

CZY POLSKA SZTUKA KONCEPTUALNA MA PŁEĆ?

Maria Hussakowska

Bezpośrednią inspiracją do napisania tego tekstu stał się tekst Pawła Dybla, o którym w pierwszym momencie zapomniałam, ale z którego książkami muszę być na co dzień ze względu na fascynacje moich doktorantek „zagadką »drugiej płci«”, kobiecym pisaniem itp.

POLE PRZEDMIOTOWE DYSCYPLINY

Dybel we wspomnianej pracy: *Zagadka drugiej płci. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie* pyta ambitniej – czy *logos* ma płeć? A idąc dalej – czy założenia absolutnie neutralnej seksualnie natury *logosu* są przesądem? Pytania pozwalają mu pokazać cały szereg kwestii wynikających z tak przyjętego założenia. Po pierwsze, dopiero przełom wieków dziewiętnastego i dwudziestego wprowadza problematykę patriarchy w dotychczasowej tradycji kulturowej Zachodu i wtedy dopiero: „mogło zostać postawione pytanie o to, czy uznawana powszechnie seksualna »neutralność« *logosu* nie jest maską dla jego ewidentnie patriarchalnej wykładni, która jego strukturę ujmuje zgodnie z wyznacznikami myślenia typowo męskiego i zarazem stara się zastrzec różne jego »interesy«”.¹ Pod wpływem dylematów feminizmu i inspirujących go nurtów filozofii i humanistyki w nowym modelu kultury odpowiedź na pytanie: „co i na jakiej podstawie można by było uznać za jego (*logosu*) wyznaczniki neutralne seksualnie, co zaś za znamiona patriarchy?” staje się coraz trudniejsza, bardziej złożona.

Moja próba jest bez porównania łatwiejsza – temat seminarium i rozliczne w ostatnich latach korekty, czy wręcz rewizje zjawiska polskiego konceptualizmu sprowokowały mnie do przyjrzenia się, w jaką stronę dryfują te nowe ujęcia. Przyjrzeć chcę się pewnemu fragmentowi dyskursu historii sztuki i zakładam, że poruszamy się w poszerzonym polu pojęciowym dyscypliny, która już zaakceptowała – przynajmniej w pewnym stopniu – uzależnienia pomiędzy tożsamością seksualną badacza a jego punktem widzenia. Dzięki wyjściu poza zwykłe kategorie historii sztuki takie jak styl, kierunek, forma czy *oeuvre* możliwe stało się przewartościowywanie tekstów modernizmu. Konceptualizm, kiedyś wpisany w ramy „radikalnego modernizmu” i dokonujący transgresji, może już dzisiaj, w oparciu o dokonane szczegółowe badania czy to dzieł, czy pewnych problemów, ujawnić nieco inne wątki.

SZTUKA KONCEPTUALNA OPISY, KONSTATAcje I REORIENTACJE

W świetle ostatnio prowadzonych badań, wydaje się, że uhistorycznienie konceptualizmu doprowadziło do odebrania głosu artystkom. Uhistorycznienie, powtórzmy za Rosalyn Deutsche, jest częścią konstrukcji i rekonstrukcji pamięci. To, co zostało, na czym oparła się relacja przeniesienia i przemilczenia czy wymazania, ma zawsze polityczny i etyczny wymiar.

W dyskursie polskiej historii sztuki lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sam konceptualizm nie był szczególnie szeroko omawiany ani silnie obecny. Ożywiona dyskusja plenerowo-prasowa wokół konceptualizmu i pokrewnych zjawisk toczyła się głównie na łamach periodyków społeczno-kulturalnych, co wynikało z wyraźnego skazania na bezdomność krytyki i jej złudzenia o możliwości apolitycznego sądzenia, jak zauważył Piotr Juszkiewicz.² W efekcie, krytyka nie znalazła bezpośredniego odbicia w dyskursie ówczesnej historii sztuki. Intelktualny ferment wywołany przez to zjawisko, zauważalny na łamach prasy, w mizernym stopniu przeniósł się do fachowej literatury.

Jeśli zadamy pytanie: co pisały wówczas kobiety – trzy historyczki sztuki i krytyczki, aktywne uczestniczki debaty wokół konceptualizmu (Urszula Czartoryska, Bożena Kowalska, Alicja Kępińska)?, to okaże się, że właśnie ich wkład w początki dyskursu jest najbardziej oczywisty. Pamiętając o czasie zdarzeń, trudno by było oczekiwać interwencji o charakterze feministycznym, bo klasyczne dla feministycznie zorientowanej historii sztuki książki Griseldy Pollock czy Lindy Nochlin pojawiły się na początku lat osiemdziesiątych, ale może uda się w tekstach polskich badaczek trafić na ślady jakiejś empatii dla artystek.

Zacznijmy od Czartoryskiej, która w opublikowanej w 1973 książce *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* stworzyła klarowny opis nowego zjawiska w sztuce Zachodniej i zauważyła, że „paru Polaków przedstawiło w tym froncie jakościowej przemiany sztuki oryginalne propozycje, zasługujące na systematyczną uwagę”, a są to Zbigniew Gostomski, Jerzy Rosołowicz i Włodzimierz Borowski.³ I to właściwie załatwiało sprawę. Nieco więcej dowiadujemy się o działaniach wykorzystujących fotografię. Czartoryska skupiła się wówczas przede wszystkim na transformacjach w obszarze fotografii, pisząc w 1971 na łamach *Fotografii* wymieniła realizację Zdzisława Jurkiewicza i Lachowiczów, jako te które „stanowią propozycję uczestnictwa w »sztuce konceptualnej«. Ten nowy gatunek sztuki, obecny dziś w wielu krajach, wyznacza fotografii zupełnie nową funkcję, funkcję między innymi rejestracji dzieł przemijających (...) Natalia Lachowicz chce zwrócić uwagę na neutralną rejestrację upływającego czasu (fotografując w ciągu doby wskazówki budzika) i demonstruje zdjęcia twarzy Jerzego Ludwińskiego naklejone na wielkich sześciątach rozrzuconych luzem, manifestując w ten sposób sceptycyzm do wszelkich prób »przygwożdżenia« tożsamości człowieka”.⁴ Czartoryska podkreśliła obecność w tej pracy rozważań bliskich poststrukturalizmowi i formułowanych tamże koncepcji podmiotowości – do czego wielokrotnie będzie powracać Natalia LL. Trudno nie zauważyć w tym działaniu, którego obiektem stał się kultowy wówczas krytyk i teoretyk, a którego tytuł brzmiał *List gończy*, wzbogacenia o inne jeszcze znaczenia. Oprócz pytań o tożsamość, miejsce i znaczenia krytyki i jej adeptów – praca prowokuje do refleksji na temat niezwyklej różnorodności funkcji fotografii – narzucając się odwołania do Warhola i innych artystów ogniskujących wówczas uwagę. Pozostając przy krytyce, warto w nawiązaniu do ostatniego projektu Marysi Lewandowskiej *Czułe muzeum*,⁵ przytoczyć odnalezioną opinię Czartoryskiej na ten temat. W fikcyjnej rozmowie, nazwanej w projekcie „odzyskaną”, która oparta jest na wypowiedziach Czartoryskiej w programie radiowym z lipca 1991, padają ważne deklaracje – z jednej strony wpisania się w tradycję „niedościgtej, naprawdę głębokiej krytyki interpretacyjnej”, którą dookreślił Mieczysław Porębski, z drugiej zaś przekonanie o anachronizmie tego modelu. W pewien sposób w zamian – czy raczej obok – uprawiania krytyki interpretacyjnej, uczestniczyła w wykreowanym przez Ryszarda Stanisławskiego (a może wspólnie?) modelu muzeum krytycznego. „Używając tego określenia, że jest ono krytyczne, Stanisławski podkreślił wybiórczy charakter kolekcji jako efekt pewnej decyzji suwerennej i niestabilnej. Chodziło

