

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.¹ 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, równouprawnienie, 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.² 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,³ 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.⁴ 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.⁵

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.⁶

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.⁷ 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.⁸

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)*,⁹ 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 Ostojčić, 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.¹⁰ 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.¹¹

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 Toniak, 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*,¹² 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.¹³ 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*.¹⁴ 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.¹⁵ 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 przesunięcie 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-historycznym 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 performace 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 zachodniemiecką 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.¹⁶ 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 feminitywów, 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.¹⁷ Badaczka podąża tropem Agaty Jakubowskiej, starając się wypracować nową metodologię dla badań twórczości artystek i możliwości emancypacyjnych w socjalistycznej Polsce.¹⁸

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.¹⁹ Zofia Załęska, badająca średniowieczne iluminatorki, autorki i kopistki manuskryptów, podniosła ważną kwestię zwyczajowego założenia, że autorami zawsze byli mężczyźni.²⁰ 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.²¹

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

- ¹ Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews* 69, nr 9 (1971): 22–39, 67–71.
- ² Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek,” tłum. Barbara Limanowska, *Ośka* 3 (1999): 52–56.
- ³ 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.
- ⁴ Barbara Baworowska, „Sztuka kobiet,” *Sztuka* 4–5 (1978): 69–70.
- ⁵ 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>
- ⁶ Zob. Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005).
- ⁷ Izabela Kowalczyk i Edyta Zierkiewicz, red., *Kobiety, feminizm i media* (Poznań–Wrocław: Stowarzyszenie Kobiety Konsola, 2005).
- ⁸ 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.
- ⁹ Izabela Kowalczyk, „Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej),” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 187–194.
- ¹⁰ Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 159.
- ¹¹ Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 161.
- ¹² 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).
- ¹³ Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003).
- ¹⁴ Joanna Sosnowska, „Linda Nochlin: feminizm, realizm i polska historia sztuki,” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 139.
- ¹⁵ Karolina Majewska-Güde, *Ewa Partum’s Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- ¹⁶ Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”
- ¹⁷ 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.
- ¹⁸ Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).
- ¹⁹ 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.
- ²⁰ Zofia Załęska, „Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku,” *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 487–518.
- ²¹ 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-Kluczevska, 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 Przystęski. 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.