ZPAP. Stanowiska artystów w sprawie PSP umieszczano często na łamach *Biuletynów* i *Informatorów* ZPAP. „Przedsiębiorstwo

to poważnie jest ograniczone w swej działalności wewnętrznymi zarządzeniami dyrekcji naczelnej, często stojącymi w jawnej sprzeczności z interesami plastyki i prawem autorskim.<sup>47</sup> (...) Ugruntował się pogląd o priorytecie PSP na rynku plastycznym, co w konsekwencji spowodowało różne przywileje tej instytucji w stosunku do innych przedsiębiorstw o analogicznym zakresie działania.<sup>48</sup> (...) Dyrekcja PSP dopuszczała do przykładów wydawania ocen artystycznych przez Komisje Artystyczne bez oglądania dzieł ocenianych, (...) mianowała «rzeczoznawcami» własnych pracowników bez uprawnień nadawanych przez MKiS i bez wymaganych cenzusów wykształcenia, (...) często opierała się przy decyzjach w tych sprawach na tak zawodnych osobistych sądach i nawykach.<sup>49</sup> (...) W okresie trzydziestu lat zrealizowano w kraju kilka tysięcy rzeźb i pomników o treści historycznej. Dzieł wybitnych jest w tym kilkanaście, przeważają raczej dzieła na średnim poziomie, ale sporo też – niestety – znalazło się na poziomie niezadawalającym. (...) Wielokrotnie zwracaliśmy się do władz z postulatem poprzedzania kosztownych realizacji pomnikowych o dużym znaczeniu dla kultury narodowej ogólnopolskimi konkursami.”<sup>50</sup>

Mając na uwadze ówczesny system działania mecenatu oraz kontroli nad zamówieniami plastycznymi, nie zaskakuje fakt deprawacji środowiska twórców, którzy starali się, jak mogli, przystosować do panujących układów. Bieżące realia co prawda nie wykluczały sztuki kobiet ze sfery publicznej, ale statystyki potwierdzają, że rzeźbiarki miały zdecydowanie bardziej ograniczony dostęp do tej przestrzeni niż przed wojną. W archiwach Wydziału Muzeów i Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego działającego w latach 1945–1954 zachowała się dokumentacja wizualna realizacji artystycznych, prowadzonych lub nadzorowanych przez Wydział.<sup>51</sup> Są to zarówno rysunki inwentaryzacyjne, jak i projekty czy plany orientacyjne poszczególnych obiektów oraz miejsc upamiętnień. Monumenty wznoszono w dość pospiesznym tempie, a przeważająca część z nich posiadała niewielką wartość estetyczną. „Większość projektów – jak komentował to Marian Wnuk na łamach *Przeglądu Kulturalnego* – nie podlegała

żadnej artystycznej kontroli ani dyskusji.<sup>52</sup> Na 123 projekty 62 nie posiadały autora, natomiast 55 z nich należało do mężczyzn, zaś zaledwie 6 wykonały kobiety. Podobna dysproporcja towarzyszyła pracom eksponowanym na wspomnianej już wrocławskiej wystawie *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej*, gdzie zaprezentowano modele, makiety i fotografie 46 monumentów, z czego zaledwie 7 było autorstwa rzeźbiarek, przy czym współautorami 3 z nich byli mężowie artystek<sup>53</sup> (il. 7, 8, 9).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę, jakiej uległa pozycja rzeźbiarek w ówczesnej strukturze zawodowej. W przypadku realizacji pomnikowych kobieca sygnatura najczęściej ujawniała się właśnie obok nazwiska męża, co w przypadku międzywojennych rzeźbiarek było w zasadzie niespotykane. Konsekwencją czasów powojennych był ogromny wzrost zawieranych małżeństw – typowe zjawisko kompensacji towarzyszące wszystkim długotrwałym konfliktom zbrojnym.<sup>54</sup> Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że w tych małżeńskich kooperatywach artystki zostały zdegradowane do funkcji pomocniczej, a ich partycypację w danym projekcie uprawomocniał męski opiekun. Był to precyzyjnie określony porządek, w którym kobiety pełniły rolę „cichej robotnicy”<sup>55</sup> działającej za kulisami wielkich projektów rzeźbiarskich. Przykładami współpracujących po wojnie par małżeńskich są: Helena i Roman Husarscy, Metody Sowa i Irena Molin-Sowa, Franciszek Strynkiewicz i Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa (il. 10), Jerzy i Elwira Mazurczycy (il. 11) czy Tadeusz Łodziana i Zofia Wołska-Łodziana. Mnogość twórczych aliansów może potwierdzać sytuację, jak pozornie emancypacyjna była retoryka nowej władzy, bo ostatecznie kobieta i tak podlegała męskiemu zwierzchnictwu.<sup>56</sup> Praca zarobkowa odgrywała zasadniczą funkcję emancypacyjną w odniesieniu do sfery prywatnej, ale zawodowe zaangażowanie kobiet było jednak społecznie dopuszczalne tylko w granicach normy, która zakładała przyzwolenie na tę pracę, ale nie na równouprawnienie w danej dziedzinie.<sup>57</sup>

Nie była to sytuacja ówczesnie odosobniona, a z pewnością lepsza od tej, która panowała w ówczesnym świecie architektury. Według badań Grzegorza Piątka, zaraz po wojnie ani jedna z architektek „nie prowadziła żadnego istotnego projektu ani nie zasiadała w gremiach, które przysądzały kierunki odbudowy i oceniały rozwiązania szczegółowe. Wygląda na to, że w BOS [Biuro Odbudowy Stolicy – przyp. red.] kobiety kreśliły, parzyły kawę, notowały, gotowały, redagowały, dbały o mężczyzn. (...) Zgodnie z tym schematem architektki w Warszawie, jeśli zajmowały się projektowaniem, to głównie w zakresie najbliższym codziennej kobiecej krzątania: mieszkaniem i jego najbliższym otoczeniem, czyli osiedlem, ogrodem, a także architekturą dla oświaty i opieki nad dzieckiem.”<sup>58</sup> To zjawisko było poniekąd zbiedzne z sytuacją towarzyszącą ówczesnym rzeźbiarkom, które realizowały przedsięwzięcia o mniejszym rozmachu i często niepozorne w skali, bez wątpienia niżej płatne i co za tym szło – mniej prestiżowe. Sporą popularnością cieszyły się wśród nich prace przy konserwacji zabytków.<sup>59</sup> Z robót sztukatorskich oraz odbudowy zabytkowych rzeźb utrzymywało się liczne grono kobiet, a jedna z nich, Teresa Rostworowska, kierowała m.in. pracownią konserwacji rzeźby na Zamku Królewskim w Warszawie.<sup>60</sup> Stosunkowo sporo możliwości zarobku dawało dekorowanie obszarów miejskich zarówno w większych, jak i w peryferyjnych miastach całego kraju. Ograniczony dostęp kobiet do realizacji zamówień o dużym oddziaływaniu społecznym i stosunkowo łatwy akces do prac o charakterze ozdobnym, potwierdzały tezę badaczki Marty Leśniakowskiej, według której „w PRL-u powielana była XIX-wieczna klisza niższości kulturowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety »z natury« nie są zdolne do tworzenia Sztuki Wysokiej, a ich konstrukcja biologiczna, a więc *per se* intelektualna, predestynuje je jedynie do tworzenia sztuki dekoracyjnej.”<sup>61</sup>

Nie zdumiewa zatem fakt, że w ramach tak funkcjonującego porządku artystycznego, mężczyźni wciąż podtrzymywali uprzywilejowaną pozycję na polu sztuki pomnikowej. Wielkie arty-



styczne wizje poddane były wpływowi ich działań i jedynym wyjściem było albo dostosowanie się do istniejących mechanizmów, albo rezygnacja z bycia ich częścią.<sup>62</sup> Obowiązujące warunki nie okaleczały jednak z rzeźbiarskich ambicji. Alina Ślesińska twierdziła, że „rzeźba kameralna jest już dzisiaj zupełnie niepotrzebna, swoje zainteresowania kierowała w kierunku rzeźby monumentalnej, »z natury rzeczy« zmierną ku architekturze.”<sup>63</sup> Z kolei, gdy Alinę Szapocznikow zapytano „czego życzy sobie osobiście, swemu zawodowi i Warszawie w 1961 roku,” artystka odpowiedziała: „Sobie – realizacji rzeźbiarsko-urbanistycznych, Warszawie – realizacji urbanistyczno-rzeźbiarskich.”<sup>64</sup>

Monumentalną w skali wizję artystyczną udało się powołać Ślesińskiej do życia w ghańskiej Akrze, gdzie w 1965 roku odsłonięto pomnik prezydenta Kwame Nkrumaha jej autorstwa.<sup>65</sup> We własnym kraju jej aspiracje rozwinęły się w mniejszej skali. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, z okazji obchodów dwudziestolecia powstania Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, konkurs na monument patronki wygrał wykształcony w Leningradzie Marian Konieczny. W tym samym czasie, niecałe trzy kilometry dalej, wśród nowo powstałych budynków Państwowego Szpitala Klinicznego nr 4 odsłonięto rzeźbę Ślesińskiej przedstawiającą małżonków Curie (il. 12). W porównaniu z kolosalną, umieszczoną na wysokim cokole Skłodowską Koniecznego, wpasowane w okoliczną przestrzeń i niemal abstrakcyjne w formie postaci Ślesińskiej nie zwracały na siebie niczyjej uwagi. Powyższy przykład – choć jednostkowy – zdaje się doskonale naświetlać umiejscowienie aktywności twórczej kobiet w ówczesnej sferze publicznej, obszarze o wciąż wybitnie elitarnym charakterze.

Pojedyncze epizody z twórczości artystek w zakresie rzeźby pomnikowej ukazują, jak skomplikowanym procesem było przekroczenie granicy symbolicznej męskiej dominacji w obrębie sfery publicznej. Krótkotrwałe zjawisko międzywojennej rzeźby monumentalnej tworzonej przez kobiety, jako takie nigdy nie zdołało się w pełni rozwinąć. Po 1945 roku ten swoisty fenomen stop-

niowo ulegał wymazaniu, nie wpisywał się bowiem w ustalony z góry porządek historyczny – przywracający różnice i pogłębiający hierarchie między płciami.<sup>66</sup>

Powyższe przykłady poszczególnych świadectw – choć tak odmienne w przypadku każdej z artystek – wydają się jednak reprezentatywne dla obecnych rozważań. Statystyki jednoznacznie wykazują niezwykle szczupły dorobek kobiet w tej dziedzinie, z pewnością jednak nie uzasadniony ich kwalifikacjami zawodowymi czy posiadanym talentem. Tradycja sztuki, w której brak artystek oraz ich dzieł, nigdy nie posłużyła za podstawę rozwoju twórczego kobiet. Nie było wielkich pomników stworzonych przez wielkie rzeźbiarki, bo nie istniały poprzedniczki, do których można było się odnieść i których dzieła służyłyby za miarę w ocenie.<sup>67</sup> Szansą, mogącą zmienić ten stan rzeczy, była twórczość międzywojennych pionierek w tym obszarze. Ich twórczość została jednak zignorowana przez powojenny dyskurs sztuki, a przerwane przez wojnę (w dosłownym sensie) kariery przerwały ledwo co budującą się genealogię kobiet uprawiających rzeźbę pomnikową.