o to, żeby kolekcja nie powtarzała (...) żeby kadencja sal w muzeum miała jakąś dynamikę pewnych propozycji artystycznych, które nawzajem sobie pomagają, które nie dławią się nawzajem, żeby określić pokrewieństwa albo kontrasty pomiędzy stanowiskami artystów i ich równorzędność i wielokierunkowość”.⁶ Rozpoznać należało by dwa wskazane tropy. Pierwszy – to współudział Czarotoryskiej w tworzeniu tego krytycznego modelu, drugi – to przeniesienie w interesujący nas obszar polskiej sztuki konceptualnej, polityki zakupów i prezentacji, a więc co i kiedy zakupiono i co obok czego, w jakim kontekście prezentowano. Powtórzmy dylemat Lewandowskiej „z Czarotoryską czułam pewną bliskość z jej bezkompromisowym stanowiskiem jako krytyczki. Inne nagrania wyczuły mnie na rolę jaką mogła pełnić w kształtowaniu Muzeum, zarówno jako członek zespołu kuratorów, ale też – a być może przede wszystkim – jako żona dyrektora”.⁷ Moje odczucia są niemal identyczne – nurtująca kwestia twórczej współpracy bliskich sobie partnerów powróci w dalszych partiach tekstu. Mało kto pisze o tym, a problem jest arcyciekawy, jeśli nie będzie się bagatelizowało zawitych relacji, uzależnień, urażonych ambicji, niedopowiedzianych lub niewypowiedzianych kwestii ważnych i stymulujących związki twórców aktywnych w różnych dyscyplinach sztuki, o których wiele dowiedzieć się można z dalekiej od genererowych uproszczeń książki *Significant others. Creativity and Intimate Partnership*.⁸ W nierozstrzygniętym – także przede mną – polu kompetencji zapadły decyzje, które zaważyły na muzealnym obrazie polskiego konceptualizmu, pierwsze zakupy i skonstruowanie muzealnej opowieści, w której miałyby te prace swoje miejsca, z zachowaniem ich równorzędności i wielokierunkowości, żeby wrócić do cytatu. Tworzona na salach muzealnych, rozwieszana historia sztuki ma, jak wiemy, nieporównywalną siłę perswazji. W tym szczególnym wypadku, ze względu na historię instytucji i jej powiązania z konstruktywizmem, model aktywizacji wprowadzony przez Mariana Mnicha i kontynuowany przez Stanisławskiego, wreszcie ze względu na absolutną wyjątkowość w polskim kontekście, potencjał hierarchii konstruowanej w ramach muzeum był bardzo silny. Twierdzę, że w efekcie bardziej deprymujący dla naszych twórców, jeszcze wówczas artystów-plastyków, niż analogiczne przeciwie decyzje wykluczania w jakiegokolwiek zachodniej prestiżowej instytucji. A więc pierwszą kupioną do kolekcji pracą artystki konceptualnej były *Multiplikacje zespół A, 1971, Multiplikacje zespół B, 1971* (zakupione w 1971) Marii Michałowskiej.⁹ Prace te omówione są mniej lub bardziej szczegółowo we wszystkich wymienionych publikacjach, a interesujący nas aspekt cielesnej obecności w tych pozornie czysto dokumentacyjnych fotografiach najmocniej eksponował Andrzej Kostołowski: „niby oschłe i są w gruncie rzeczy bardzo pulsujące »magią własnego bytu« autorki, co podkreśla na przykład rola dłoni”.¹⁰ Drugą, wcześniej wprowadzoną do kolekcji artystką tego kręgu, jest Natalia LL, kupowana jeszcze jako N. Lachowicz w 1974.¹¹ Ewa Partum natomiast do kolekcji weszła dopiero w 1982 *Samoidentyfikacją*, w więc pracą o ewidentnie feministycznym, krytycznym wobec instytucji przesłaniu.

Kowalska w książce z 1988 *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, w zmienionej nieco wersji swojej pracy doktorskiej, też nie poświęciła wiele uwagi kobietom uczestniczącym w ruchu konceptualnym. W książce – tak jak i w życiu – pojawiają się u boku swoich mężczyzn, a ich sztuka opisywana jest zawsze po omówieniu działań artysty. Wyszczególnieni są twórcy działający „fotograficznymi metodami”, a Andrzej i Natalia Lachowiczowie osiągnęli na tym polu ciekawe efekty myślowe i estetyczne; ważne miejsce przypadło poszukiwaczkom „innej”, nieznaney systematyki czyli Michałowskiej i Jagodzie Przybylak przedstawiającej zdjęcia tego samego przedmiotu; są w niej Andrzej Partum i Ewa Partum silnie „skupieni na języku”; fizjologią widzenia zajmował się Jan Chwałczyk i Wanda Gołkowska; natomiast Jerzy Fedorowicz i Ludmiła Popiel prezentowani są w książce poprzez wspólne działanie *Pejzaż obiektywny*. Ta ewidentna obecność na drugim planie pojawia się u wszystkich autorów, ale Kowalska jest w tym postępowaniu niezwykle konsekwentna. Pośród wyszczególnionych działań wyróżnia Marię Pinińską-Bereś z jej działaniem *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce* przygotowanym na sympozjum w Warcinie w 1978. Cenne wydaje się autorce publicystyczne zaangażowanie artystki w sprawy dziejącego się świata, co pozwala wyróżnić ją w ramach stworzonych w książce kategorii.¹² Podział artystów na „hermetycznych i publicystycznych” dał Kowalskiej możliwość wyodrębnienia artystów skupionych na filozofii języka i praktykach analitycznych – nie

trzeba dodawać, elity konceptualnej, w której nie ma artystek. (Ta kwestia wydaje się dla Kowalskiej, nadal nieistotna, czemu dała wyraz w dyskusji po moim referacie).

