

IZABELA KOWALCZYK

## WĄTKI FEMINISTYCZNE W SZTUCE POLSKIEJ

Wśród wielu wątków zachodniej sztuki lat siedemdziesiątych wyodrębniła się twórczość zaangażowana w problematykę płci – sztuka feministyczna. Doczekała się ona wielu analiz, gruntownych opracowań, stała się głównym polem zainteresowania dla ugruntowanej już metodologicznie feministycznej historii sztuki. W Polsce dziedzina ta praktycznie funkcjonuje na peryferiach nauki. Brak bowiem studiów kobiecych, nie ma też odpowiednich metodologii. A przecież także w Polsce, choć nie na wielką skalę, można zauważyć działania pozostające pod wpływem sztuki feministycznej. Są to m.in. wystawy – przeglądy twórczości kobiet. Wymienić można tu takie ekspozycje jak: „Sztuka kobiet” (Galeria ON Poznań, IV 1980), „Artystki Polskie” (Muzeum Narodowe Warszawa, IX-XI 1991), „Obecność III” (Poznań, V 1992), „Żywioty” (Łódź, V-VI 1993, Warszawa, VI-VII 1993). Choć nie pomyślane jako feministyczne, wywołały one problem twórczości kobiecej. W ślad za nimi pojawiły się, głównie w krytyce artystycznej, ataki na rozdzielanie sztuki na męską i kobiecą.

Uważam, że podział taki jest w pełni uprawniony. Wychodzę bowiem z założenia, że działalność artystyczna była i jest określona przez płeć artysty. To, co ją konstituowało 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. Język sztuki dawnej był zatem językiem męskim. Do przełamania tego męskiego dyskursu sztuki niewątpliwie przyczynia się twórczość feministyczna. Zmuszona jednak jest do poruszania się w obrębie zastanego przez siebie dyskursu. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czym jest sztuka feministyczna i jakie są jej wyznaczniki. Kategoria ta nie implikuje bowiem stylisty-

cznego poziomu, nie opisuje żadnej ujednocionej tendencji. Uważam, że należy rozumieć ją jak najprościej: jako aktywność artystyczną zaangażowaną w problematykę kobiet i dążącą do przełamania systemów dyskryminacji i opresji. Ściśle związana jest z ideologią, jaką jest feminizm. Jej zasadniczym celem jest więc dekonstrukcja dotychczasowych pojęć nadawanych kobiecie przez patriarchalne społeczeństwo i dyskurs sztuki.

Stawianie problemu sztuki feministycznej w Polsce wydawać się może karkołomne, ze względu na brak dla niej odpowiedniego podłoża. Polski feminizm uwikłany jest bowiem w sieci politycznych odniesień. Po 1945 r. lansowany był obraz kobiety stworzony przez komunistyczną ideologię. Kobieta była przedmiotem manipulacji. Wraz z potrzebą rąk do pracy pojawiały się hasła dotyczące „równouprawnienia”, a w okresie zaspokojenia tych potrzeb władza odwoływała się do tradycyjnej roli kobiety. Przez cały czas trwania PRL kobiety stanowiły najtańszą siłę roboczą. Mimo lansowanego przez władzę „równouprawnienia”, funkcjonowania dziwnego tworu, jakim była Liga Kobiet, faktyczna sytuacja kobiet była zła. Spuścizną PRL jest także zakorzenienie w społeczeństwie niechęci do wszelkich ideologii, w tym ideologii feministycznej. Mówiąc o sytuacji kobiet nie można pominąć też specyficznego miejsca Kościoła katolickiego. Z pewnością pozycja Kościoła w PRL była paradoksalnie uprzywilejowana. Był on symbolem manifestowania wolności, co szczególnie ujawniło się w okresie stanu wojennego, tworzył bowiem opozycyjny biegun w stosunku do systemu oficjalnego. To w pobliżu jego murów ugruntowała się opozycja. Środowisko to pielęgnowało pamięć o polskiej historii, w której specyficzne miejsce zajmowała kobieta. Tradycja ta niosła jednakże patetyczny obraz „Matki-Polki”, strażniczki polskiego domu i narodowych wartości. Kościół, mający przemożny wpływ, utrwalał wzorzec kobiety biernej, mogącej się realizować jedynie w kręgu rodziny.