## Przypisy

- <sup>1</sup> Wśród nielicznych publikacji odnoszących się do twórczości rzeźbiarek międzywojennego, warto wymienić: Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Neriton, 2005), 235–248; Małgorzata Dąbrowska, „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu,” *Archiwum Emigracji* 1–2 (2012): 63–75; Magdalena Kasa, „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego,” w *Narodzinny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk (Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016), 129–140.
- <sup>2</sup> Zob. Nora Koestler, „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym,” w *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku, cz. 1*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992), 31–41; Roman Wapiński, „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe,” w *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996), 17–32; Mariola Kondracka, „Kobiety na uniwersytetach,” w *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 271–282; Janusz Żarnowski, „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej,” w *Kobieta i praca. Zbiór studiów*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 119–140.
- <sup>3</sup> Jan Cz. [Jan Czempiniński], „Zamiary i siły,” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924, 11.
- <sup>4</sup> Eulalia Domanowska i Marta Smolińska „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej,” w *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018), 7; Piotr Piotrowski, „Agorafobia po komunizmie,” w *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”* (Kraków: Universitas, 2007), 227–230.
- <sup>5</sup> Warto w tym miejscu dodać, że pierwsze projekty pomników autorstwa kobiet – choć niezrealizowane – pojawiły się już w dziewiętnastym wieku, a ich autorkami były m.in. rzeźbiarki Tola Certowicz, Antonina Roźniatowska i Waleria Dąbrowska. Zob. Magdalena Kasa, „Dokonania polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 46–59. Kat. wyst.; Ewa Ziemińska, „«Karawana do marzeń». Polskie rzeźbiarki XIX wieku,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 32–52. Kat. wyst.
- <sup>6</sup> Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (Warszawa: W.A.B., 2015), 19.
- <sup>7</sup> Ibidem, 36.
- <sup>8</sup> „Barbara Zbrożyna rozmawia z Redakcją,” *Projekt 4* (1979): 14–21.
- <sup>9</sup> Maria Matusińska i Barbara Mitschein, red., *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej* (Wrocław: Biuro Wystawy Artystycznych, 1971). Kat. wyst.
- <sup>10</sup> Na temat monografii rzeźbiarek dwudziestolecia międzywojennego zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nalkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 9.
- <sup>11</sup> Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Neriton, 2010), 125.
- <sup>12</sup> Piotrowski, *Sztuka według polityki*, 151.
- <sup>13</sup> Barbara Smoleń, „Kobieta i egzystencja. Wokół «Domu kobiet» Zofii Nalkowskiej,” w *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000), 106–107.
- <sup>14</sup> Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 148. W ten sposób Małgorzata Fidelis określiła pracę kobiet wykonujących zawód górniczek.
- <sup>15</sup> Monika Świerkosz, „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej,” *Teksty Drugie 4* (2011): 87.
- <sup>16</sup> W rozważaniach pominięto takie formy rzeźbiarskie, jak kamienie, nagrobki, płyty pamięci, obeliski czy mauzolea. Ostateczna liczba powstałych pomników jest płynna, gdyż realizacja monumentów nie zawsze była odnotowywana w prasie ogólnokrajowej. *Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiwicz (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986), 128–211. Zob. także *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*, red. Olgierd Czerner (Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- <sup>17</sup> Cz. [Czempiniński], „Zamiary i siły,” 11.
- <sup>18</sup> S.W. [Stanisław Woźnicki], „Konkursy na pomniki,” *Południe 1* (1924/1925): 66–67.
- <sup>19</sup> Adam Wolmar, „Dookoła pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928, 13; Jaxa [Zdzisław Dębicki], „Dziesięć pomników (w Warszawie),” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928, 20; Adam Wolmar, „W sprawie pomników w Warszawie,” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928, 9; Wacław Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” *Tęcza 4* (1937): 38–41; Tadeusz Filipczak, „Rozważania pod pomnikiem,” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- <sup>20</sup> W 1915 roku Alfred Lauterbach pisał: „Nie ma w Europie drugiego i tak wielkiego i tak ludnego miasta, któreby z Warszawą rywalizować mogło pod względem zaniedbania planu regulacyjnego (...). Gdy w Krakowie na jeden dom przypada mieszkańców 32, w Paryżu 32, w Poznaniu 49, w Berlinie 51, w Wiedniu 58, w Pradze 42 (...) w Warszawie 95.” Alfred Lauterbach, *Potrzeby estetyczne Warszawy* (Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915), 5, 205.
- <sup>21</sup> Adam Wolmar, „O zmianę otoczenia pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928, 7–8.

- <sup>22</sup> Alicja Gzowska, „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym,” w *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015), 13.
- <sup>23</sup> Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” 40.
- <sup>24</sup> Ibidem, 40.
- <sup>25</sup> Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, Biblioteka Narodowa w Warszawie, akc. 14103.
- <sup>26</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716, k. 241.
- <sup>27</sup> Ibidem, k. 294.
- <sup>28</sup> Szczegółowe informacje dotyczące pomnika Słowackiego zob. Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość* (Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009), 55–58.
- <sup>29</sup> „Pomnik Słowackiego,” *Sztuki Piękne* 1 (1929): 31.
- <sup>30</sup> Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 71.
- <sup>31</sup> Dzieło Wittiga nigdy nie stanęło we Lwowie. Pomnik odtworzono z jego modelu kilkadziesiąt lat później i ustawiono na Placu Bankowym w Warszawie.
- <sup>32</sup> Na temat szczegółowej historii powstania pomnika Wilsona w Poznaniu zob. Edmund Nadolski, „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu,” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69; Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.
- <sup>33</sup> Irena Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa* (Warszawa: Neriton, 2003), 92.
- <sup>34</sup> Ibidem, 100.
- <sup>35</sup> Jan Kurzawa, „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby,” *Kultura* (Poznań) 21 (1937): 7; Roman Zrębowicz, „Pierwszy Salon Rzeźby,” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 406. Zofia Norblin-Chrzanowska, „Salon rzeźby w IPS-ie,” *Świat* 20 (1937): 6.
- <sup>36</sup> Jej uczniami byli m.in. czołowi polscy przedstawiciele rzeźby monumentalnej: Gustaw Zemła i Stanisław Kulon.
- <sup>37</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II: pismo z 20 lipca 1947.
- <sup>38</sup> Na temat szczegółów realizacji Pomnika Stu Straconych w Zgierzu zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2020), 146–151.
- <sup>39</sup> Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 154.
- <sup>40</sup> Ewa Toniak, „Wstęp,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniak (Warszawa: Neriton, 2010), 7.
- <sup>41</sup> Barbara Klich-Kluczevska, „Kobieta wobec rodziny,” w *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność. Równouprawnienie. Komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska (Kraków: Universitas, 2020), 306–307.
- <sup>42</sup> Zob. Hanna Kotkowska-Bareja, „Polityka a pomniki PRL 1945–1968,” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- <sup>43</sup> Joanna Hübner-Wojciechowska, *Spoleczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980* (Warszawa: Instytut Kultury, 1986), 4–5.
- <sup>44</sup> Zlecenia PSP otrzymywali tylko członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) lub te osoby, które posiadały status artysty plastyka przyznany przez komisję Ministerstwa Kultury i Sztuki.
- <sup>45</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70.: Awangarda* (Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 246–248. Zob. także Bożena Kostuch, „Rola P.P. Pracowni Sztuk Plastycznych,” w *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku* (Kraków: Muzeum Narodowe, 2015), 105–111. Joanna Filipezyk, *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne, 1945–1983* (Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015), 207–211. Ewa Toniak, „Przedsiębiorstwo Państwowe «Pracownie Sztuk Plastycznych» jako narracja o PRL,” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- <sup>46</sup> Beata Sowińska, „Zakłętę rewiry plastyki,” *Stolica*, 28 października 1956, 5.
- <sup>47</sup> „Łódzkie środowisko plastyczne,” *Biuletyn Informacyjny ZPAP* 63–64 (1968), brak numeracji stron.
- <sup>48</sup> *Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973), brak numeracji stron.
- <sup>49</sup> *Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979), 6.
- <sup>50</sup> Ibidem, s. 8.
- <sup>51</sup> Piotr Lasek, *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszyn. Dokumentacja Wydziału znajduje się obecnie w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.
- <sup>52</sup> „Aktualne problemy plastyki,” *Przegląd Kulturalny*, 12–18 lutego 1953, 5.
- <sup>53</sup> Helena i Roman Husarscy, arch. Witold Cętkiewicz *Pomnik Czynu Rewolucyjnego* w Sosnowcu; Irena Molin-Sowa, *Metody Sowa, Pomnik Ofiar Hitleryzmu* w Leszczynach; Zofia Wolska-Łodziana, Tadeusz Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa* w Gołdapi;

Zofia Puciłowska, *Pomnik Mauzoleum na Pawiaku* w Warszawie – obelisk; Ludwika Nitschowa, *Pomnik Mikołaja Kopernika* w Warszawie, Pałac Kultury i Nauki; Krystyna Pławska-Jackiewicz, *Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie* w Łądku Zdroju; Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Warszawie.

<sup>54</sup> Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 307.

<sup>55</sup> Agata Araszkiewicz, „Kobieta z marmuru,” w *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014), 57. Kat. wyst.

<sup>56</sup> Ewa Toniał, *Olbrzymki: kobiety i socrealizm* (Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009), 144.

<sup>57</sup> Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 296.

<sup>58</sup> Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949* (Warszawa: W.A.B., 2021), 454–457.

<sup>59</sup> Wśród nich były m.in. Danuta Kolarska, Maria Furowicz-Jankowska, Halina Bajorska, Teresa Chłapowska, Walentyna Chałackiewicz i Janina Layman.

<sup>60</sup> Zob. Irena Oborska, „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego,” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.

<sup>61</sup> Leśniakowska, *Polskie architektki*, 127.

<sup>62</sup> Symptomatyczny w tym miejscu może być fakt, że poszczególne artystki, takie jak Magdalena Więcek czy Wanda Czelkowska, pozostawały poza tożsamością własnej płci i używały w stosunku do siebie męskoosobowej formy ‘rzeźbiarz.’ Anna Maria Leśniowska, „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami,” w *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016) 15; Maria Hussakowska, „Wanda Czelkowska. Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby,” w *Wanda Czelkowska – Retrospekcja*, red. Ewa Opalka (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017), 81. Kat. wyst.

<sup>63</sup> Krystyna Nastulanka, „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka,” *Polityka*, 11 marca 1961, 6.

<sup>64</sup> „Noworoczna Ankieta. Mój rok 1960, Alina Szapocznikow,” *Stolica*, 1–8 stycznia 1961, 44.

<sup>65</sup> Ewa Toniał, „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 12. Kat. wyst.

<sup>66</sup> Fidelis, *Kobiety i komunizm*, 230.

<sup>67</sup> Zob. Whitney Chadwick, *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska (Poznań: Rebis, 2015), 293; Agata Jakubowska, „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 18. Kat. wyst.

## Bibliografia

„Aktualne problemy plastyki.” *Przegląd Kulturalny* 6 (1953): 5

Araszkiewicz, Agata. „Kobieta z marmuru.” W *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk, 51–77. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014. Kat. wyst.

*Biuletyn Informacyjny ZPAP*: 63–64 (1968).

Boratyński, Wacław. „Sprawa konkursów artystycznych.” *Tęcza* 4 (1937): 38–41.

Chadwick, Whitney. *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*. Tłum. Ewa Hornowska. Poznań: Rebis, 2015.

Czerner, Olgierd, red. *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*. Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970. Kat. wyst.

Dąbrowska, Małgorzata. „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu.” *Archiwum Emigracji* nr 1–2 (2012): 63–75.

Domanowska, Eulalia i Smolińska Marta. „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej.” W *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska, 5–10. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018.

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

Figuła-Czech, Joanna. „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki.” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.

- Filipczak, Tadeusz. „Rozważania pod pomnikiem.” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- Filipczyk, Joanna. *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*. Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015.
- Gładys-Jakóbk, Jolanta. „Kobiety w przestrzeni publicznej.” *Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace* 3 (2012): 55–72.
- Grodziska, Karolina. *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość*. Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009.
- Grzebiuk-Olszewska, Irena. „Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość.” *Rzeźba Polska* nr 2 (1987): 100–139.
- Grzebiuk-Olszewska, Irena. *Warszawska rzeźba pomnikowa*. Warszawa: Neriton, 2003.
- Gzowska, Alicja. „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym.” W *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska, 11–34. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015. Kat. wyst.
- Hübner-Wojciechowska, Joanna. *Społeczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980*. Warszawa: Instytut Kultury, 1986.
- Hussakowska, Maria. „Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby.” W *Wanda Czelkowska – retrospekcja*, red. Ewa Opałka, 70–89. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017. Kat. wyst.
- Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973).
- Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979).
- Jan Cz. [Czempiański, Jan]. „Zamiary i siły.” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924.
- Jakubowska, Agata. „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniałk, 17–20. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Jaxa [Dębicki, Zdzisław]. „Dziesięć pomników (w Warszawie).” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928.
- Kasa, Magdalena. „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego.” W *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk, 129–140. Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016.
- Kasa, Magdalena. *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Kasa, Magdalena. „Dokonania polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska, 46–59. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Klich-Kluczevska, Barbara. „Kobieta wobec rodziny.” W *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, 291–336. Kraków: Universitas, 2020.
- Koestler, Nora. „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym.” W *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku* cz. 1, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 31–41. Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992.
- Kondracka, Mariola. „Kobiety na uniwersytetach.” W *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 271–282. Warszawa: DiG, 2000.
- Kostuch, Bożena. *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*. Kraków: Muzeum Narodowe, 2015.
- Kotkowska-Bareja, Hanna. „Polityka a pomniki PRL 1945–1968.” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- Kurzawa, Jan. „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby.” *Kultura* (Poznań) 21, (1937): 7.
- Lauterbach, Alfred. *Potrzeby estetyczne Warszawy*. Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniałk, 123–135. Warszawa: Neriton, 2010.
- Leśniewska, Anna Maria. *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Leśniewska, Anna Maria. „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami.” W *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniewska, 15–29. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016.
- Matusińska, Maria i Barbara Mitschein, red. *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*. Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, 1971. Kat. wyst.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Neriton, 2005.
- Nadolski, Edmund. „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu.” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69.
- Nastulanka, Krystyna. „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka.” *Polityka*, 11 marca 1961.