W ambitnie zakrojonej syntezie powojennych dziejów polskiej sztuki *Nowa sztuka – sztuka polska*, Kępińska dwa rozdziały poświęciła konceptualizmowi. Jeden z nich, zatytułowany „Proces myślowy jako tworzywo sztuki: aktywność konceptualna i granice »niemożliwego«” wprowadza w obszary zagadnień, do analizy których najbardziej przydatnym kluczem staje się kryterium postawy. Opisując „kanoniczne” działania artystów zachodnich – najczęściej amerykańskich – autorka od razu zestawiała je z pokrewnymi polskimi projektami, eksponując w ten sposób ich partnerski charakter. W tym rozdziale Kępińska poświęciła spory fragment Partum i napisała, że „postępowanie z gruntu lingwistyczne cechuje jej twórczość.” Wyróżniła działania intensyfikujące użycie języka, a także te zakłócające porządek, jak *Alphabet 1973/74*, kiedy artystka poprzez wymawianie liter i ich konfrontację z odciskiem warg wprowadziła mylne oznakowania, aktywizowane w przestrzeni publicznej, w której rozrzucone i pocięte słowa dane zostały we władanie przypadkowych przechodniów, którzy „rozpraszają tekst roznosząc go nogami, aż do wyczerpania”,¹³ czy działania dezintegrujące teksty literackie (*Ulisses Jamesa Joyce’a* Zbigniewa Gostomskiego). W podsumowaniu omawianej książki scharakteryzowała najlepsze działania nowej sztuki jako próby „dotykania”, zwracania uwagi na podstawowe elementy materii świata, w procesie ukazanym przez filozofa jako proces nieustannego stawania się. Trop bliskiego jej wówczas myśliciela kieruje uwagę w stronę cielesności – Autora i Artysty. Mimo to, Natalia LL raczej marginalnie została potraktowana w rozdziale o autonomicznym warsztacie obiektywu i kamery, którego prawdziwymi bohaterami stali się artyści Warsztatu Formy Filmowej. Natomiast w gronie twórców nowej praktyki określonej mianem „pluralizmu personalistycznego”, najwyżej sytuowanej w hierarchii Kępińskiej, autorka nie znalazła miejsca dla żadnej z artystek. Dla niej wówczas, podobnie jak dla Czartoryskiej, tożsamość artysty w genderowym ujęciu była nieistotna, a wypowiedź, czyli dzieło, szybuje ku konceptom uniwersalizmu. Podejście to zaczęło ulegać zmianie w latach osiemdziesiątych, ale ślady tych zmian znajdziemy w refleksji cytowanych autorek nieco później,¹⁴ na tamtym etapie pozostały jakby obojętne na koncepcje wcielonego podmiotu.

Po latach, w katalogu wystawy z 2000 roku rewidującej doświadczenia dyskursu 1965-1975, Kępińska skonstatowała, że podstawową zmianą, jaka nastąpiła w sztuce przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, było uwolnienie się od powierzchownej estetyki i metaforyzacji oraz skierowanie się ku poszukiwaniu języków, „które brałyby udział w budowaniu sensów i funkcjonowały jako ich nosiciele”, a także „ściśle związanie języka z kreatywnym aktem stanowienia”.¹⁵ Stwierdziła ona również, że sztuka odsuwając się od kwestii estetycznych, odrzucając formę – pozór rzeczy, wiązała ją z etyką, przypisując artyście pełną odpowiedzialność za użycie języka wypowiedzi. Dodatkowo sztuka obciążała autora obowiązkiem szukania „odpowiedniości pomiędzy znakiem i znaczeniem.”¹⁶ (...) „Substancję języka badano jako zapis znaków, jako dźwięk wypowiedzianych słów i zdań, jako strukturę gramatyczną. Rozważano relację między tekstem a językami niewerbalnymi, badano fenomen języka jako współ-tworzywa książki”. W tym obszarze mogłyby się znaleźć, wspomniane w jej wcześniejszych tekstach artystki. Ich nie ma, natomiast Hannie Łuczak przypadła szczególnie pozycja w kwestii redefinicji rysunku.

W symbiotycznej przestrzeni sztuki i krytyki nie respektującej już kantowskiego „rozumu praktycznego” i „rozumu teoretycznego” mamy kilka znaczących Autorek. Te najbardziej widoczne zostały już przywołane.

Trudno nie wspomnieć o takich autorach – krytykach jak Kostołowski, czy Ludwiński, konsekrujących polski konceptualizm. Są też ważne głosy spoza kręgu historyków sztuki, jak chociażby *Konceptualizm obcy i rodzimy* Stefana Morawskiego,¹⁷ estetyka cieszącego się wówczas wśród artystów dużym uznaniem, który wątpił w krytyczny potencjał tej sztuki: „Kontestacyjne postawy w tej twórczości były raczej nikłe, dziwny to był bunt, skoro w jego imię zalecano studiowanie przede wszystkim cybernetyki i Wittgensteina, a w semiologii dostrzegano tendencję zbawicielską.”¹⁸

Sztuka w epoce postartystycznej Ludwińskiego, jak twierdzi Luiza Nader, nie tylko jest tekstem „o sztuce”, ale „jego znaczenia określały zmieniające się (wraz z kontekstem) konwencje odczytywania też krytyka. *Sztuka w epoce postartystycznej*

pełniła różne funkcje performatywne: czynności lokucyjnej mającej na celu przede wszystkim heurystkę fenomenów artystycznych obecnych w sztuce lat sześćdziesiątych (wykład w Osiekach w 1970), perlokucyjnej, w której na plan pierwszy wysuwa się warstwa informacyjna o mocy perswazyjnej (tekst opublikowany w *Odrze*) oraz illokucyjnej – propozycji artystycznej w formie autocytatu, ostensywnie definiującej „konceptualizm”.¹⁹ Polifoniczny charakter funkcjonowania tego tekstu stał się czytelny z określonego dystansu czasowego, natomiast ranga nigdy, na żadnym etapie nie budziła wątpliwości. To, co najważniejsze – w tym eseju o sztuce wcale nie polskiej – dla rozważanego wątku płci polskiego konceptualizmu, to koncept człowieka i artysty przyszłości, po transformacji idei rewolucji i postępu, którego Ludwiński określa człowiekiem „bez”. Po latach, w 1999 roku, w ostatnim już chyba wywiadzie powiedział: „chodziło mi o to, że nie będzie to człowiek zideologizowany, nawet jako artysta. Myślałem, że może to być człowiek, który zmierza w różnych kierunkach jednocześnie”.²⁰ Nader zwróciła uwagę na niestabilność samego autora – Ludwińskiego, pokazując jak transformacje autorskiego „ja” w „my”, a także przyjmowanie bezosobowej formy wypowiedzi, zamazują linie podziału między innymi na krytykę i artystów, sztukę i rzeczywistość.²¹ W dalszej analizie tekstu w Foucaultiańskim rozumieniu, ujawniła rodowód i tropy, wydobywając z delikatnej materii odniesień – przede wszystkim do Kosutha – zarys oryginalnego konceptu.