Niepowodzenie polskiego feminizmu wynika też z momentu, w którym pojawił się on w Polsce. W 1968 roku wraz z ruchami kontestacyjnymi fala feminizmu przetoczyła się przez Europę Zachodnią oraz Amerykę. Przyniosła ze sobą walkę kobiet o dopuszczenie ich do instytucji, które do tej pory pozostawały dla nich zamknięte, zaowocowała znaczną zmianą świadomości. Zmieniono programy szkolne, utworzono ośrodki pomocy dla kobiet, rozwinęły się też na szeroką skalę badania określone jako *women studies*. Jednak, jak wiemy, Europę dzielił wtedy realny i symboliczny mur. Owa fala feminizmu do Polski nie dotarła. W polskich środkach masowego przekazu przedstawiano skarykaturowany, sensacyjny obraz feminizmu, określanego jako przejaw zdegenerowanej kultury kapitalistycznego Zachodu. Dopiero po przełamaniu komunizmu zaczął się rozwijać w Polsce ruch feministyczny. Pojawił się tu o wiele za późno, po dwudziestu latach funkcjonowania feminizmu na Zachodzie, po jego zdobyczach, ale także po jego kryzysie.

Na tym tle, wydaje się niezwykle, że już w latach siedemdziesiątych, pojawiły się w Polsce działania artystyczne implikujące problemy feminizmu. Z pewnością jedną z przyczyn tej sytuacji było otwarcie się na sztukę zachodnią, korzystanie z jej repertuaru. Można zatem zapytać, czy twórczość polskich artystek świadomie zaangażowana była w problematykę kobiecą, czy nasze artystki potrafiły zaakcentować najważniejsze problemy na polskim gruncie, czy też wątki feministyczne w ich sztuce były tylko prostym importem. Sądzę, że warto znaleźć odpowiedź na wyżej postawione pytania, gdyż sztuka feministyczna może odegrać w Polsce niebagatelną rolę. Wśród szerszej publiczności może ona bowiem wzbudzić zainteresowanie problematyką kobiecą. Wobec zjawisk dyskryminowania kobiety przez polską kulturę patriarchalną, może przyczynić się do dekonstrukcji znaczeń wytwarzanych w jej obrębie. Może także doprowadzić do przełamania obowiązujących ciągle w Polsce kategorii modernistycznych, przez podważenie dominujących kategorii sztuki, ciągle funkcjonujących wyobrażeń na temat uniwersalności sztuki i mitu artysty stojącego ponad społeczeństwem. Przez wejście w przestrzeń społeczną, może otworzyć drogę dla nieistniejącej tutaj sztuki krytycznej.

Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, chcę przeanalizować sztukę najbardziej reprezentatywnych polskich artystek, o ugruntowanej już pozycji. Działające już w latach siedemdziesiątych takie artystki, jak: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Krystyna Piotrowska, Izabella Gustowska i Zofia Kulik, jako pierwsze podjęły zagadnienia feminizmu, brały udział w wystawach sztuki kobiecej w Polsce i za granicą, często same współorganizowały te wystawy. Ich twórczość zyskała sobie uznanie krytyków i historyków sztuki. Ale feministyczna problematyka, którą sztuka ta wywołała, nie doczekała się żadnej gruntownej analizy. Także i ten tekst nie jest wyczerpującym omówieniem sztuki feministycznej w Polsce, a jedynie relacją z obecności poszczególnych jej wątków i próbą namysłu, na ile twórczość ta osiągnęła swoje cele – zmianę sposobu przedstawiania kobiety, zdefiniowanie jej tożsamości czy zmianę świadomości wagi problematyki kobiecej wśród odbiorców.

## GRY Z MĘSKIM KONSUMENTEM

Pierwsze przejawy sztuki feministycznej w Polsce odnaleźć można już na początku lat siedemdziesiątych. Problemy feminizmu jako pierwsze podjęły w swej twórczości: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś i Ewa Partum.