- Norblin-Chrzanowska, Zofia. „Salon rzeźby w IPS-ie.” *Świat* 20 (1937): 6–7.
- Oborska, Irena. „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego.” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.
- Piątek, Grzegorz. *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*. Warszawa: W.A.B., 2021.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji.”* Kraków: Universitas, 2007.
- Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiwicz. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70.: Awangarda*. Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.
- Sowińska, Beata. „Zakłete rewiry plastyki.” *Stolica*, 28 października 1956.
- Smoleń, Barbara. „Kobieta i egzystencja. Wokół »Domu kobiet« Zofii Nałkowskiej.” W *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, 105–120. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000.
- S.W. [Woźnicki, Stanisław]. „Konkursy na pomniki.” *Południe* 1 (1924/1925): 66–67.
- Świerkosz, Monika. „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej.” *Teksty Drugie* 4 (2011): 86–104.
- Toniak, Ewa. „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniak, 7–15. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Toniak, Ewa. *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*. Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009.
- Toniak, Ewa. „Wstęp.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, 7–11. Warszawa: Neriton, 2010.
- Toniak, Ewa. „Przedsiębiorstwo »Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych« jako narracja o PRL.” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- Wapiński, Roman. „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe.” W *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 17–32. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996.
- Wolmar, Adam. „O zmianę otoczenia pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928.
- Wolmar, Adam. „Dookoła pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928.
- Wolmar, Adam. „W sprawie pomników w Warszawie.” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928.
- Ziemińska, Ewa. „»Karawana do marzeń«. Polskie rzeźbiarki XIX wieku.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Zrębowicz, Roman. „Pierwszy Salon Rzeźby.” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 405–408.
- Żarnowski, Janusz. „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej.” W *Kobieta i praca. Zbiór studiów* red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 119–140. Warszawa: DiG, 2000.

### Źródła archiwalne, rękopisy, maszynopisy

Biblioteka Narodowa w Warszawie:

Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II.

Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716.

Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, akc. 14103.

Lasek, Piotr. *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszynopis.

# Magdalena DEMBEK

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## TWÓRCZOŚĆ GRAFICZNA JAKO ZAPIS WYDARZEŃ Z ŻYCIA NA PRZYKŁADZIE PRAC Z TORUŃSKIEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI TERESY JAKUBOWSKIEJ (1954–1965)

Teresa Jakubowska, graficzka wywodząca się ze środowiska toruńskiej grafiki, a od wielu lat tworząca i mieszkająca w Warszawie, określa swą twórczość jako pamiętnik osobistych przeżyć, przemyśleń i odczuć.<sup>1</sup> Wśród prac z pierwszego, toruńskiego okresu działalności artystki zwracają uwagę wyjątkowe linoryty będące zapiskami – obrazkami z jej prywatnego życia, odzwierciedlającymi ważne i bolesne wydarzenia. Powstanie tych grafik było podyktowane chęcią utrwalenia w pamiętnikowej formule wydarzeń i emocji – nie za pośrednictwem pióra na papierze, ale nożyka na linoleum. Wycinane tym właśnie narzędziem drzeworyty i linoryty były wyrazem sprzeciwu i buntu młodej Jakubowskiej, jej niezgody na otaczającą rzeczywistość oraz sposobem na przepracowanie bolesnych doświadczeń. Podjęcie takiej osobistej problematyki i ujęcie jej w uproszczonej, surowej formie, było w realiach PRL-u czymś wyjątkowym. Zarówno poruszana tematyka, jak i zastosowane dla wzmocnienia wymowy przekazu rozwiązania formalne, nie mają analogii w grafice polskiej tamtego okresu.

Pozycję w świecie sztuki i przychyłność krytyków przyniosły jednak Jakubowskiej te gra-

fiki, które są satyrycznym komentarzem rzeczywistości PRL-u, ukazanym przez pryzmat osobistych doświadczeń kobiety artystki. Aby tę pozycję osiągnąć, Teresa Jakubowska wykazała się silną wolą i wytrwałością, pokonując różnorodne przeciwności determinujące status kobiety artystki, która „negocjuje swoje materialne i dyskursywne pozycje w różnych historycznych momentach.”<sup>2</sup>

Celem artykułu jest próba odczytania prac z pierwszego okresu twórczości Teresy Jakubowskiej pod kątem praktyk autobiograficznych. Jakubowska była pierwszą graficzką w Polsce obrazującą w okresie powojennym, w realiach socrealizmu, wątki z własnego życia. Nasuwa się refleksja o bezkompromisowości jej wypowiedzi artystycznych na gruncie polskiej grafiki lat pięćdziesiątych i połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku i prekursorskim wobec sztuki feministycznej ujęciu i sposobie przekazywania przez Teresę Jakubowską osobistego doświadczenia kobiety i artystki.

Najważniejsze pytania, jakie nasuwają się podczas analizy prac artystki są następujące: jakie rodzaje praktyk autobiograficznych można wyróżnić w jej grafikach, z jakich powodów oraz





1

1. Teresa Jakubowska, *Poród*, linoryt, 1958. Fot. Zbigniew Suliga, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

w jaki sposób przejawiają się one w tych pracach. Podjęta zostanie tutaj próba rozstrzygnięcia tego, w jakim stopniu prace graficzne Jakubowskiej stają się świadectwem jednostkowego doświadczenia, a w jakich aspektach i w jakim zakresie stają się odzwierciedleniem kobiecego doświadczenia zbiorowego, wspólnotowego.

Twórczość Jakubowskiej z okresu toruńskiego była przedmiotem zainteresowania historyków i krytyków sztuki, m.in. Jerzego Frycza,<sup>3</sup> Ewy Garzdeckiej,<sup>4</sup> Bożeny Kowalskiej,<sup>5</sup> Ignacego Witza,<sup>6</sup> Wiesławy Wierzchowskiej,<sup>7</sup> Magdaleny Szafkowskiej.<sup>8</sup> Najszersze dotąd omówienie dorobku artystki zawiera katalog monograficznej wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu pod redakcją Agaty Rissmann z tekstem Małgorzaty Geron.<sup>9</sup> Do najnowszych opracowań należą: katalog wystawy *Z życia wycięte...*<sup>10</sup> oraz wspomnienia córki artystki,<sup>11</sup> stanowiące skarbnicę wiedzy o życiu i twórczości artystki.

Autobiograficzne wątki w sztuce Jakubowskiej pierwszy zauważył Ignacy Witz, który określił jej twórczość jako „pamiętnik pisany linorytem.”<sup>12</sup> Intuicyjna uwaga Witz'a nie została jednak rozwinięta przez krytykę lat sześćdziesiątych, mimo, że artystka podkreślała w wywiadach<sup>13</sup> wagę osobistego przeżycia oraz konkretnych wydarzeń odzwierciedlonych w swoich grafikach. Brak komentarzy krytyków i teoretyków sztuki na ten temat mógł wynikać z narzuconej przez władze potrzeby podkreślania nowych treści ideowych i zadań społeczno-wychowawczych, które w socrealizmie miała pełnić sztuka.<sup>14</sup>

Na wybór podjętej tematyki i ukształtowanie sposobu patrzenia przez artystkę na świat silny wpływ wywarły wydarzenia z młodościowego okresu życia i studiów. Teresa Jakubowska, urodzona w 1930 roku, wilnianka z pochodzenia, w 1948 roku podjęła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1946 roku katedrę grafiki<sup>15</sup> na Wydziale Sztuk Pięknych UMK objął Jerzy Hoppen, mistrz wklęsłodruku, który kultywował tradycje grafiki wileńskiej. Jakubowska została jego studentką, choć jak sama później wspominała, graficzką

została ‘przez przypadek.’ Rodzice artystki znali ówczesnego dziekana Wydziału Sztuk Pięknych, architekta Stefana Narębskiego jeszcze z Wilna (ojciec Jakubowskiej przebywał wraz z nim w więzieniu). Ze względu na zamiłowanie do rysunku i za radą profesora przyszła artystka wybrała tę właśnie szkołę.

Artystka wyszła za mąż w 1949 roku (w wieku 19 lat) za kolegę ze studiów – Wojciecha Jakubowskiego. Kiedy po pierwszym roku nauki trzeba było wybrać specjalność, wahała się między różnymi możliwościami. Ostatecznie poszła w ślady swego męża, który zdecydował się na grafikę u profesora Jerzego Hoppena. Jego twórczość, oparta na perfekcyjnym opanowaniu techniki, nawiązywała do sztuki dawnej. Hoppen kładł nacisk na opanowanie przez swoich studentów warsztatu graficznego i zachęcał do podejmowania tematyki, której pasjonatem był już w Wilnie – dawnej architektury i krajobrazu. Jakubowska nie poddała się, tak jak inni studenci, wpływowi mistrza. Zgodnie ze swym temperamentem, poszła zupełnie inną drogą. Była w pewnym sensie samoukiem – sama wybrała technikę i tematykę prac graficznych, które były skrajnie odmienne od dzieł profesora. Hoppen natomiast hołubił męża artystki, z zapałem uczył go miedziorytu i innych technik w metalu, w których się specjalizował. Teresę Jakubowską traktował protekcyjnie, wykazując pozorną troskę o nią. Mawiał nawet: „Niech pani sobie rączek nie brudzi, niech pani idzie zrobić mężowi obiad.”<sup>16</sup> Mimo takiej postawy mistrza artystka nie zniechęciła się i nie zaniedbała studiów. Kiedy na trzecim roku (1952) urodziła córkę Helenę i Hoppen zasugerował, by powtarzała rok, nie przystała na tę propozycję i nadrobiła wszystkie powstałe zaległości. Upór i wytrwałość, z jakim walczyła o ukończenie studiów, o wybraną drogę artystyczną (pomimo wielu przeciwności) zapoczątkowały późniejszymi sukcesami artystycznymi.

Jakubowska nie była wówczas jedyną młodą artystką, która doświadczyła bycia w podobnej sytuacji. O postrzeganiu polskich architektek w PRL-u pisała tak Marta Leśniakowska: „W PRL-u powielana była dziewiętnastowieczna klisza o »niższości« kul-

turowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety »z natury« nie są zdolne do tworzenia Wysokiej Sztuki / Architektury, a ich konstrukcja »biologiczna,« a *per se* intelektualna, predestynuje je jedynie do wizerunku »sztuki dekoracyjnej.«<sup>17</sup> Szybko wycofano się z początkowych deklaracji 'walki' o równouprawnienie kobiet, które, jak zauważyła Izabela Kowalczyk, pojawiły wraz z potrzebą większej liczby rąk do pracy, natomiast kiedy została ona zaspokojona, władza odwołała się do tradycyjnej roli kobiety. Badaczka uważa, że przez cały okres PRL kobiety stanowiły najtańszą siłę roboczą, a ich faktyczna sytuacja była zła.<sup>18</sup> Ewa Toniak podkreśla dwoistość oczekiwań wobec kobiet, widoczną zwłaszcza w prasie kobiecej drugiej połowy lat czterdziestych. Oficjalny dyskurs znosił różnicę płciową, kreując nowy typ kobiety: pracującej zawodowo, androgynicznej i muskularnej. Natomiast w praktyce rola kobiety, mająca być „reprodukcją przedwojennego wizerunku pani domu,”<sup>19</sup> ograniczała się do sfery prywatnej. Likwidacja tożsamości seksualnej ujawniała się np. poprzez usunięcie używanego przed wojną określenia 'architektka,' zastąpionego słowem 'architekt.' Owa utracona tożsamość według badaczki wyznaczała sytuację zawodową kobiety: mogła ona studiować, ale praktykować – już tylko w roli „niewidocznej pomocnicy.”<sup>20</sup>

Teresa Jakubowska takiej roli przyjąć nie chciała i nie mogła. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy o tej postawie zdecydowała wewnętrzna konieczność tworzenia, świadoma lub intuicyjna potrzeba 'użycia' sztuki jako narzędzia w procesie terapeutycznym, czy niezgoda na przedmiotowe traktowanie. Postanowiła zostać graficzką. Z technik graficznych wybrała wypukłodruk – cięcie małym szewskim nożykiem w drewnie lub linoleum pozostało jej ulubioną techniką. Nie tylko w ten sposób wyróżniała się na tle innych studentek. „Moje koleżanki to były nauczycielki, o wiele starsze ode mnie – wspominała. – Chciały sobie dorobić specjalizacje do nauki rysunków, więc poszły na sztuki piękne. Pilne uczennice. A ja marzyłam o tym, żeby wyjeżdżać. Łaknęłam wiedzy, bo te studia nic mi nie dały.”<sup>21</sup>

W okresie, gdy Jakubowska studiowała, obowiązywał w sztuce realizm socjalistyczny. Narzucano więc tematy odpowiadające ówczesnym kierunkom polityki: gloryfikację panującego ustroju, przodownictwo pracy, osiągnięcia partii i socjalizmu, portretowanie polityków. Ucieczką od nich był pejzaż i widoki architektury wykonywane w konwencji realistycznej. Artystka w tym czasie ujawniła swój własny 'realizm krytyczny:' świadomie i konsekwentnie wycinała drzeworyty i linoryty przedstawiające motywy i sceny z życia: zabawy, śluby, pogrzeby, procesje, stragany, sale szpitalne, plaże – wszystko wypełnione sylwetkami zwyczajnych ludzi, ukazanych w krzywym zwierciadle.