Ludwiński to także instytucje takie jak Galeria Pod Mona Lisą, i Sympozjum „Wrocław 1970”, uznane w dyskursie za „konsekracje” polskiego konceptualizmu, co ostatnio wyraźnie przykuwa uwagę młodych badaczy próbujących prze-czytać je na nowo. Pierwszą ważną propozycją przypominającą nieobecnych lub mniej-obecnych była wystawa *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski, w opracowaniu Pawła Polita i Piotra Woźniakiewicza z 2000 (z dedykacją dla zmarłego parę miesięcy wcześniej Ludwińskiego). Katalog w zamiśle rekonstruować miał teoretyczny kontekst zjawiska (Kępińska, Kostołowski, Ludwiński, Andrzej Turowski, a także teksty mniej obecnych w dyskursie artystów). Kryteria wyboru prac – absolutnie nie topograficzne – doprowadziły do odejścia od warszawsko-centricznej optyki. Na wystawie znaleźli się: Gołkowska, Chwałczyk (współzałożyciel grupy wrocławskiej), Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Michałowska, Jurkiewicz, Popiel i Fedorowicz (zm. 1988), a więc Wrocław i Koszalin. Wszystkie wymienione powyżej artystki związane były z głównymi bohaterami dyskursu – były ich towarzyszками życia. Te relacje nie zainteresowały kuratorów, ale przypomnieli, czyli przywrócili dyskursowi cały obszar zdarzeń, inicjatyw, projektów próbujących – jak pisano – uwolnić dzieło od rygoru struktur formalnych i tworzenia nieograniczonego specyfiką medium. Pokazano sztukę, która „odstania za każdym razem, nowe nieznanne aspekty sztuki, a wypowiedzi jej czynią jawnymi zasady własnej budowy”.²²

Wracając do twórców, to jeśli do tych artystycznych par obecnych na wystawie w Zamku dodamy Lachowiczów, Winiarskich, Ewę i Andrzeja Partum, a także Jarosława Kozłowskiego i jego ówczesną żonę Kingę, i do tego Przemysława Kwieka i Zofię Kulik, Pinińską-Bereś i Jerzego Beresia, Tadeusza Kantora i Marię Stangret – to stanie się jasne, że artystyczne pary w konceptualizmie można wręcz uznać swoistą specjalność. W zachodnim świecie odnajdziemy analogię dla tego zjawiska, ale jego stężenie w polu polskiej sztuki konceptualnej jest zastanawiające, bo wyjątkowe. Kreatywność i związki intymne nie znalazły w Polsce swojego badacza. Idąc tropem wspomnianej publikacji Chadwick i de Courtivron i wchodząc w te relacje, po ustaleniu funkcjonujących – tu i wtedy – stereotypów dotyczących artystycznych ról kobiety i mężczyzny, wymaganych i oczekiwanych kostiumów w zestawieniu z tymi odziedziczonymi, uzależnionymi w znacznym stopniu od pochodzenia, można by przejść do negocjacji, jakie prowadzono w celu ustalenia nowych relacji. Następne ważne pytanie – jak dzielono przestrzeń studio? Czy pracowali osobno, a potem dyskutowali, a może ktoś rezygnował z tego przywileju? Tu znowu wyłania się kwestia podporządkowania i dominacji – pewnie rysująca się w każdym z tych przypadków nieco inaczej. Jak podejść do delikatnej materii złożonych relacji, czy można i w ogóle na to się porywać nie znając osobiście bohaterów? Większość z wymienionych była ze sobą zaprzyjaźniona, co też na pewno wpływało na ustalanie hierarchii w ramach towarzyskiej grupy. Dopiero to pomogłyby ustalić, „kto tylko pracuje, a kto pracuje

i tworzy teorię na temat tego, co oboje robią”.²³ Potem, może bardziej czytelne stałyby się wybory krytyki doprowadzające do wymazywania zdarzeń, ich temperatury, czy wreszcie do ich mitologizacji.

Nader, w pracy doktorskiej wydanej w 2009 jako *Konceptualizm w PRL* skonkludowała: „Polska wersja historyzacji sztuki konceptualnej przybrała formę rozegrania w działaniu, formę oporu wobec przepracowania kwestii podmiotowości, pożądania, traumy i mikrofizyki władzy. Funkcjonując w binarnej opozycji »awangarda – neoawangarda« przypomina i powtarza definicyjne antagonizmy, pęknięcia i linie podziału ustalone już w latach siedemdziesiątych, pozostając historią zamkniętą na współczesną sytuację sztuki w ramach pola władzy i nie badając możliwych relacji z przeszłością”.²⁴ Problemy podmiotowości i władzy na pewno będą przerabiane, do nich odwołują się liczni badacze nie tylko najmłodszej generacji.

Ostatnią taką inicjatywą była wystawa absolwentów Studiów Kuratorskich przy Instytucie Historii Sztuki UJ *Otwarte Archiwum / Symposium „Wrocław 70”* w warszawskiej Fundacji Profile.²⁵ Jednym z założeń, jak czytamy w materiałach, było odmitologizowanie tego zjawiska, przyjmowanego w dyskursie bądź to jako „oczywista” duma bądź to porażka polskiej awangardy. Wyzwanie polegało na dotarciu do dokumentów – źródeł, przed tym, jak stały się częścią opowieści, poznanie ich w stanie przednarracyjnym i zaprezentowanie ich w jak najbardziej czystej postaci. W wyniku przekopania archiwów i sięgnięcia do zachowanych dokumentów w bardzo różnorodnej formie i rozproszeniu, stało się niemal jasne, jak przypadkowe wybory wynikające z fragmentarycznej wiedzy wpływają na budowanie historycznej narracji.

Czy zaproponowane *Otwarte Archiwum* coś zmienia w interesującej nas kwestii? Nie uwzględnia udziału Popiel, która swój projekt dostała po oficjalnym otwarciu wystawy w Muzeum Architektury, a pośród zaproszonych dysproporcje są identyczne (biorąc pod uwagę różne spisy), czterdziestu ośmiu mężczyzn i osiem kobiet, a więc pięć do jednej, jeśli uwzględnimy udział, podpisanej na projekcie wraz z Ryszardem, Bogusławą Winiarskiej, szybko wymazanej z opowieści. Wyliczam procenty i proporcje w nawiązaniu do strategii tymczasowej segregacji, która, jak przekonująco dowiodła Lucy Lippard,²⁶ nie ma prowadzić do zagarnięcia większego kawałka zgnitego ciasta, ale uzyskania bardziej klarownego obrazu. Zabieg nie stracił na aktualności skoro na stronach paryskiej wystawy *elles@centrepompidou*²⁷ ciągle przypomina się takie fakty, że „rozdział” pomiędzy ilością aktywnych artystek a wyborem ograniczonej mniejszości na największych wystawach był powodem wielkiego wzburzenia twórczyń od lat siedemdziesiątych. Wchodziły w to między innymi protesty uliczne przeciwko ograniczonej ilości kobiet wybranych na Whitney Biennale (w 1969 roku, kiedy to wybrano jedynie osiem kobiet na 143 uczestników).²⁸

W zebranych omówieniach prasowych żadnego protestu, ani nawet niezadowolona artystek nie znajdziemy. Opisane, czyli zauważone zostały: Michałowska, Natalia LL, Kozłowska, czy Anna Szpakowska-Kujawska, czyli te już obecne i znane w środowisku Wrocławia, poddawane analizie na łamach *Odry* w ramach cyklu *Prezentacja Twórców*. Odszukane dokumenty wzruszają – pewnie nie tylko mnie – głównie formą, na ogół są to nieporadne odbitki z maszynopisów, z niedobiciami i przesunięciami. Chcąc potwierdzić przy ich pomocy działania twórczych duetów znajdziemy tylko jeden ślad wspólnego podpisu projektu przez Winiarskich. Ślad prowadzący trochę na manowce, bo Bogusława wycofała się w latach siedemdziesiątych.