Istotnym elementem zachodniej sztuki feministycznej od początku jej trwania był protest przeciwko kulturze czyniącej z kobiety obiekt konsumpcji. Feministki ostrze swego sprzeciwu skierowały w kierunku

przedstawień wyniesionych z tzw. tradycji „starych mistrzów i Playboya”. Zwróciły uwagę, że tak jak w sztuce dawnej widz mógł swobodnie rozkoszować się biernym kobiecym ciałem, sprawując nad nim pełną kontrolę, tak i podobnie w kulturze masowej wizerunki kobiet służą zaspokajaniu erotycznych pragnień oglądających je i władających nimi mężczyzn.

W pracach **Natalii LL** zatytułowanych *Sztuka konsumpcyjna* z 1972 r. artystka ukazuje zmultiplikowane fotograficzne wizerunki kobiety konsumującej parówki albo w innych przedstawieniach – banana. Przedmioty konsumpcji są tutaj jawnymi odniesieniami do penisa. Artystka podejmuje tu grę z widzem. Obiektem przedstawienia jest ciągle kobieta, która kierując swój wzrok w stronę widza, jednocześnie go kontroluje. Multiplikacja przedstawień nie pozwala odbiorcy na zajęcie wygodnej pozycji oglądu, jednego, ustalonego punktu widzenia. Co więcej, ze względu na ilość spojrzeń skierowanych w jego stronę, widz przegrywa w toczącej się grze. Zarazem przedstawiona kobieta sama dokonuje symbolicznej konsumpcji seksualnej w sposób jednoznaczny obchodząc się z trzymanymi w ręce bananami czy parówkami, przywołując tym gestem na myśl z jednej strony miłość oralną, a z drugiej przedstawiając poprzez niego groźbę kastracji. Obrazy te mogą więc wywołać w widzu dyskomfort, a nawet lęk. Kobieta włada tu męskim organem i może z nim zrobić, co tylko zechce. Dwuznaczność przedstawień ujawnia się też we wzroku sfotografowanej modelki. Z jednej strony patrzy ona na widza, kusząc go czy też uwodząc. Z drugiej jednak w jej spojrzeniu pojawia się kpina i ironia. Artystka zdaje się sugerować, że prawo do rozkoszy posiada tutaj kobieta, ona nią zarządza i ją kontroluje. Mimo że kusi męskiego widza, sama jest dla niego nieosiągalna, nie może on zaanektować jej ciała, ani też nie poddaje się ona jego fantazjom. Tak więc prace Natalii LL można odczytać jako próbę kontroli męskiego widza poprzez panowanie nad jego spojrzeniem. Jednak zastanawiające jest, przeciwko czemu artystka kieruje swą krytykę. Trudno bowiem mówić w kontekście lat 70. w Polsce o kulturze konsumpcyjnej i występującej w niej kobiecej seksualnej ikonie. Przedstawiona przez Natalię LL modelka odpowiada ideałom urody z reklam i czasopism, ale tych zbyt wiele wtedy jeszcze w Polsce nie było. Funkcjonowały, co prawda, wystawy aktu w fotografii, odbywające się pod hasłem „Wenus”, ostatnia strona pisma „Perspektywy” przedstawiała rozebrane modelki, jednak w polskiej rzeczywistości funkcjonował wizerunek kobiety aseksualnej, związanej z domem i rodziną. Kultura masowa nie dostarczała na taką skalę, jak na Zachodzie czy obecnie w Polsce, wizerunków kobiet odpowiadających męskiemu seksualnym fantazjom. Czy więc sztuka Natalii LL wyprzedziła swój czas, czy też raczej posiłkując się przykładami z twórczości zachodniej, stworzyła coś na kształt sztuki feministycznej, ale bez odniesień do polskiej rzeczywistości?