Pierwszym entuzjastą jej twórczości był profesor Tymon Niesiołowski, przed wojną formista i członek grupy Rytm, a po wojnie jeden z najwybitniejszych twórców reprezentujących środowisko toruńskie. Jakubowska spotykała się z profesorem w pracowni, dokąd przychodziła wówczas ze swoją kilkuletnią córką. Kiedy skarżyła się na trudności, mistrz motywował ją i mobilizował.<sup>22</sup> Niesiołowski jako jedyny wykładowca udzielił jej wsparcia, upewniał artystkę, że jej prace mają wartość, a kiedy nie chciała ich wystawić razem z obrazami i grafikami kolegów na pierwszej studenckiej wystawie z obawy, że ją wyśmieją, sam umieścił na ekspozycji jej grafiki. Początek swojej drogi artystycznej Teresa Jakubowska opisała we wspomnieniach następująco:

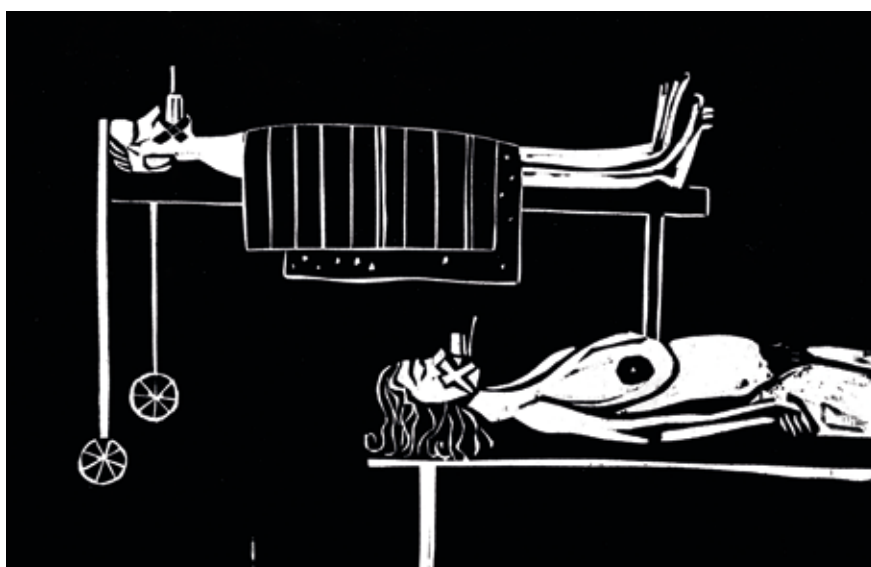
Moje wejście w życie artystyczne rozpoczęło się od małych, nieśmiałych drzeworytów i linorytów wycinanych zwykłym nożykiem szewskim w skrawkach desek kreślarskich lub ścinków linoleum podłogowego lub gumolitu. Tematem tych maleńkich wypukłodruków była otaczająca rzeczywistość. Własnym charakterem pisany – może inspirowany własną skłonnością do ironii, powstawał groteskowy pamiętnik – zapis świata, w którym dane mi było egzystować. Bunt wieku młodzieńczego przeciw skostnieniu, tradycji i mieszczaństwu. Najpierw-



2. Teresa Jakubowska,  
*Przeprowadzka*,  
linoryt, 1960. Fot.  
Zbigniew Suliga,  
Muzeum Pomorza  
Środkowego  
w Słupsku

3. Teresa Jakubowska,  
*Narkoza*, drzeworyt,  
1960. Fot. Zbigniew  
Suliga, Muzeum  
Pomorza Środkowego  
w Słupsku

2



3





4. Teresa Jakubowska, *Rozwód*, linoryt, 1961.  
Fot. Zbigniew Suliga, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

5. Teresa Jakubowska, *Przerwane macierzyństwo*, linoryt, 1962.  
Fot. <http://historielez.artmuseum.pl/pl>

4



5

sze drzeworyty to stragany z jarzynami, przechadzki mieszczan na spacerze, procesje, sceny ze ślubów czy pogrzebów, kolejki w sklepach. To był mój świat codzienności, w którym żyłam i buntowałam się. Zawzięcie dłubane prace, odbijane w wolnych chwilach na byle jakim papierze, stawały się spontaniczną twórczością. Brak pracowni, materiałów i prawdziwej atmosfery, a przede wszystkim brak czasu ze względu na obowiązki rodzinne, nie był wówczas przeszkodą dla wewnętrznej konieczności wypowiedzenia się.<sup>23</sup>

Możliwe, że drzeworyt *Przekrój* z 1959 roku jest reminiscencją życia z mężem i jego rodziną w niewielkim mieszkaniu toruńskiej kamienicy. Podzielona na sześć pól kompozycja, wypełniona tłumem ludzi, może być zapisem dojmującej ciasnoty. Artystka niewątpliwie – o czym świadczą jej słowa cytowane powyżej – odczuwała brak intymności, brak przestrzeni i czasu dla siebie, zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jej linoryty z tego okresu są szczelnie wypełnione ludzkimi sylwetkami: w domu, na ulicy, w szpitalu, na plaży itd. Nie bez powodu po przeprowadzce do Warszawy, kiedy zmieniła się jej sytuacja osobista i poprawiły się warunki (zyskała własną pracownię), jej grafiki także się zmieniły – klaustrofobiczny nastrój ustąpił w nich miejsca przestrzeni i refleksji.

Dyplom otrzymała w 1953 roku, a jej prace zostały po raz pierwszy zaprezentowane w 1956 roku na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku w warszawskiej Zachęcie. Od tego czasu brała udział we wszystkich ważniejszych wystawach okręgowych, środowiskowych i ogólnopolskich. Jesienią 1956 roku Jakubowska wzięła udział w pierwszej ogólnopolskiej wycieczce (zorganizowanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków) na wystawę obrazów Rembrandta do Amsterdamu i było to dla niej wielkie przeżycie artystyczne. Następny wyjazd, dwa lata później na Wystawę Światową Expo'58 do Brukseli, zaowocował jej nowymi pracami, zde-

cydowanie śmielszymi w sposobie cięcia, rozmiarach i tematyce. Z tego okresu pochodzą 'egzotyczne' cykle drzeworytów oraz nieliczne monotypie. Także w 1958 roku odbyła się jej pierwsza wystawa indywidualna, w toruńskim Dworze Artusa, a w 1959 roku w warszawskiej Galerii Ekranu.

Nie tylko studia, ale i kolejne lata, aż do przeprowadzki artystki do Warszawy, były dla niej bardzo trudne. W 1957 roku urodziła drugie dziecko, syna Tytusa. Linoryt *Poród* (il. 1) z 1958 roku, odnosi się do tego wydarzenia. Jest on wyjątkowy: zarówno w warstwie dokumentalnej obrazującej warunki na oddziałach położniczych tamtych czasów, jak też jako świadectwo człowieka odartego z godności. Ale przede wszystkim jako wstrząsające kobiece doświadczenie uprzedmiotowienia w najbardziej intymnej chwili – narodzin dziecka. Wokół nagiej rodzącej kobiety zgromadził się tłum: lekarz, studenci medycyny, pielęgniarki, inne kobiety... Lekarz stoi wciśnięty między dwa łóżka, po lewej stronie rozgrywa się bowiem taka sama scena (widoczny jest tylko jej fragment). *Poród*, tak jak inne prace Jakubowskiej z tego okresu, charakteryzuje groteskowe ujęcie tematu. Artystka skupia uwagę na postaciach ludzkich, na ich ciałach, fizjonomii; deformuje, wyolbrzymia, przerysowuje pewne cechy fizyczne, nie ośmiesza jednak, tylko uwypukla absurdalność sytuacji. Przywiązuje wagę do detalu – odtwarza szczegółowo liczne przedmioty obecne w przestrzeni: krzesło, szafki, kwiaty, wazoniki, dzbanki. Zaznacza nawet dekoracyjny motyw na szpitalnym łóżku oraz wzory na sukienkach kobiet. Uderza w tej grafice kontrast między indywidualnym, niepowtarzalnym przeżyciem każdego porodu przez kobietę a prozaicznością jego przedstawienia. Absurd tej sytuacji – zakłócenia intymności, udziału tylu osób, tłoku – został przez artystkę spotęgowany, porodówka jawi się jako miejsce masowej 'produkcji.'

W trudnym dla Jakubowskiej roku 1959 nastąpiło ostateczne rozstanie z mężem oraz jej pobyt w szpitalu. Po separacji wraz z dziećmi przeprowadziła się z toruńskiej ulicy Małe Garbary, gdzie mieszkała dotychczas z rodziną męża, na ulicę Mickiewicza. Reminiscencje tego wyda-



zenia odnajdziemy na linorycie *Przeprowadzka* (il. 2) z 1960 roku. Artystka przedstawia siebie na pierwszym planie, pośrodku kompozycji, wśród mężczyzn wnoszących po schodach jej dobytek. Jej wzrok zwrócony jest w stronę niesionego przez czterech mężczyzn mebla / przedmiotu, wyglądającego jak stół z maszyną do szycia lub prasa drukarska do wypukłodruku. Widzę w tym przedstawieniu graficzkę, która spogląda na najważniejszą dla niej rzecz – narzędzie pracy twórczej, bez której nie potrafiła żyć i która, poprzez możliwość odreagowywania, przetwarzania bolesnych spraw, wyrzucania z siebie trudnych emocji, utrzymywała ją na powierzchni, popychała dalej wbrew przeciwnościom.