Jaki jest zamysł tych dwóch posługujących się archiwum działań? Jak wiemy, archiwum to dość szczególny model pamięci – w naszych warunkach wpisana w tę instytucję sugestia idealnego wsparcia dla rekonstrukcji zdarzeń jest wyjątkowo niebezpieczna. Oba projekty tego niebezpieczeństwa uniknęły, a ich przywołanie wydało mi się konieczne właśnie ze względu na zadane pytania o delikatną relację pomiędzy pamięcią a archiwizacją faktów – czyli dokumentów. Lewandowska posłużyła się archiwum w celu „interwencji”; kuratorzy w swych zmaganiach wykorzystali ideę archiwum subwersywnie, każdy odwiedzający wystawę pobierał dokumenty wedle swoich reguł i w efekcie mógł stworzyć swoje własne archiwum.

Archiwum ma też swoją własną historię w polu polskiej sztuki konceptualnej. To *Żywe archiwum* Turowskiego i Wiesława Borowskiego, które miało chronić fakty

artystyczne przed instytucjonalną manipulacją i zawłaszczeniem, a w istocie zaprzeczyc ideę samego archiwum, było udostępnieniem w Galerii Foksal w 1972 roku w istocie niemożliwych do odczytania dokumentów. Nader zauważyła, że: „jego partykularna, porwana narracja kontrastowała z linearnym, obiektywizującym i moralizującym przekazem przeszłości wytwarzanym przez *Machinę archiwizacyjną*”.²⁹ Konflikty, przemilczenia i wymazywanie w obszarze Galerii znalazły wielu interpretatorów. Oprócz cytowanej już Nader, seminarium „Awangarda w Bloku” przyniosło szereg znaczących tekstów, również i dla rozpoznania podstawowego pęknięcia w polskim konceptualizmie, a więc stworzonego w ramach Galerii, a wyartykułowanego przez Borowskiego podziału na „awangardę” i „pseudoawangardę”. Istotnego i dla nas, bo wszystkie ze wspomnianych artystek, poza Stangret, ale w roli żony Kantora – znalazły się w tym drugim zbiorze.

STARY KONFLIKT W „NOWYCH CZASACH”

W pisanych na gorąco diagnozach dekady lat dziewięćdziesiątych „Urywamy się na wolność i transformujemy”, którym tytuł, iście amerykański w swojej lakoniczności, dał Jan Michalski³⁰ nadrzędny wydawał się problem tożsamości artysty funkcjonującego w zupełnie innym układzie odniesień. Tożsamości uwzględniającej oczywiście również całą złożoność genderowych aspektów, ale w dyskursie nadal niezbyt silnie obecnych. Zdaniem Łukasza Gorczyca – uczestnika wspomnianej dysputy – w dekadzie zapanowała strategia gry, skierowana nie na rozliczenia, ale przygotowania do wejścia w nowe tysiąclecie. To również był problem artystek, które przeszły przez doświadczenie konceptualizmu, a których sztuka i kariery różnie się potoczyły. Żadna z nich nie stała się bohaterką wspomnianej debaty, mimo potencjału takich artystycznych faktów jak na przykład *Samoidentyfikacja Partum*, z którą jak zauważył Grzegorz Dziamski polska historia sztuki nie za bardzo wie co zrobić,³¹ a która mogłaby osiągnąć status dzieła ikonicznego. Udział w grze polega przede wszystkim na obecności: Partum przebywająca od 1982 w Niemczech, zaznaczyła swoją obecność w polskim dyskursie spektakularnym działaniem *Amnezja – zapomniałam wszystko* na poznańskim seminarium feministycznym w 1995 i nawiązała kontakty przygotowując grunt do wielkiego „come back”,³² który właśnie rozegrał się na początku nowego milenium. Ważna dla przywracania Partum polskiemu konceptualizmowi jest wystawa *Pejzaż semiotyczny* pokazana w Wiedniu i Warszawie kuratorowana przez Dorotę Monkiewicz, gdzie historyczne prace artystki zderzone zostały z Valie Export i jej interpretacjami semiotycznej przestrzeni.

W latach dziewięćdziesiątych Pinińska-Bereś bardzo wyraźnie osadzana była w roli „matki” dla całej generacji artystek nie identyfikujących się z ideologią feminizmu, co stało się widoczne przede wszystkim na bielskich wystawach *Kobieta o kobiecie*, czy wspomnianym poznańskim seminarium. Kulik każdego roku ma indywidualną wystawę, a ukoronowaniem tego cyklu jest Weneckie Biennale w 1997, gdzie zaprezentowała *Symbolic Weapon IV* w polskim pawilonie. Popiel zmarła w 1988, a pośród artystek wrocławskich – Michałowska uczestniczyła wówczas w kilku wystawach sztuki konkretnej, podobnie Kozłowska i Gołkowska, które również pokazywane są konsekwentnie przez Bożenę Kowalską.

Natalia LL była w latach dziewięćdziesiątych w tym samym stopniu widoczna w naszym, co w międzynarodowym dyskursie. Wypowiada się często i powraca do zmanipulowanego – nie tylko jej zdaniem – obrazu sztuki lat siedemdziesiątych,³³ który nie był w stanie absorbować złożonej materii jej działań i transformującej postawy, koncepcji nie dających się nagiąć do obowiązujących podziałów, mieszającej porządek *cogito i corpus*. Zarysowujący się coraz wyraźniej wówczas dyskurs feministyczny stwarzał pewną możliwość zrewidowania starych i tworzenia nowych hierarchii, ale jak już wspominałam, refleksja feministyczna też wówczas się transformowała i przeważało sceptyczne nastawienie do mechanizmów prostej wymiany. Wiadomo też było, że artysta to koncept **produkowany** przez zabiegi właściwe dla dyscyplin postrzeganych jako źródło znaczenia dzieła sztuki; a to z kolei **produkowane** jest jako miejsce, w którym powstaje znaczenie pojęcia „autor”: teleologiczny system, poprzez który, cytując słowa Donalda Preziosiego, „człowiek-i-jego-dzieło” i „człowiek-jako-dzieło” (sztuki) są połączeni w „teofanicznym reżimie”, który ma za zadanie „określić

historyka i krytyka sztuki jako kapłana (...) ródźkarza działającego w imię świeckiej kongregacji".³⁴ Czym więc zastąpić mechanizmy hierarchizujące, o ile się na nie godzimy? Jak postępować, żeby nie ugrzęznąć w oczywistych już ślepych uliczkach, nie odrabiać lekcji przepracowanych już przez zachodni feminizm i „new art history”, a równocześnie nie zgubić tego, co dla polskiej sztuki tamtego czasu – z naszej perspektywy – istotne?