**Marie Pinińską-Bereś** Andrzej Kostołowski uważa za artystkę wyprzedzającą zachodni nurt feministyczny, argumentując, iż rozwijała ona pewne wątki feministyczne już na przełomie lat 60. i 70., zanim pojawiły się one na Zachodzie<sup>1</sup>. Kostołowski ma tu na myśli przede wszystkim krytyczną analizę ról przypisanych kobiecie. Jedną z prac, podejmujących ten problem jest rzeźba Pinińskiej-Bereś z 1973 r. „Czy kobieta jest człowiekiem?”. Fragment kobiecego aktu, pokryty śladami pocałunków, został tu wycięty i wydrażony na kształt kostiumu kąpielowego. Całość zapatrzona jest w metkę, na której można wpisać datę produkcji i datę ważności. Ten ironiczny komentarz charakteryzuje ciało kobiety jako przedmiot służący zaspokajaniu męskich potrzeb, wskazuje na traktowanie go jako użytecznego tylko wtedy, gdy potrzeby te jest w stanie zaspokoić. Analiza stosunków między kobietą a mężczyzną prowadzi Pinińską do interesujących rozwiązań formalnych. W *Tratwie* (1969 r.) ucięty w połowie męski tors ustawiony został na pochyłej desce, a jego cieniowi nadano kształt kobiecej sylwetki. Obie płci, można by zatem wnioskować, skazane są na siebie, ale istotę relacji między nimi oddaje fakt, że w układzie tym kobieta jest wprawdzie cieniem, ale posiadającym twarz, podczas gdy mężczyzna jest realnością, ale zredukowaną do swojej dolnej połowy<sup>2</sup>.

Artystka używa w swych pracach materiałów nietypowych: sklejki, wypchanych pokrowców, pikowanych tkanin, gąbek, szkła, waty, *papier-mâché* czy polnych kamieni. Jej sztuka jest nietrwała, dzieła – trudne do przechowywania, podatne na zabrudzenie, podarcie, zgniecenie. We wcześniejszych pracach artystka operuje przede wszystkim figurą kobietą, jej fragmentami, później wykorzystuje przedmioty domowe, jak stół, łóżko, parawan. Artystka przywołuje przestrzeń buduarową, kuchenną – przestrzeń tradycyjnie przypisaną kobiecie. Zwraca uwagę na uwikłanie kobiety w świat rzeczy. Pojawiają się więc gorsety, fartuchy, koldry, pieluchy, lustra, jest też balia, śmietniczka, deska do prasowania. Rzeczy te wskazują na osaczenie kobiety w przestrzeni domowej, na zamknięty krąg, w którym spędza ona swój czas, na model kulturowy, według którego przestrzeń ta jednoznacznie przypisana jest kobiecie. Sztandarowym kolorem Pinińskiej-Bereś staje się róż. Jest to kolor konwencjonalnie przypisany kobiecie już od momentu urodzenia. Jego symbolika wiąże się też z ciałem, buduarem, seksem. Prace Pinińskiej-Bereś, poprzez swą miękkość, krągłe formy i różowy kolor, nasycone są seksualnością. Towarzystwem im ironiczne komentarze wypisane staranną, szkolną kaligrafią,

<sup>1</sup> A. Kostołowski, *Żywy Róż*, katalog wystawy „Nurt Intelktualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej”, Galeria BWA Lublin 1985.

<sup>2</sup> Por.: J. Hanusek, *Na tropie pływającej żyraby*, katalog wystawy „Figura w indywidualnej poetyce”, Orońsko 1993.

przywołujące na myśl intymność wyznania dziewczęcego pamiętnika. Ta w całości odnosząca się do konwencjonalnego świata kobiety sztuka analizuje naszą świadomość i zakorzenione w niej stereotypy. Wskazuje na mechanizmy ubezwłasnowolnienia kobiety, na to, w jaki sposób określone role narzucane są jednej z płci i na łatwość ich przyjmowania. Wszak świat pokazany jest w różowych barwach, a życie w nim wydaje się łatwe, nieskomplikowane, leniwe.

Prace Marii Pinińskiej-Bereś, jak: *Gorsety*, *Psychomebelki* czy stoły zastawione przedstawieniami fragmentów kobiecego ciała: nóg, biustów, łon, podejmują problem konsumpcji kobiecego ciała. Elementy kobiecości podane są tu na stołach, na talerzach, zachęcają do skonsumowania. Jednak artystka sprawia przykrą niespodziankę widzowi „udosławniając” pojęcie konsumpcji. Męski wojeryzm dotyczy całego ciała kobiety, które można kontemplować, samemu pozostając w ukryciu. Tu widz spotyka się z pokawałkowanym ciałem kobiecym, z jego emblematami, a zaznaczone ślady obecności męskiego konsumenta, np. zarysowane na stole ręce czy takie przedmioty, jak: nóż i widelec, czynią tę obecność ujawnionym faktem. Artystka także w inny sposób zastawia pułapki na przyzwyczajenia widza. W jednej z prac, również zawierającej przedstawienia fragmentów kobiecego ciała, widz chcący przyjrzeć się im bliżej, musi pochylić się nad stołem. Ale wtedy zobaczy siebie, gdyż w tej pracy zostało użyte lustro. Pojawia się ono także w innych obiektach Marii Pinińskiej-Bereś, będąc elementem demaskującym odbiorcę, a przede wszystkim postać męskiego konsumenta, który w procesie oglądania kobiecego ciała zostaje wciągnięty w pułapkę, by w końcu samemu zostać skonsumowanym przez dzieło sztuki.