W tym samym 1959 roku artystka przeszła operację, a rok później powstał niezwykle oszczędny formalnie drzeworyt *Narkoza* (il. 3). Leżący na łóżkach chorzy – kobieta i mężczyzna – poddani narkozie, ukazani są na czarnym tle, wyglądają jakby zawieszeni w pustce. Jakubowska niezwykle sugestywnie oddaje to ich uśpienie, zawieszenie między życiem a śmiercią. W przeciwieństwie do bohaterki poprzedniej grafiki, ta dwójka ludzi jest osamotniona, jakby wyłączona z życia. Jeśli można się tutaj doszukać groteskowego ujęcia, to może tylko w tym ich uprzedmiotowieniu bądź bezbronności. Zwraca uwagę nagość kobiety – czy tak wspomina artystka swój pobyt w szpitalu? Dlaczego nikt jej nie przykrył? Czy ten brak godności, uprzedmiotowienie, były jej własnym doświadczeniem? Jak trafnie podsumowała Magdalena Szafkowska: „Groteska i groza łączą się w ponury nastrój strachu, bezsilności w zimnym bezdusznym szpitalnym wnętrzu. Szpital zdaje się być metaforą zagubienia, samotności współczesnego człowieka w nieprzyjaznym świecie, gdzie nie ma on większego wpływu na swój los.”<sup>24</sup>

Pod koniec roku Jakubowska odbyła podróż świąteczno-noworoczną statkiem *Transylwania* po morzu Śródziemnym. Zobaczyła wtedy Tunis, Tripolis, Sтамбул, Kair, miasta Grecji i Włoch. Ta podróż i dwie wcześniejsze miały ogromny wpływ na jej twórczość, w ciągu kolejnych lat pojawiały się w pracach Jakubowskiej ich remi-

niscencje. Podróże zapewne rozbudziły również ochotę na dalsze wyprawy i zwiedzanie, co stało się później ważnym i stałym elementem jej życia. Rejs, w który wyruszyła na pokładzie *Transylwanii* świadczy o dużej sile psychicznej i niezależności artystki. Nie tylko walczyła o siebie, o swój rozwój artystyczny na studiach, nie tylko dzieliła obowiązki rodzinne, a potem życie samodzielnej matki z pracą twórczą, ale także potrafiła zrobić coś tylko dla siebie.<sup>25</sup> O podróży tej opowiedziała na lamach *Pomorza* w ramach konkursu wywiadów *Kobieta 1961*:

Moją pasją są podróże. W ubiegłym roku popełniłam szaleństwo. Zadłużyłam się i zafundowałam sobie wspaniałą podróż: Węgry–Rumunia–Turcja–Egipt–Tunezja–Libia–Włochy–Grecja. Nie żałuję, choć finansowo pogrzebałam się doszczętnie. Żaden film, żadna książka, nie mogą dać tyle wrażeń, tyle impulsu twórczego. Nie mówiąc już o tym, że spotkanie ze sztuką Włoch pomogło mi ogromnie w rozwijaniu własnej pracy twórczej. Mam teraz tyle nowych pomysłów, tyle zapału, ochoty do życia. Warto było.<sup>26</sup>

Utrzymanie dwojga dzieci było dla samotnej artystki trudne.<sup>27</sup> Po separacji i przeprowadzce nastąpił rozwód, który Jakubowska upamiętniła z dużym dystansem (*Rozwód*, linoryt, 1961, il. 4). Kobieta i mężczyzna stoją tyłem do widza – po bokach, przy przeciwległych krawędziach ryciny. Natomiast w centrum, za biurkiem siedzi urzędnik. Odległość między rozwodzającymi się oraz biała przestrzeń tła (jakby nie do końca wycięta, przez co widoczne są czarne, rozedrgane ślady po nożu wprowadzające element niepokoju) odzwierciedlają obcość i pustkę, jaka się między nimi wytworzyła. Jest to sytuacja osobista, ale także uniwersalna; w sposób realistyczny i symboliczny zarazem Jakubowska uchwyciła samo jej sedno: po prostu dwoje niegdyś bliskich sobie, a teraz obcych ludzi, staje przed sądem.



6

6. Teresa Jakubowska, *Przejście*, linoryt, 1962. Fot. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/jakubowska-teresa-przejscie>

Ten swoisty tryptyk traumatycznych doświadczeń (*Poród, Narkoza i Rozwód*) jest niezaprzeczalnym dowodem na to, że Jakubowska należy do artystów świadomych natury swoich impulsów twórczych.

(...) Impuls artystyczny wiąże się w szczególności z pozycją depresyjną. Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego spostrzeżenia, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej. To właśnie dlatego każdy wielki artysta tworzy swój własny świat.<sup>28</sup>

Koncepcja doświadczenia estetycznego Melanie Klein i Hanny Segal zakłada, że źródłem artystycznej kreacji jest dążenie jednostki do przewyciężenia pozycji depresyjnej i zajęcia postawy realistycznej, opartej na rozgraniczeniu między własnym światem wyobrażeń, a światem zewnętrznym. Według Segal, jednostka za pomocą sztuki przetwarza własne traumy i konflikty z przeszłości, a proces twórczy wykazuje podobieństwo z procesem terapii analitycznej.<sup>29</sup> U Teresy Jakubowskiej proces ten zachodzi w czasie terażniejszym, nie sięga ona głęboko w przeszłość, tylko na bieżąco (lub po krótkim czasie) analizuje, przetwarza, odreagowuje i przetwarza traumatyczne doświadczenia, wycinając je nożem w drewnie i linoleum. Istotną kwestią jest wybór narzędzia pracy. Nożem można zrobić mocniejsze i głębsze ślady – nie wyłobienia, ale właśnie cięcia. Przywodzi to skojarzenie z zadawaniem ciosu nożem. Złość, gniew są najsilniejszymi ludzkimi emocjami, a poradzenie sobie z nimi, przetworzenie ich jest niezmiernie trudne. Zwłaszcza dla kobiet, którym od zawsze odmawiano nie tylko prawa do ich okazywania, ale i odczuwania. Nie chcąc tłamsić w sobie tych

uczuć, Jakubowska, nieśmiała i delikatna kobieta, „uzbrojona” w nóż, postanowiła lub odczuła silną potrzebę wyrzucenia ich z siebie w sposób niekrzywdzący innych, a jednocześnie wysyłający konkretny przekaz. Zapytana o to w wywiadzie, tak odpowiedziała:

Bardzo lubię swoją pracę i tę technikę. Dlatego, że jest taka zdecydowana. A jednak zawsze przed zaczęciem boję się o to, co będzie. Pracuję wprost na kliszy. A jak coś wytnę, to już tego poprawić nie można. Nieraz można zauważyć po fragmentach, kiedy zaczęłam, a kiedy skończyłam. To, co robię, jest improwizacją szewskim nożem na płycie linoleum. Nie używam dłutek. Ten nóż jest zrosnięty z ręką i sam chodzi.<sup>30</sup>

Ryciny *Poród, Narkoza i Rozwód* ukazują intymne, bolesne sceny z życia graficzki, ale wykonała je ona (podobnie, jak pozostałe prace z tego czasu) w sposób przywołujący na myśl kadry fotograficzne. Osiągnęła w ten sposób efekt dystansu, zobiiektywizowania. Ukazała na nich siebie, ale bez cech charakterystycznych, o czym decyduje stopień uproszczenia, a w linorycie *Rozwód* – przedstawienie sylwetek tyłem do widza. Nie jest więc rozpoznawalna, dzięki czemu *Poród, Narkoza i Rozwód* obrazują uniwersalne kobiece doświadczenie. Jak zauważa Philippe Lejeune: „Dla autoportrecisty problem tożsamości ma dwa oblicza: autora i modela. Ale w rzeczywistości to problem nie *dla niego*. Jeśli nie dba on o to, by stwierdzić, iż chodzi o jego portret, to bez wątpienia dlatego, że dla niego (jak i jego rodziny) rzecz jest oczywista. Autoportrecista nie myśli o tym, że sto kilometrów dalej lub za sto lat, nikt nie będzie miał pewności, że to właśnie on.”<sup>31</sup> Kiedy artyście zależy na przekazaniu głębszego sensu swojego doświadczenia, na konkretnym przesłaniu, to kwestia rozpoznawalności przestaje mieć znaczenie. Wizerunek własny zostaje użyty do ‘wyższych celów,’ jest pretekstem do opowiedzenia historii. Jakubowska wykorzystywała osobiste doświadczenie, przeżycie po to, żeby mówić o zdarzeniach

i sprawach będących udziałem kobiet. Co istotne ‘przenosiła’ na matrycę ‘na bieżąco’ swe emocje i przeżycia, które nie zatarły się z upływem czasu.

Rolę swoistego rodzaju świadectwa odgrywa też *Przerwane macierzyństwo* (il. 5, 1962), linoryt wstrząsający w swej wymowie. Rozgrywający się dramat został na nim ukazany w układzie strefowym, jako kadr, fragment większej całości. W prawym dolnym rogu kompozycji stoi kobieta opierająca się o ścianę, prawą rękę trzyma na podbrzuszu, lewą zasłania twarz. Jest bosa, a jej buty leżą obok. Spogląda na nią tylko jeden z trzech przechodzących, jakby uciekających, ubranych w kitle mężczyzn-lekarzy, niosących w wiadrach formy przypominające płody. Artystka ukazała je w formie przypominającej ornament, ‘ukryła’ motywy płodów przed wzrokiem poprzez dodanie kolejnych elementów. W górnej części, w wydzielonej strefie nad głową kobiety widnieje sześć par obutych męskich stóp. Można odnieść wrażenie, że dramat kobiety rozgrywa się pod podłogą (pod ziemią), po której stąpają mężczyźni. Być może jest to metafora podziemia aborcyjnego? W tej scenie autorka obrazuje kobietę, która straciła ciążę. Mimo że twarz ma przesłoniętą, z jej postaci emanują rozpacz, ból, strach, osamotnienie. Linoryt, który można odczytać jako opowiadający o poronieniu lub aborcji, jest niewątpliwie jednym z niewielu dzieł polskich artystek poruszających te tematy, a już z pewnością w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, zanim w latach siedemdziesiątych zaczęły pojawiać się zwiastuny sztuki feministycznej w Polsce. Razem z *Porodem* linoryt *Przerwane macierzyństwo* stanowi swoisty graficzny dyptyk, w którym znalazły odbicie doświadczenia związane z kwestiami rozrodczymi, a które artystka zobrazowała jako uprzedmiotawiające i traumatyczne. To przeżycia, w których kobieta jest zawsze sama, mierząc się z nieczułością systemu społecznego i medycznego.<sup>32</sup>

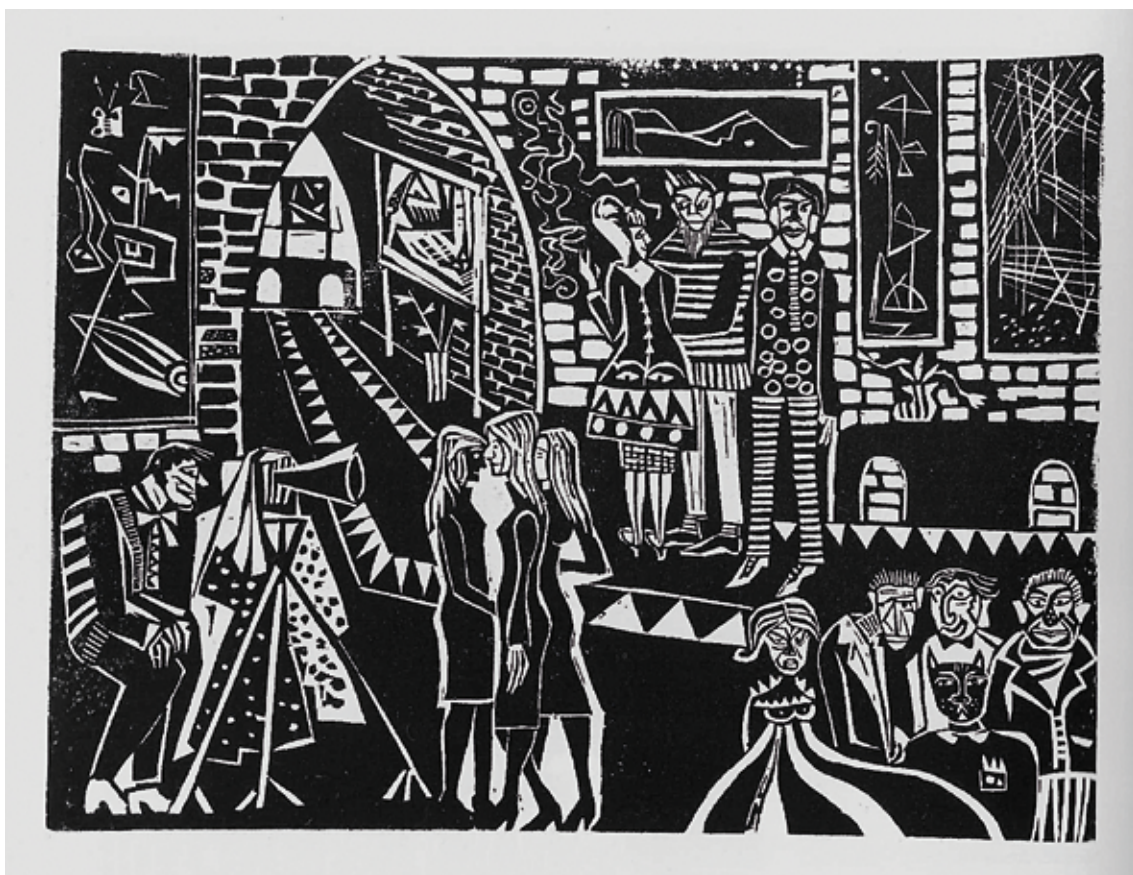
Praca ta jest niewątpliwie krytyką systemu, który deklarował równouprawnienie kobiet, a traktował je przedmiotowo. Można odczytać ją również w szerszym kontekście – jako metaforę życia kobiety w patriarchalnym świecie, stworzo-

nym i zarządzanym przez mężczyzn. Niezależnie od okoliczności utraty ciąży czy będących wyborem kobiety, czy samoistnego poronienia, uważam, że grafiką tą Jakubowska podkreśla fakt, iż ciąża i dziecko były zawsze i nierozzerwalnie związane z odpowiedzialnością i życiem kobiet.<sup>33</sup> Jak słusznie stwierdziła Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, która drobiazgowo zbadała sytuację kobiet w PRL-u, sprawa zapobiegania ciąży nie tylko spoczywała wyłącznie na barkach kobiet, ale wręcz uważano, że powinny one także ‘załatwić ją’ we własnym zakresie, czyli w tajemnicy. „Z uwagi na brak nowoczesnych środków i metod zapobiegania ciąży – wnioskuje badaczka na podstawie przeprowadzonych badań – aborcja [po 1956 roku] stała się sposobem kontroli płodności wielkiej rzeszy obywaterek.”<sup>34</sup>

Od ponad stulecia, a nawet dłużej, trwa spór o prawa reprodukcyjne kobiet. Jak podkreślała kuratorki i kuratorzy wystawy *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet*: „ścierają się tu odmienne wizje społeczeństwa i państwa, roli religii i granic wolności jednostki, a podstawowe pytanie brzmi: kto ma w tej sprawie decydujący głos: społeczności czy same kobiety?”<sup>35</sup> W kwestii tej, powodującej nie tylko głębokie podziały, ale nawet generującej akty agresji, ginie opis osobistych, kobiecych doświadczeń, i właśnie praca *Przerwane macierzyństwo* Jakubowskiej przywraca właściwą w tej sprawie, kobiecą perspektywę.