MONOGRAFICZNE I PROBLEMOWE ZARYSY

Pewną odpowiedź na te pytania przynosi szereg szczegółowych opracowań sztuki kobiet w dekadach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, są to jednak często niepublikowane prace magisterskie, które oczywiście mają ograniczony krąg czytelników.³⁵ Tym niemniej stanowią cenne rozszerzenie problematyki poruszanej przez takie autorki jak Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk³⁶ czy Bożena Czubak.

Jakubowska – opierając się na badania na rigaraj i jej koncepcjach teoretyzowaniu kobiet i kobiecości – wykazuje, że konceptualizm ważny w artystycznej tożsamości Natalii LL i Ewy Partum zostaje przekroczony poprzez przywołanie ciała: „skupiając uwagę na sobie jako kobiecie nie tylko eksploatują samoświadomość swego istnienia jako racjonalnego podmiotu, ile otwierają drogę dla niemożliwego wypowiedzenia innej kobiecości”.³⁷ Partum skoncentrowana na represji kobiecego głosu w przestrzeni publicznej i dyskursach, dokonuje swoistej transgresji, subwersywnego użycia swego autografu: w efekcie wreszcie pojawia się jako podmiot wypowiedzi.³⁸ Zamiast jej śladu – odcisku (niemych) ust, pojawia się sama narratorka, co więcej, zostaje ona zdefiniowana/skonstruowana poprzez ciało. Ewa Tatar natomiast zwróciła uwagę na co innego: „mocno zarysowuje się tutaj dualistyczne rozróżnienie na męskie – utożsamione z rozumem i kobiece – wiązane właśnie z ciałem. Skazana na pasywność artystka bierze jednak czynny udział w politycznej debacie,³⁹ tym samym pokazuje się równocześnie – i jako *cogito*, i jako *corpus*.”⁴⁰

Inna młoda badaczka – Agnieszka Kwiecień analizuje swoistość lub inność sztuki Natalii LL, w jej „ustaleniach” transformującej postawy. „Muszę pokazać jak bardzo znaczącą w sztuce jest głowa człowieka. Chodzi mi tutaj o istotną zawartość głowy, którą z wielką wyrazistością pokazał Joseph Kosuth. Sztuka, którą proponuje Kosuth jest wielką gloryfikacją umysłu, a więc tej władzy człowieka, która go wyróżnia od innych żyjących zwierząt.”⁴¹ Kwiecień konkluduje: „Większość dzieł artystki wpisuje się w poszukiwania pozycji sztuki względem rzeczywistości, indywidualnego ja artystki, jej ciała, które podlega fizycznym zmianom, a jednocześnie funkcjonuje w perspektywie transcendentalnej. Co więcej ciało, do którego odnosi się Natalia LL jest rodzajem medium łączącym z materialnością i duchowością dzięki własnościom zmysłów”.⁴²

PRZEPISYWANA HISTORIA SZTUKI

A jak jest w nowych, publikowanych po 1989 roku próbach syntetycznych ujęć polskiej sztuki współczesnej? Wszędzie konceptualizm prezentowany jest jako szczególne zjawisko. W tym polu opisywanym najczęściej nadal poprzez, lekko zmodyfikowane, tradycyjne dla historii sztuki kategorie chronologii, może nie stylu lecz tendencji, dzieło czy działanie artysty wynikać powinno z postawy i konsekwencji. Konsekwencji – poszukiwanej czy wręcz tropionej przez badaczy, bo na ogół odczytywanej jako wartość szczególna.

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* odnajduje doświadczenie konceptualizmu pośród procesów historyczno-artystycznych stymulowanych poprzez napięcia pomiędzy konceptami awangardy a modernizmem. A ściślej w kręgu neokonstrukttywizmu i podjętej w tym polu krytyki języka, która doprowadza do ukształtowania się języka krytycznego, a „czysto” konceptualne doświadczenie przypisuje autor Kozłowskiemu (dekonstrukcja negatyw/pozytyw) i Rosołowiczowi (utojijne działania neutralne). Osobne miejsce mają działania skupione na przedmiocie, który staje się istotnym narzędziem w krytyce obrazu u Kantora i Andrzeja Matuszewskiego. A dziełem ikonicznym dla całej polskiej formacji jest *Opisanie świata 1965/1 Opałki*. Wszystko uwarunkowane charakterem dekady, a dla Piotrowskiego: „Polska ludowa lat 70. to pełny przykład tzw. posttotalitarnego

systemu w rozumieniu, jakie nadaje temu terminowi Vaclav Havel (*siła bezsilnych*), z jego ideologiczną rytualizacją, konsumpcyjnymi wartościami, panoptycznym nadzorem.⁴³ o czym Piotrowski najostreż pisal w *Dekadzie*.⁴⁴ Dady, bohaterowie wlaściwie Ci sami. Pewnym *novum* było wyeksponowanie znaczenia Kulik dla sztuki lat osiemdziesiątych, dekady ostentacyjnie skupionej na problemach cielesności, czasu stawiania pytań o to, jak należy czytać lub patrzeć z pozycji podmiotu określonego genderowo. Jej sztuka odwracająca kulturowe schematy i wchodząca w problematykę języka/języków totalitaryzmu jest sztuką na wskroś polityczną w znaczeniu jakie nadał temu pojęciu Hal Foster.⁴⁵ Dla większości badaczy zjawisko Kwiek/Kulik z esencjalnym konceptualizmem niewiele łączy, a czasem argumenty merytoryczne tego wykluczenia przestaniają czysto koteryjne powody.

W następnej książce Piotra Piotrowskiego – *Awangarda w cieniu Jałty* sztuka konceptualna zaprezentowana jest jako swoista esencja neoawangardy w Europie Środkowo – Wschodniej. W tej pracy, skupionej na wykryciu napięć wynikających z geografii przy konstruowaniu tożsamości, różnice w funkcjonowaniu sztuki konceptualnej w krajach dawnego obozu socjalistycznego pozwalają dookreślić specyfikę polskiej sytuacji, polegającą na szczególnie dobrej kondycji naszego konceptualizmu, obecnego w dwóch obiegach: instytucjonalnym i prywatnym.