Kobiece ciało użyte w sztuce przez artystki może jednakże zostać po wtórnie przywłaszczone przez kulturę jako obiekt mający seksualnie pobudzić mężczyznę. Proces ten ujawnił się w czasie performance **Ewy Partum** pt. *Samoidentyfikacja* z cyklu *Mój problem jest problemem kobiety*, który miał miejsce w Małej Galerii PSP – ZPAF w Warszawie w 1980 r. Artystka wystąpiła nago, mając jedynie na nogach buty na wysokich obcasach. Przedstawienie odbywało się nie tylko w przestrzeni galerii. Artystka wyszła z niej na zatłoczony Plac Zamkowy, gdzie mieści się Pałac Ślubów. Spacerowała pomiędzy przypadkowymi gośćmi weselnymi, wzbudzając żywe zainteresowanie publiczności. Obserwatorzy podkreślają piękno jej nagiego ciała. Zamierzeniem Ewy Partum było ukazanie funkcjonowania ciała kobiecego jako obiektu do patrzenia, jako fetyszu. Efekt wspomnianej akcji miał polegać na zderzeniu funkcjonującej w mediach i w sztuce kobiecej nagości będącej obiektem seksualnej kontemplacji dla mężczyzny z realnością nagiej kobiety, wywołującą pewien dyskomfort, zakłopotanie, niepewność u widzów. Jednak wśród nie znających teorii feministycznych gości galerii, a tym bardziej u przypad-

kowych widzów z przestrzeni publicznej, performance ten spowodował zupełnie inne reakcje, a ciało artystki potraktowano właśnie jako obiekt wojerystycznego spojrzenia. Akcje Ewy Partum pozostały w środowisku polskim niezrozumiałe i jak pisze Grzegorz Dziamski: „naraziły artystkę na niewybredne żarty, szykany, grubiański śmiech, tak w środowisku polskim, jak i poza nim”<sup>3</sup>.

W omówionych powyżej przykładach wszystkie artystki podjęły problem konsumpcji kobiecego ciała, każda w inny sposób. Wszystkie zaangażowały dotychczasowy związek między patrzącym mężczyzną a oglądaną przez niego kobietą oraz ujawniły struktury konsumpcji kobiecego ciała. Zaatakowały zawłaszczające ciałem kobiety spojrzenie męskiego konsumenta, a on sam został przez sztukę zdemaskowany. Jednak problemem pozostaje, czy udało im się uniknąć pułapki powtórnej konsumpcji kobiecego ciała. Prace krytykujące użycie kobiecego ciała dla męskiej przyjemności, same tę przyjemność mogą przecież wywoływać. Warto tu przywołać słowa Lucy Lippard, odnoszące się do kobiecej sztuki performance: „Kobieta używająca swej twarzy i swego ciała ma prawo zrobić z tym, co zechce. Różnica pomiędzy użyciem ciała kobiety przez mężczyzn dla wywołania seksualnej przyjemności a użyciem tego ciała przez kobiety dla ukazania tego procesu jest jednak bardzo delikatna”<sup>4</sup>.