*Przejście* (il. 6), linoryt z 1962 roku, ukazuje następstwo rozwodu artystki – kolejną przeprowadzkę oraz symboliczną wędrówkę ku czemuś nowemu i nieznanemu. Jakubowska sportretowała siebie i dwójką dzieci; córka podąża za matką trzymaną za rękę, a synek jest uwieszony u jej szyi. Idą po linii rozciągniętej między budynkami, których fragmenty widać po bokach kompozycji; w dole zaś zgromadził się tłum gapiów. Nie bez powodu drogą życia kobiety jest tu cienka lina: rozwód i samodzielne macierzyństwo było w tamtych czasach postrzegane jako skandal, postępowanie wymagające dużej odwagi. *Przejście* po linii może symbolizować ogrom trudności, jakie już trzeba było i trzeba jeszcze będzie pokonać. Jednak sylwetka kobiety





7

7. Teresa Jakubowska, *Krzysztofory – vernisage*, linoryt, 1960.  
Fot. za: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy,  
red. Agata Rissmann, (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000),  
94.



jest wyprostowana, kroczy ona pewnie i – można powiedzieć – z optymizmem ku niewiadomej, ku oknu, które tu jest plamą czerni o jednolitym natężeniu. Wśród tłumu można zaobserwować różne reakcje na tę odważną postawę: jedni patrzą zdziwieni z otwartymi ustami, inni wytykają palcem, jeszcze inni wydają się wiwatować.

Znacząca w kontekście tego przedstawienia jest relacja córki artystki, Heleny Kreowskiej, według której grafika powstała w związku z planami przeprowadzki do Warszawy. Lecz według niej odzwierciedla tę wcześniejszą przeprowadzkę z „ciasnego, ciemnego i nieprzyjaznego lokum do ogromnego, słonecznego mieszkania.” Kreowska pamięta to następująco:

(...) Gdy miałam 7 lat, rodzice rozwiedli się, więc mama ze mną i dwuletnim Tytusem przeprowadziła się do mieszkania na ul. Mickiewicza 61 m. 8. Tam mieliśmy chyba 120 metrów kwadratowych: dwa ogromne pokoje, łazienko-kuchnię, trzy balkony i bardzo blisko ogromny toruński park. Właśnie tę przeprowadzkę i rozwód widzę w tej grafice: czarne okna niewiadomej przed nami, plotkujące toruńskie środowisko poniżej i trudności samotnej wtedy kobiety, graficzki. Bo tak jak i dziś, wtedy trudno było się utrzymać artystom ze swojego zawodu.<sup>36</sup>

Linoryt ten należy uznać za jedną z najważniejszych autobiograficznych prac artystki, ponieważ odzwierciedla on przełomowy moment w jej życiu i jej przemianę wewnętrzną. Według Anthony’ego Giddensa, proces budowania tożsamości – jej kreacja i prezentacja – odbywa się przez refleksyjne porządkowanie narracji, czyli mówiąc inaczej: przez opowiadanie własnej historii, przez autobiografię.<sup>37</sup> Jeśli przyjąć, że opowiadanie własnej historii stanowi proces konstruowania własnej tożsamości, to można powiedzieć, że w tym miejscu nastąpił kluczowy dla artystki moment. Zmiana sytuacji osobistej i roli społecznej spowodowała, że Jakubowska mogła stać się osobą

niezależną, wolną, mogła porzucić życie, wobec którego się buntowała. *Przejście* jest wyrazem wyzwolenia. Moim zdaniem nie tyle widać w tej grafice trudną sytuację samotnej kobiety – matki, ile nadzieję, wiarę we własne możliwości. Jest to manifest siły, odwagi oraz przekaz dla innych kobiet. Z wszystkich grafik Jakubowskiej właśnie ta ma najsilniejszą feministyczną wymowę.

Sposób ukazania przez artystkę momentu przełomu jako jej przejścia z dziećmi po linie można odnieść także do obrzędu przejścia, procesu zmiany sytuacji. Znamienne, że kolejny rok – 1963 – był dla artystki przełomowy. Wraz z Józefem Gielniakiem reprezentowała polską grafikę na paryskim Biennale Sztuki Młodych. Pojechała na otwarcie tej imprezy do Paryża indywidualnie, co było w tym czasie nie lada wyczynem, ale pokonała trudności, a dzięki zakupieniu jej grafik przez Bibliothéque nationale de France, pobyt w Paryżu, który był dla niej ogromnym przeżyciem, przedłużyła do kilku tygodni. Po powrocie wykonała cykl prac o tematyce paryskiej, wycinanych już w „profesjonalnym linoleum”<sup>38</sup> i odbijanych na bibułkach japońskich, zakupionych w stolicy Francji.<sup>39</sup> W tym okresie grafiki Jakubowskiej zaczęły wzbudzać duże zainteresowanie, co zapoczątkowało jej wieloletnią współpracę z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, zajmującym się rozpowszechnianiem i sprzedażą dzieł sztuki za granicą. Dzięki temu artystka mogła odbyć kolejne podróże: do Włoch, Szwajcarii, Niemiec, Związku Radzieckiego, Egiptu, Grecji, Turcji.

Autobiografizm Jakubowskiej wyraża się przede wszystkim poprzez autonarrację. Jednak w linorycie *Krzysztofora – vernisage* (il. 7) z 1960 roku można zauważyć trzy najbardziej znaczące praktyki na polu autobiograficznym: autoportret, autonarrację i autokomentarz. Jakubowska przedstawiła siebie na tym linorycie w trzech postaciach, jako artystkę, ubraną w skromną czarną sukienkę, prawdopodobnie udzielającą wywiadu w galerii lub filmowaną, ponieważ naprzeciw niej stoi operator kamery. W pobliżu znajdują się dwie grupki: widzów i krytyków, lecz ona stoi sama, choć ‘w trzech osobach:’ jako trzy rozmawiają-

ce ze sobą kobiety. Zdolna graficzka, a przy tym atrakcyjna kobieta, musiała wzbudzać (według relacji córki artystki) zazdrość. Widoczne jest to w zachowaniu grupy ludzi ukazanych w prawym dolnym narożniku, mimika twarzy których wyraża niechęć. Artystka stosuje tu charakterystyczną deformację, ale też ciekawy zabieg: nadaje ludzkim twarzom kształt zwierzęcych pysków, z których jeden jest wyraźnie koci. Może on symbolizować niezależność, ale także złe intencje, co jest tym bardziej prawdopodobne, że został usytuowany w grupie osób wyrażających niechęć. Artystka jest tutaj z jednej strony wyizolowana, z drugiej – stanowi przedmiot zainteresowania.

Pracę tę można interpretować jako poszukiwanie przez autorkę własnego 'ja,' określenie swej pozycji względem otoczenia. Trzy ujęcia<sup>40</sup> tej samej postaci mogą być dwuznaczną aluzją do zmienności ludzkiej natury, do masek, które nosi każdy człowiek. Trzy osoby mogą także reprezentować trzy aspekty tożsamości. Nathalie Heinich zaproponowała tzw. model trójdzielny, w którym na tożsamość składają się trzy elementy: autopercepcja (sposób postrzegania danej osoby jako siebie samej), autoprezentacja (sposób, w jaki dana osoba prezentuje się innym) oraz desygnacja (sposób, w jaki nazywają ją i oceniają inni).<sup>41</sup> Takie postrzeganie tożsamości jest spójne z teorią Brigitte Gautier dotyczącą autobiografii kobiet. Twierdzi ona, że autorka podczas pisania 'rozdziała' projektowany obraz samej siebie na trzy portrety: obraz siebie samej (autopercepcja), obraz siebie, jaki autorka pokazuje innym (reprezentacja) oraz obraz będący wynikiem informacji zwrotnej o sobie otrzymanej od innych (określenie).<sup>42</sup>

Tak samo artystka przedstawia swój wizerunek w trzech powyższych aspektach. Zastanawiające jest to, że postaci graficzki są właściwie takie same, oprócz tego, że jedna z nich ma czarną twarz. W kontekście całej narracji tej kompozycji można wysnuć przypuszczenie, że przedstawienie, któremu artystka nadaje czarną (być może zaciemnioną) twarz, reprezentuje 'innych,' oceniających. Jeżeli Jakubowska była obiektem zazdrości i plotek (według relacji córki), na pewno słyszała i czu-

ła nieprzychylnie komentarze, dotyczące zarówno jej życia prywatnego, jak i artystycznego. Czarna twarz może zatem symbolizować ten negatywny odbiór jej osoby. Postać ta jest odwrócona tyłem do operatora kamery; co może oznaczać, że nie chce pokazać światu tej twarzy. Artystka w trzech osobach jest jednością, o czym świadczy biała otoczka wokół jej postaci. Biel otaczająca trzy postacie izoluje i wyodrębnia ją z otoczenia. Prawdopodobnie Jakubowska zmanifestowała w tej pracy swoje niedopasowanie, odmienność, brak akceptacji w toruńskim środowisku artystycznym.

Jak już wcześniej wspomniałam, Ignacy Witz, krytyk sztuki, rysownik i malarz był orędownikiem twórczości Jakubowskiej i chyba najtrafniej ją scharakteryzował w tamtym czasie. Poświęcił jej fragment w swej książce *Przechadzki po warszawskich wystawach*,<sup>43</sup> wydanej po jego śmierci, oraz rozdział w książce *Obszary malarzskiej wyobraźni*,<sup>44</sup> gdzie tak pisał o autobiograficznym tonie twórczości artystki:

(...) Przystając z jej drzeworytami i linorytami, odkryjemy w nich ponadto pewien dość zdumiewający, wyjątkowo osobisty ton, ton moim zdaniem rzadko dający znać o sobie, jak gdyby zapożyczony (znowu!) z intymnie prowadzonego pamiętnika. Lecz jest to tym razem ton pamiętnika rzeczowego i konkretnego, unikającego wieloznacznego słownictwa metafor. Ten ton, którego obecność obserwujemy w twórczości wielu artystów, który ujawniliśmy zarówno u Gielniaka, jak i innych omawianych tu artystów. Pamiętajmy: to ton pamiętnika kobiety, ton, który można by uważać za osobisty, niemal prywatny, gdyby nie to, że artyści nie obowiązują przecież biografia własna....<sup>45</sup>

Ignacy Witz dostrzegł wyjątkowość grafik Jakubowskiej w dwóch aspektach. Po pierwsze podkreślił, że osobisty ton jej twórczości jest konkretny, bezpośredni, realistyczny – w odróżnieniu od autobiografizmu metaforycznego, kiedy

artyści nie mówią o sobie wprost. Rzeczywiście, dobrą analogią jest tutaj twórczość Józefa Gielniaka, także grafika tworzącego w tym samym czasie co Jakubowska. W swoich linorytach operował on zupełnie innym językiem – rozbijając materię, opowiadał o swoim dzieciństwie czy życiu zdefiniowanym przez chorobę w kompozycjach przywodzących na myśl marzenia senne. Drugim aspektem, który mocno akcentuje Witz, jest kwestia płci. To, że kobieta tak rzeczowo, realnie i groteskowo, a nawet brutalnie opisuje rzeczywistość musiało spotkać się ze zdziwieniem odbiorców, kierujących się stereotypem kobiety – artystki tworzącej sztukę lekką, przyjemną, dekoracyjną. W dodatku to kobieta obrazuje własne doświadczenia. Nie jest to tylko osobisty ton pamiętnika, jest on zdefiniowany przez płęć.