Mocne osadzenie konceptualizmu w wielu obiegach – włącznie z feministycznym – nie wpłynęło jednak na lepsze, czy bardziej poprawne rozpoznanie zjawiska w zachodnim dyskursie, co pokazuje paradoks tendencji uniwersalizującej w polskim konceptualizmie, której mimo wysiłków i pozornej „obecności” nie udało się przełamać wykluczenia, o czym świadczą rozliczne publikacje, ale dla mnie najbardziej ewidentnym przykładem jest brak wzmianek w kanonicznej syntezie *Art Since 1900*, autorstwa filarów *New Art History*.⁴⁶ Wśród nielicznych wyjątków, wystawa i katalog, z tekstem Laszla Beke „Conceptual Tendencies in Eastern European Art”,⁴⁷ który to w tej obowiązkowej wyliczance obok Makarewicza i Kantora usytuował Stangret – zapewne zasugerowany obowiązującą w Galerii Foksal linią podziału na tych właściwych i pospolite ruszenie.

Anda Rottenberg podobnie widzi to zjawisko i podkreśla najważniejsze, modernistyczne w swej istocie przestania, czyli koncept „wolności” jako gwaranta autonomii sztuki – a tym samym polityczny indyferentyzm polskiego konceptualizmu. Nie drąży konfliktów pomiędzy ośrodkami i pisze, że „proces rewizji języka sztuki, prowadzący do rozerwania jej istniejących modeli, przebiegał w Polsce bardzo szybko i spektakularnie, a jego zadziwiająca popularność wśród młodych wynikała z możliwości stosowania niekonwencjonalnych, tanich, a więc nie reglamentowanych materiałów.”⁴⁸

Do tych głosów porządkujących historyczne pole w ostatniej dekadzie dochodzą alternatywne, bardzo osobiste, własne odczytania historii polskiej sztuki. Ciekawszym przykładem wydaje mi się książka Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda*⁴⁹ w efektownej oprawie Piotra Uklańskiego – tak błyskotliwej i mocnej graficznie – wprowadzającej szereg nowych wizualnych materiałów, że perswazja samego tekstu Rondudy schodzi jakby na dalszy plan. Dwugłos wydaje się niesymetryczny – w dużej mierze jest to opowieść o tym, co dla Uklańskiego jest istotne w obszarze polskiej sztuki, co go inspiruje lub inspirowało, a mniej o refleksji nad tym, co z tej części świata zasługuje na stałą obecność w „uniwersalnym” dyskursie sztuki.

WYSTAWY I NEGOCJOWANIE OBECNOŚCI

Trudno nie zgodzić się z powszechną w dyskursie polskiej historii sztuki opinią, że w polskiej sztuce kobiety artystki były zawsze obecne. Kłopoty zaczną się przy próbie ściślejszych określeń tej obecności. Próbowałam badać ten problem w obszarze krakowskiego Oddziału Muzeum Narodowego, za czasów, kiedy kuratorem Działu Sztuki Nowoczesnej była Helena Blum.⁵⁰ We współczesnej, eksportowej wersji prezentowania „sztuki kobiet i sztuki kobiecej” kuratorka wystawy z 2003 roku *Architectures of Gender Contemporary Women's Art In Poland* – Monkiewicz pisała, że często kobieca obecność miała drugorzędny charakter: były albo towarzyszkami życia tych najważniejszych uczestników sceny artystycznej, albo współorganizatorkami

artystycznych grup, w których potem nigdy nie stawały się liderkami.⁵¹ Tekst o wyraźnym przesłaniu – stworzenia historycznego kontekstu dla prezentowanych prac, miał informować w sposób syntetyczny amerykańskiego odbiorcę o sytuacji w polskiej sztuce, bez dzielenia włosa na czworo już w i tak wystarczająco egzotycznym obszarze. Pośród wymienianych, „wielkich”, „znaczących”, a więc Kobro i Jaremiarki, Szapocznikow i Abakanowicz, duży nacisk kuratorki położyły na wynegocjowanie miejsca dla nieobecnej od pewnego czasu w naszym dyskursie Partum, doskonale wprowadzającej – swoją transgresyjną nagością – w obszary wypełnione przez sztukę prezentowanych młodych artystek. Na tej wystawie Partum stawiała się Matką, wypychając z tego miejsca Pinińską-Bereś. Do tego symbolicznego gestu upoważniał kontekst sztuki młodych, sztuki, w której bardzo istotny jest walor krytyczny. Polskie wystawy Partum i towarzyszące im seminaria i dyskusje pokazują, że ona sama jak i wiele artystek o postawach ukształtowanych przez konceptualizm, wykazuje dużą sprawność w posługiwaniu się tym, co dyskurs określił „męską logiką metafory”. Ujawnione zostały – do pewnego stopnia – mechanizmy marginalizowania Partum i innych artystek jej pokolenia z powodów, które Turowski określił jako maskulinistyczne, przez co przedmiotowo traktujące kobiety w ogóle, a dyskryminujące te aktywne w polu sztuk.⁵² Ale przecież nie tylko ten rodzaj dyskryminacji ma Turowski na myśli: wielokrotnie – w *Ideozie* i później – poddawał ostrej krytyce „uniwersalizm” polskiego konceptualizmu, pisząc o napięciach pomiędzy uniwersalizmem a partykularyzmem w kreowaniu przez historię sztuki eksportowym wizerunku polskiej sztuki.⁵³

Z kolei polski wkład w wystawę *Gender Check*,⁵⁴ a więc próbę podsumowania obecności/nieobecności kwestii genderowych za żelazną kurtyną, w pewnym tylko stopniu podważa diagnozy Turowskiego. W ambitnie zakrojonym przez ekspozycję nowym, szerokim kontekście miejsca dla „polskich konceptualistek” uściśliła Kowalczyk⁵⁵ punktując krytyczny aspekt „ambiwalentnego piękna”, z którym Partum i Natalia LL prowadzą grę.

Historia konceptualizmu w polskim dyskursie, jak zauważyła Nader, oparta jest na wykluczeniu kobiet, większość uhistorycznianych opisów podporządkowuje się „męskiej” perspektywie, w której z logiką metafory związane są takie wartości jak spójność, racjonalność, tworzenie pojęć, co doskonale odpowiadało zapotrzebowaniu dyskursu. W wielu ujęciach poddanie się autorów patriarchalnemu modelowi języka, wykazywałoby partykularny charakter kultury. Próbując czytać niuanse we wspomnianych powyżej tekstach i użytych językach, zauważyć należy pewną osobność perswazyjnej argumentacji Kostołowskiego. W jego pisaniu o sztuce, a zwłaszcza artystkach/artystach, w lekturze znaczeń, znajdziemy korespondencję z ówczesnym feminizmem.