Izabela Kowalczyk wychodzi z założenia, że działalność artystyczna była i jest określona przez płęć artysty: „To, co ją konstytuowało w przeszłości, to kategorie związane z prymatem płci męskiej w dyskursie sztuki, takie jak: geniusz, twórca, odbiorca, wykluczające kobiety z działalności artystycznej; to także mechanizmy związane z edukacją artystyczną, do której kobiety nie miały dostępu, to wreszcie twórczość, w której mężczyzna jest podmiotem mówiącym, zaś kobieta jedynie obiektem sztuki.”<sup>46</sup> Jednym z przejawów doświadczenia płci (tu: kobiecości) jako istotnego czynnika warunkującego sposoby narracji artystycznej jest swoisty autobiografizm codzienności, zauważalny w sztuce współczesnych artystek, które opowiadają o swoim życiu przez eksponowanie w sztuce codziennych, zwyczajnych zajęć.<sup>47</sup> Prekursorką tych działań była Maria Pinińska-Bereś,<sup>48</sup> która podejmowała pewne wątki kobiece w polskiej sztuce już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.<sup>49</sup> U Teresy Jakubowskiej, która owe wątki rozwijała jeszcze wcześniej, nie dostrzeżemy nobilitacji, nadawania rangi prozaicznym codziennym czynnościom. Jest to obszar, wobec którego – zapewne z racji trudnych doświadczeń – artystka chce się zdystansować, stosując sarkazm i ironię.

Wszystko, co Jakubowska wycina w linoleum lub drewnianej matrycy, jest odzwierciedleniem jej doświadczeń, przeżyć i emocji – artystka podchodzi do rzeczywistości przez ich pryzmat. Jeśli pokazuje miasto, to jest to miejsce, w którym coś przeżyła, miejsce z którym łączy określone wspomnienia i odczucia. Jeśli są to sceny rodzajowe, to zawsze związane ze zdarzeniem, w którym albo sama uczestniczyła, albo wnikliwie się mu przyglądała. Komentuje sytuacje, ukazując swoje emocje i filtrując je przez swoje doświadczenie. Nie tworzy tradycyjnych autoportretów; jedyny własny wizerunek wykonała w technice olejnej w 1948 roku. Jednak często umieszcza na grafikach swoją postać – zawsze wśród ludzi, budynków, w centrum jakiegoś wydarzenia. W pracach, takich jak *Przejście*, z jednej strony pokazuje siebie i wydarzenie z własnego życia, a z drugiej uogólnia to wydarzenie w taki sposób, że staje się ono uniwersalnym kobiecym doświadczeniem. Nie ukazuje przy tym swojego życia w intymnych scenach domowych ani w pracowni, lecz w kontekście kulturowym, społecznym, historycznym i politycznym.

W trakcie analizy graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej wyraźnie zauważamy granicę, przełom, którym była – odzwierciedlona w linorycie *Przejście* – przeprowadzka artystki do Warszawy (1966). W stolicy zaczęła ona nowe życie, jej sytuacja prywatna zmieniła się i ustabilizowała. Zawodowo też rozwinęła skrzydła, nie miała już potrzeby buntu, walki z przeciwnościami. Pamiętnik graficzny Jakubowskiej jest wycinany w linoleum jej osobistym, niepowtarzalnym duktem cięcia, rozpoznawalnym jak indywidualny charakter pisma. Artystka opowiada o własnym doświadczeniu swoim własnym językiem i sposobem cięcia w wybranej technice graficznej. Nie sposób nie myśleć o tych grafikach w kontekście feministycznym, chociaż był on dla polskich twórczyń lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych obszarem nieznanym, nieobecnym. Działania artystyczne implikujące problemy feminizmu pojawiły się w Polsce w latach siedemdziesiątych – co było wręcz niezwykle, biorąc pod uwagę sytuację polityczną

i społeczną w kraju.<sup>50</sup> Ten wczesny feministyczny rys czyni prace Jakubowskiej jeszcze bardziej wyjątkowymi, pionierskimi.

Nasuwa się pytanie o przyczyny i źródła takiej postawy, sposobu myślenia, poglądów. Oprócz niewątpliwej dojrzałości i buntowniczej natury artystki, jej oporu wobec tendencji dominujących w toruńskim środowisku grafiki, być może dużą rolę odegrała jej otwartość na doświadczenia, które niosły ze sobą liczne podróże. Wiele z nich Jakubowska odbyła już na początku drogi twórczej. Być może dzięki nim mogła zetknąć się z postawami i zjawiskami artystycznymi, które później, wraz z ruchami kontestacyjnymi, przetoczyły się przez Europę.

W twórczości Teresy Jakubowskiej przenikają się i współlistnieją dwa sposoby podejścia do rzeczywistości i sztuki: osobiste (jednostkowe) oraz zbiorowe. Umiejętnie stosuje zasadę wycofywania 'ja,' kiedy chce pokazać doświadczenia kobiece, ogólnoludzkie. Nie ma u Jakubowskiej rozróżnienia na to, co prywatne, i na to, co polityczne. Pod tym względem jej prace z pierwszego okresu twórczości spełniają postulat radykalnych feministek z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dotyczący połączenia sfery publicznej i prywatnej.<sup>51</sup> Judy Chicago, jedna z czołowych amerykańskich artystek feministycznych, stwierdziła, że ruch feministyczny zaoferował kobietom specyficzny kontekst tworzenia nowej sztuki, która afirmuje osobiste i zbiorowe doświadczenia kobiet, czerpiąc tworzywo i inspirację bezpośrednio z ich życia.<sup>52</sup>

Teresa Jakubowska porusza problematykę funkcjonowania kobiet w sferze sztuki, kultury i w społeczeństwie. Jest ona niewątpliwie jedną z prekursorów polskiej sztuki feministycznej, a w polskiej grafice po 1945 roku jako pierwsza rozwijała autobiografizm, nie skupiając się wyłącznie na swoim 'ja,' lecz określając przede wszystkim swoją relację ze światem. Sposób ujęcia i forma przekazywania przez graficzkę osobistego doświadczenia kobiety i artystki oraz bezkompromisowość jej wypowiedzi artystycznych na gruncie polskiej grafiki lat pięćdziesiątych i połowy lat

sześćdziesiątych dwudziestego wieku stawiają ją w szeregu artystek, które realizowały siebie pomimo okoliczności, a może na przekór im i mówiły własnym głosem za pośrednictwem wybranych technik i narzędzi.<sup>53</sup> Swoją konsekwentną postawę w sztuce Jakubowska realizowała w okresie PRL-u. Oprócz niej, z równą determinacją, w wybranych (czasem niekonwencjonalnych) technikach tworzyły inne Polki, np. Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Magdalena Abakanowicz, Natalia Lach-Lachowicz, a we Francji Alina Szapocznikow.

Podążając za myślą, iż kobieca autobiografia w literaturze i sztuce była i jest wyrazem dążenia autorek do niezależności, samostanowienia i określania własnej tożsamości, można stwierdzić, że właśnie ta potrzeba oraz silny bunt wobec – jak mówi Jakubowska – skostnienia, tradycji i mieszczańskiej kołtunerii, przeciwko tradycyjnemu postrzeganiu roli kobiety w świecie, w którym tylko mężczyźni mieli głos i władzę, leżą u podstaw autobiografizmu w jej twórczości.

\*

Artykuł jest przeredagowaną wersją podrozdziału niepublikowanej pracy doktorskiej *Autobiografizm w graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej i innych wybranych współczesnych polskich artystek*, przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Kulpińskiej, prof. UMK na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Fragmenty tego tekstu zostały wygłoszone w formie referatu *Autobiografizm we wczesnych grafikach Teresy Jakubowskiej*, przedstawionego na konferencji studencko-doktoranckiej pt. „Kobiety – Sztuka – Społeczeństwo” w Instytucie Sztuki PAN 24 czerwca 2022.



## Przypisy

- <sup>1</sup> Helena Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja* (Warszawa: Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego, 2020), 8.
- <sup>2</sup> Marsha Meskimmon, *Historiography / Feminisms / Strategies*, dostępny 20.02.2023, [http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxissue12\\_Marsha-Meskimmon\\_29-31.pdf](http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxissue12_Marsha-Meskimmon_29-31.pdf).
- <sup>3</sup> *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Toruń: Dwór Artusa / ZPAP, 1958), 4–6. Kat. wyst.
- <sup>4</sup> *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1963). Kat. wyst.; *Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki* (Olsztyn: BWA / Olsztyn-Zamek, 1965). Kat. wyst.
- <sup>5</sup> „Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii,” *Pomorze* 46, nr 16 (1958): 8; *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1965). Kat. wyst.
- <sup>6</sup> *Grafika Teresy Jakubowskiej* (Sopot–Gdynia: BWA, 1967). Kat. wyst.; Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967), 204–213; Ignacy Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954–1968* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 403–405.
- <sup>7</sup> *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Galeria Kordegarda, 1976). Kat. wyst.
- <sup>8</sup> Magdalena Szafkowska, *Teresa Jakubowska. Linoryty* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2010); Magdalena Szafkowska, „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym,” w *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011), 110–119.
- <sup>9</sup> Agata Rissmann, red., *Teresa Jakubowska – grafika* (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000). Kat. wyst.
- <sup>10</sup> Karolina Prymliewicz, red., *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte* (Warszawa: Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, 2020). Kat. wyst.
- <sup>11</sup> Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL*.
- <sup>12</sup> Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, 212.
- <sup>13</sup> Jarosław Szymkiewicz, „Z Teresą Jakubowską – o grafice. z cyklu »Rozmowy o sztuce«,” *Gazeta Pomorska (Spojrzenia)*, 21–22 października 1961, 3; Danuta Kern, „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską,” *Poezja* 2 (1987): 100–102.
- <sup>14</sup> O krytyce artystycznej PRL-u zob.: Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005); Piotr Juszkiewicz, „Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny,” w *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11–12.12.1997* (Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, 1999); Wiesława Wierchowaska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki* (Łódź: Film i Literatura, 1989); Anna Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003); Dorota Kozicka, „Krytyk w PRL-u,” *Wielogłos* 1–3 (2008): 136–137, dostępny 17.04.2023, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>.
- <sup>15</sup> Po II wojnie światowej przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaczęto organizować Sekcję Sztuk Pięknych, którą w 1946 roku przekształcono w odrębny Wydział Sztuk Pięknych. Decydujący wpływ na jego powstanie mieli pracownicy przedwojennego Wydziału Sztuk Pięknych wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego. Wraz z całą grupą pracowników nauki i sztuki tego uniwersytetu przybyli graficy wileńscy: profesor Jerzy Hoppen, Edward Kuczyński i Koźma Czuryło, organizatorzy Katedry Grafiki, która zaczęła funkcjonować w maju 1946 roku.
- <sup>16</sup> Małgorzata Czyńska, „Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie,” *Wysokie Obcasy*, 14 maja 2021, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>, dostępny 06.12.2021,
- <sup>17</sup> Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności,” w *Alina Ślesieńska. 1922–1994* (Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2007), 33. Kat. wyst.; także: „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.” w *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Neriton, 2010), 127.
- <sup>18</sup> Izabela Kowalczyk, „Wątki feministyczne w sztuce polskiej,” *Artium Quaestiones*, 8 (1997): 136.
- <sup>19</sup> Ewa Toniał, „Artystki w PRL-u,” w *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011), 96.
- <sup>20</sup> Toniał, „Artystki w PRL-u.”
- <sup>21</sup> Czyńska, *Teresa Jakubowska*, brak numeracji stron.
- <sup>22</sup> W przekazie artystki słowa otuchy profesora Niesiołowskiego brzmiały następująco: „Słuchaj, ty się nie przejmuj. Oni wszyscy są lepszymi i gorszymi rzemieślnikami, a ty jesteś artystką, jedyną na roku. Zobaczysz, że tylko ty wyjdiesz z tego kręgu.”
- <sup>23</sup> Rissmann, red., *Teresa Jakubowska*, 10.
- <sup>24</sup> Magdalena Szafkowska, „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym,” w *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011), 114.



- <sup>25</sup> Wyruszając w podróż Jakubowska zostawiła dzieci pod opieką swoich rodziców. Można przypuszczać, że spotkała się ze zdziwieniem i oburzeniem otoczenia w obliczu tej sytuacji, ponieważ nawet dzisiaj kobiety-matki dotyka reprimenda za tego typu (normalne – zdawałoby się) realizowanie swoich potrzeb, pasji. Poświęcenie się rodzinie, często kosztem własnych potrzeb wpisane jest w model Matki-Polki, zob. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce* (Kraków: Wydawnictwo eFka, 1999).
- <sup>26</sup> Zofia Nowicka, „Popeliłam szaleństwo... (wywiad z Teresą Jakubowską),” *Pomorze* 108, nr 5 (1961): 3.
- <sup>27</sup> Teresa Jakubowska wykonywała różne prace plastyczne, np. malowała piwnicę i robiła dekoracje w Klubie Młodzieżowym ZMS Iskra. Raz w tygodniu jeździła do Bydgoszczy, by uczyć w Liceum Plastycznym. Udzielała też prywatnych lekcji plastyki toruńskiej młodzieży planującej zdawać egzaminy na studia. Przed świętami Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy sprzedawała ręcznie robione przez siebie kartki świąteczne.
- <sup>28</sup> Hanna Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przekł. Paweł Dybel (Kraków: Universitas, 2003), 122–123.
- <sup>29</sup> Segal, *Marzenie senne*, 16–17.
- <sup>30</sup> Danuta Kern, „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską,” *Poezja* 2 (1987), 100.
- <sup>31</sup> Philippe Lejeune, „Patrząc na autoportret,” w Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 210.
- <sup>32</sup> Linoryt Teresy Jakubowskiej *Przerwane macierzyństwo* znalazł się na wystawie *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 26 listopada 2021–27 marca 2022.
- <sup>33</sup> Tak, jak w *Przerwanym macierzyństwie*, dramat niechcianej ciąży wybrzmiewa także w linorycie *Ślub* (1959). W obu wypadkach kobieta jest tak samo osamotniona, co artystka ukazała poprzez odsunięcie i wyróżnienie postaci panny młodej.
- <sup>34</sup> Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011), 75–76.
- <sup>35</sup> *Kto napisze historię lez*, dostępny 20.02.2023, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez>.
- <sup>36</sup> Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL*, 35.
- <sup>37</sup> Aneta Olszewska, „Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna,” w *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska i Wioleta Zgłobicka-Gierut (Lublin: Episteme, 2014), 56.
- <sup>38</sup> Wcześniej graficzka pracowała na skrawkach desek kreslarskich, ścinkach linoleum podłogowego lub gumolitu, zob. *Teresa Jakubowska – grafika*, 10.
- <sup>39</sup> *Teresa Jakubowska – grafika*, 11–12.
- <sup>40</sup> Potrójne autoportrety znajdziemy także w grafikach Ewy Kuryluk i Krystyny Piotrowskiej.
- <sup>41</sup> Nathalie Heinich, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, rozmowy z Julienem Ténédosem, przeł. Jan Maria Kłoczowski (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 54.
- <sup>42</sup> Brigitte Gautier, „Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej” w *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska i Liliana Sikorska (Warszawa: Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2000), 152–158.
- <sup>43</sup> Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach*, 403–405.
- <sup>44</sup> Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, 204–213.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, 212.
- <sup>46</sup> Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, 135.
- <sup>47</sup> Marzanna Morozewicz, „Autobiografizm w sztuce kobiet,” w *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. Katarzyna Citko i Marzanna Morozewicz (Białystok: Trans Humana, 2012), 76.
- <sup>48</sup> Zob. Agata Jakubowska, *Sztuka i Emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).
- <sup>49</sup> Andrzej Kostolowski, „Żywy Róż,” w *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej* (Lublin: Galeria BWA, 1985). Kat. wyst. Za: Kowalczyk, „Wątki feministyczne,” 135–152.
- <sup>50</sup> Kowalczyk, *Wątki feministyczne*, 136–137.
- <sup>51</sup> Współczesny ruch kobiecy w hasło „To co prywatne jest polityczne” powiązał ze sobą sferę pracy zawodowej i sferę domowo-rodzinną. Uczestniczki tego ruchu wskazały na fakt, że osobiste, prywatne doświadczenie jest procesem o charakterze społecznym, rezultatem relacji interpersonalnych, a nie oderwaną sferą życia indywidualnego, zob. Maggie Humm, *Słownik teorii feminizmu* (Warszawa: Sempus, 1993), 193.
- <sup>52</sup> Za: Humm, *Słownik*, 226.
- <sup>53</sup> W przypadku linorytu nie jest to określenie metaforyczne. Jakubowska wybrała nożyk, którym cięła formy w linoleum.

## Bibliografia

- Czyńska, Małgorzata. „Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie.” *Wysokie Obcasy*, 14 maja 2021, dostępny 06.12.2021, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>.
- Gautier, Brigitte. „Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej.” W *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. Grażyna Borkowska i Liliana Sikorska, 152–158. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2000.
- Grafika Teresy Jakubowskiej*. Sopot–Gdynia: BWA, 1967. Kat. wyst.
- Heinich, Nathalie. *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*. Rozmowy z Julienem Ténédosem. Przel. J. M. Kłoczowski. Gdańsk: Fundacja Terytoria książki, 2019.
- Humm, Maggie. *Słownik teorii feminizmu*. Warszawa: Semper, 1993.
- Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Juszkiewicz, Piotr. „Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny.” W *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11–12.12.1997*. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, 1999.
- Kern, Danuta. „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską.” *Poezja* 2 (1987): 100–102.
- Kostolowski, Andrzej. „Żywy Róż.” W *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej*, Lublin: Galeria BWA, 1985. Kat. wyst.
- Kowalczyk, Izabela. „Wątki feministyczne w sztuce polskiej.” *Artium Quaestiones* 8 (1997): 135–152.
- Kozicka, Dorota. „Krytyk w PRL-u.” *Wielogłos* 1/3 (2008): 136–137. Dostępny 17.04.2023, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>.
- Kreowska, Helena, red. *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja*. Warszawa: Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego, 2020.
- Lejeune, Philippe. „Patrząc na autoportret.” W Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska, 205–217. Kraków: Universitas, 2001.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*. Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2007. Kat. wyst.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.” W *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak. Warszawa: Neriton, 2010.
- Markowska, Anna. *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003.
- Meskimmon, Marsha. *Historiography / Feminisms / Strategies*. Dostępny 20.02.2023, [http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue12\\_Marsha-Meskimmon\\_29–31.pdf](http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue12_Marsha-Meskimmon_29–31.pdf).
- Morozewicz, Marzanna. „Autobiografizm w sztuce kobiet.” W *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. Katarzyna Citko i Marzanna Morozewicz, 67–89. Białystok: Trans Humana, 2012.
- Nowicka, Zofia. „Popelniałam szaleństwo... (wywiad z Teresą Jakubowską).” *Pomorze* 107, nr 5 (1961): 3.
- Olszewska, Aneta. „Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna.” W *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska i Wioleta Zgłobicka-Gierut, 53–68. Lublin: Episteme, 2014.
- Prymlewicz, Karolina, red. *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte*. Warszawa: Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, 2020. Kat. wyst.
- Rissmann, Agata, red. *Teresa Jakubowska – grafika*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000. Kat. wyst.
- Segal, Hanna. *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przel. P. Dybel. Kraków: Universitas, 2003.
- Szafkowska, Magdalena. „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym.” W *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak, 110–119. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011.
- Szafkowska, Magdalena. *Teresa Jakubowska. Linoryty*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2010.
- Szymkiewicz, Jarosław. „Z Teresą Jakubowską – o grafice. z cyklu »Rozmowy o sztuce«,” *Gazeta Pomorska (Spojrzenia)*, 21–22 października 1961.
- Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki*. Olsztyn: BWA / Olsztyn-Zamek, 1965. Kat. wyst.

- Toniak, Ewa. „Artystki w PRL-u.” W *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011.
- Walczeńska, Sławomira. *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFKa, 1999.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Wierzchowska, Wiesława. *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź: Film i Literatura, 1989.
- Witz, Ignacy. *Obszary malarskiej wyobraźni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Witz, Ignacy. *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954–1968*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Toruń: Dwór Artusa, ZPAP, 1958. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1963. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1965. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Galeria Kordegarda, 1976. Kat. wyst. Dostępny 20.02.2023, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez>.

# SUM MA RIES

## **WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT FEMALE ARTISTS? HISTORY OF ART IN POLAND FIFTY YEARS SINCE THE PUBLICATION OF LINDA NOCHLIN'S FAMOUS ESSAY**

**Edited by Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS**

### **Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS**

#### **ON THE HISTORY OF ART IN POLAND IN FIFTY YEARS SINCE THE PUBLICATION OF LINDA NOCHLIN'S FAMOUS ESSAY**

The anniversary of Linda Nochlin's essay has inspired reflections on feminist art history in Poland. Conferences in 2021 and 2022 gathered researchers across generations to explore Nochlin's impact on Polish studies concerning the social conditions and exclusion of women in the art field, emphasizing critical examination of artistic categories and mechanisms of marginalization. The evolution of feminist studies in Poland has considered local contexts, shifting from Western models to developing methodologies that investigate the circumstances of female artists in the Polish People's Republic, as seen in recent research.

### **Karolina MAJEWSKA-GÜDE**

#### **SHADOW OF THE EAST - SHADOW OF THE WEST. EWA PARTUM'S ARTISTIC PRACTICE IN THE CONTEXT, AND TOWARDS FEMINIST INITIATIVES IN WEST BERLIN**

The article, based on my book publication, is an attempt to historicize Ewa Partum's feminist work in a transnational context and, at the same time, it is an intervention in the history of feminist art written from a comparative perspective. The main theme of the text is the problem of the relationship between Ewa Partum's work and the feminist artistic community of West Berlin. In the first part, I present the artist's artistic strategies in her feminist work of the 1970s and early 1980s in Poland, and then I describe the specific political and institutional conditions in which the artist operated after 1982, i.e. after making the decision to emigrate to West Berlin. In conclusion, I draw attention to changes in Ewa Partum's artistic strategy in West Berlin.

## **Magdalena KASA**

### **THE MISTRESSES OF THE SECOND TIER. ON POLISH FEMALE SCULPTORS, MONUMENTS, AND INSURMOUNTABLE OBSTACLES**

The primary objective of the article is to shed light on the circumstances surrounding the creation of public sculptures by Polish female sculptors. The interwar period of their activity was juxtaposed with the work of women belonging to the subsequent generation of sculptors practicing this art form after World War II. Thus far, this realm has been entirely reserved for men, with patriarchal traditions deeply entrenched therein. Entry into an environment based on the dominant position of men necessitated women to confront existing patterns and mental schemas related to their participation in culture. A careful thought allows one to discern the operation of a mechanism in which both cultural conditioning and administrative systems contributed to the process of delineating symbolic boundaries of female sculptural activity and segregating their art from the public sphere.

Social transformations after 1918 strengthened the position of women desiring to pursue their own professional careers. A group of thoroughly educated female sculptors entered the artistic arena at that time, among whom were those who began practicing their creativity within the realm of monumental art. Forms of public art were practiced by interwar artists with already established positions, such as Zofia Trzcińska-Kamińska, Hanna Nałkowska, Janina Reichert, and Ludwika Nitchowa. The promising careers of the vast majority of them were interrupted by the outbreak of World War II and all circumstances associated with this event. The subsequent generation of female artists formed during the establishment of a new governance structure, which ostensibly promoted the concept of freedom among citizens. However, the previously dynamic process of women gaining further freedoms in the field of sculpture was almost entirely halted in the new regime.

The communist ideology deepened the hierarchy between the sexes, which ultimately became the primary means of delineating social boundaries and isolating women from the public sphere, thereby depriving them of access to monumentally-oriented endeavours.

## **Magdalena DEMBEK**

### **GRAPHIC CREATIVITY AS A RECORD OF LIFE EVENTS. ON THE EXAMPLE OF TERESA JAKUBOWSKA'S (1954–1965) WORKS FROM HER TORUŃ PERIOD**

This article is about the graphic artist Teresa Jakubowska and the first period of her artistic work. It focuses on the works that are a reflection of the artist's private life. The artist herself compares her work to a diary containing a record of her life's experiences, thoughts, and feelings. The subjects and problems addressed by the artist, the way they were illustrated, and formal solutions used have no analogy in the Polish printmaking of that time. Jakubowska's linocuts and woodcuts are analyzed for use of autobiographic practices, the areas of these practices are identified, and the ways these practices were carried out are then presented.

An attempt was made to determine to what extent the discussed prints become a testimony to her personal experience, and in what aspects and to what extent they constitute a reflection of the collective female experience. Furthermore, this article highlights Teresa Jakubowska's innovative methods of recognizing and transmitting the content, as well as her intransigent works in the context of Polish printmaking after 1945.