Może tak jak w wypadku „logosu” również w przypadku omawianego zjawiska w sztuce, najczęściej stosowany imperatyw wyboru pomiędzy kategoriami binarnej opozycji zaniknie, a zauważony zostanie „wybór jednej z wielu możliwości zhierarchizowania relacji między stroną »męską« i »kobietą«”, jak postuluje Dybel.⁵⁶

- 1 Paweł Dybel, *Zagadka drugiej płci* (Kraków: Universitas, 2006), 33.
- 2 Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasów Odwilży (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), 218.
- 3 Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973), 286.
- 4 ———, „Czego fotografowie poszukują,” *Fotografia* 19, nr 6 (1971): 123-32, 38-40., cyt. za ———, „Czego fotografowie poszukują?,” w: *Fotografia - mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, t. 2, red. Leszek Brogowski i Lidia Czartoryska-Górska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 63-72.
- 5 Marysia Lewandowska, kuratorka, teoretyczka i artystka, a także historyk sztuki od dawna koncentruje się w swych (w latach 1995-2008 z Neilem Cummingsem) działaniach na instytucjach zwłaszcza muzealnych i mechanizmach ich funkcjonowania, ekonomicznych i pozaekonomicznych. W projekcie *Czułe Muzeum* w Muzeum Sztuki w Łodzi przedmiotem badań stał się właśnie ten pozaekonomiczny aspekt. Omówienie i dyskusja została opublikowana w wydawanym przez muzeum dwujęzycznym periodyku *Archiwum/archive* nr 2, pod redakcją Magdy Ziółkowskiej i Andrzeja Leśniaka.
- 6 Marysia Lewandowska, „Odzyskana rozmowa 2009-1991,” w: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, red. Magda Ziółkowska i Andrzej Leśniak (Łódź: Muzeum Sztuki, 2009), 42. Kat. wyst.
- 7 „Michael Newman rozmawia z Marysią Lewandowską o jej nowym projekcie *Czułe Muzeum*,” w: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, 29. Kat. wyst.
- 8 Whitney Chadwick i Isabelle de Courtivron, red., *Significant others. Creativity and Intimate Partnership* (London: Thames & Hudson, 1993).
- 9 Następne dwie z cyklu: *Multiplikacje zespół 1,2*, *Multiplikacje zespół D* znalazły się w kolekcji rok później, a dwie kolejne *ART*, *Multiplikacje x y*, 1973 – zakupiono w 1974.
- 10 Andrzej Kostołowski, „P.I.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 34. Kat. wyst.
- 11 *Sztuka konsumpcyjna*, wersja IX, X, XI – zakupione w 1974, wersje VI, VII, VIII – 1976.
- 12 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i miły* (Warszawa: PWN, 1988), 278. Książka jest rozszerzoną niemal o całą dekadę lat siedemdziesiątych wersją pracy doktorskiej. Układ nie uległ zmianie. Zjawiska z okolic konceptualizmu zebrane są w rozdziale „Artyści »hermetyczni i publicystyczni«” i tam właśnie pośród tych ostatnich wysoką ocenę zyskała Pinińska-Bereś.
- 13 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 222.
- 14 Agata Jakubowska jako ważny z naszego punktu widzenia przywołuje tekst Urszuli Czartoryskiej, „Okrutna jasność,” w: *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. Zofia Gołubiew i Jolanta Chrzanowska-Pieńkos (Warszawa: Zachęta, 1998). Kat. wyst. Zob. Agata Jakubowska, *Na marginesie lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków: Universitas, 2004), 97.
- 15 Alicja Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego,“ w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 10. Kat. wyst. W tym tekście nie udało mi się natomiast odnaleźć wskazanych przez Jakubowską bezpośrednich odniesień do sztuki Natalii LL. Por. Jakubowska, *Na marginesie lustra*, 105.
- 16 Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego,“ 12. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.
- 17 Stefan Morawski, „Konceptualizm obcy i rodzimy,” *Projekt*, nr 3 (1975): 26-33.
- 18 ———, dyskusja w „Czy mamy awangardę neo czy pseudo,” *Sztuka*, nr 4 (1981): 4. Cyt. za Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałły* (Poznań: Rebis, 2005), 361.
- 19 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 405.
- 20 Paweł Polit, „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. (Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem),” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 64. Kat. wyst.
- 21 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 111-12.
- 22 Paweł Polit, „Przedmowa,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 9. Kat. wyst.
- 23 Chadwick i de Courtivron, red., *Significant others*, 9.
- 24 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 36.
- 25 Wystawa *Otwarte Archiwum / Sympozjum Wrocław 70* to praca dyplomowa studentów Muzealnych Studiów Kuratorskich przy Instytucie Historii Sztuki UJ w roku akademickim 2008-2009. Pokaz odbył się w Warszawie w Fundacji Profile pomiędzy 29.04 a 19.06. 2010 Opiekunem projektu prowadząca galerię Bożena Czubak.
- 26 Lucy Lippard, „The Women’s Art Movement – What Next?,” w: *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York: Dutton, 1976), 141. Książka ta dokumentuje także działalność Lippard jako kuratorki feministycznej.
- 27 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0002_1
- 28 Protesty przed Whitney organizowane były przez Ad Hoc Group od 1970 roku, patrz: Lucy Lippard, „Sexual Politics: Art Style,” w: *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*, 28-37. Mary D. Garrard, „Feminist Politics: Networks and Organizations,” w: *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1996), 90-91.
- 29 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 312.
- 30 Jan Michalski zainicjował na łamach *Znaku* dyskusję o stanie sztuki wizualnej lat dziewięćdziesiątych. Wzięli w niej udział Mieczysław Porębski, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Łukasz Gorczyca i Janusz Marciniak. Zob. Jan Michalski, „Urywamy się na wolność i transformujemy,” *Znak*, nr 523 (grudzień 1998): 4-16.
- 31 Grzegorz Dziamski, „Sztuka pisana ciałem,” w: *Ewa Partum 1965 -2001*, red. Dorota Monkiewicz i Urszula Król (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2006), 33. Kat. wyst.
- 32 Mam na myśli dwie retrospektywne wystawy: *Legalność przestrzeni* w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa i *Ewa Partum 1965 -2001, Samoidentyfikacja* w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w 2006 (10.10 - 05.11), a także cały szereg uruchomionych przez nie publikacji.
- 33 O mechanizmach historyzowania dyskursu amerykańskiego minimalizmu przez krytykę feministyczną pisałam kilkakrotnie. Por. m. in. „Stosunek do feminizmu do sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych,” w: *Sztuka kobiet*, red. Agata Smalcerz Jolanta Ciesielska (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000), 54-69.
- 34 Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), 31.
- 35 Ewa M. Tatar, „Szczeliny pomiędzy tym-co- prywatne i tym-co- publiczne. Wybrane problemy w sztuce Ewy Partum” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2006); Marta Lisok, „W poszukiwaniu ładu, tożsamości i języka – kobiece krzątanie w sztuce wybranych polskich artystek” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2007); Agnieszka Kwiecień, „Utopia ciała i transgresji w twórczości Natalii LL i Alicji Żebrowskiej” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2008).
- 36 Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat ‘90* (Warszawa: Sic!, 2002).
- 37 Jakubowska, *Na marginesie lustra*, 105.