## IDEAŁ KOBIECEJ URODY

W twórczości **Krystyny Piotrowskiej**, z połowy lat siedemdziesiątych, odnaleźć można wyraźne, feministyczne wątki. Podczas indywidualnej wystawy w Galerii ON w październiku 1977 r. artystka pokazała katalogi i kolekcje przedstawiień oczu, nosów, ust oraz twarzy upiększanych, zmienianych według oczekiwań. Przedmiotem swoich analiz uczyniła kosmetyczne i upiększające zabiegi, pojmowane jako manipulowanie kobiecym ciałem, w celu stworzenia z niego widowiska dla męskiego spojrzenia. Artystka skrytykowała obraz kobiety będący fetyszystycznym znakiem podporządkowanym rytmowi męskiego pożądania. K. Piotrowska poruszyła także problem dwoistości ciała: ciała przeznaczonego do oglądu i skrywanego pod kosmetyczną maską, ciała ulegającego naturalnym procesom starzenia się, psucia. Zwróciła uwagę na dramatyczną walkę prowadzoną przez kobiety z własnym ciałem w celu zachowania młodości i urody. Ujawniła procesy maskowania się i upiększania. Znaczącym przedmiotem jej analiz stała się chirurgia plastyczna, do której

<sup>3</sup> G. Dziamski, *Sztuka feministyczna*, maszynopis, s.40.

<sup>4</sup> Cyt. za: L. Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London, New York 1992, s. 67.

nawiązała w takich pracach, jak: *Katalog, Nowa twarz w twoim lustrze, Dlaczego nie tak? Albo tak?* Punkt wyjścia stanowi tu autoportret przedstawiający skupioną twarz z gładko przyczesanymi włosami. Na twarz artystka nakłada wycięte z żurnalu oczy, usta, nos czy pukle włosów, zmieniając w ten sposób pierwotny wygląd swojego wizerunku. Akcentując procesy makijażu, retuszu, artystka wskazała na ubezwłasnowolnienie kobiety chcącej upodobnić się do dziewczyn z luksusowych magazynów. W pracach z cyklu *Blizny* ukazuje drugą stronę tego procesu: okaleczenia fizyczne, a zarazem moralne, będące efektem dążenia do narzuconego ideału. Poprzez podkreślenie sztuczności tych wizerunków, wskazuje na niebezpieczeństwo utraty własnej podmiotowości. Zwraca uwagę na panowanie tych wizerunków nad kobietami żyjącymi w tzw. „pięknym zniewoleniu”. Artystka adresuje swe prace głównie do kobiet, wciąga je w grę, kieruje do nich pytania (*Dlaczego nie tak? Albo tak?*), zmusza do czynności manualnych (odwracanie foliowych kartek przekładanki pt. *Retusz*, czy poruszanie oczami w pracy pt. *Patrzę na co chcesz*)<sup>5</sup>. Twórczość Piotrowskiej jest metaforą salonu kosmetycznego, tyle że tutaj następuje odwrotny zabieg. Zdekonstruowany, ujawniony został proces upiększania swego wizerunku, nakładania rozmaitych, odpowiadających wymogom mody, masek. W późniejszych pracach, głównie w *Ćwiczeniach z portretu*, artystka poprzez analizę własnego wizerunku poświęciła się odkrywaniu swojej własnej tożsamości, szukaniu swego „ja”. W twórczości Piotrowskiej niezwykle ważne jest dotarcie do tkwiącej wewnątrz podmiotowości, zamaskowanej przez nadawane kobiecie przez patriarchalną kulturę klisze. Wszystkie omówione powyżej prace Piotrowskiej zdają się być wynikiem analizowania tych zależności, na które zwraca uwagę w *Ways of Seeing* J. Berger: „Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety widzą siebie jako przedmioty tego oglądu. Nadzorca kobiety w niej samej jest męski, nadzoruje jej kobiecość. W ten sposób kobieta sama staje się obiektem oglądania”<sup>6</sup>.

Wątpliwości – jeśli chodzi o sztukę Krystyny Piotrowskiej – są podobne do tych, które pojawiły się przy omawianiu *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL. Czy przedstawione przez Piotrowską problemy odnosiły się do sytuacji kobiety w Polsce w latach 70.? Czy rzeczywiście presja ideału kobiecej urody była tak silna, że była głównym czynnikiem zniewalającym kobietę, czy problem operacji plastycznych w celu poprawienia swego wizerunku nie był tu problemem raczej abstrakcyjnym? Nie czynię tu zarzutu samej twórczości Krystyny Piotrowskiej, która, w moim przekona-

<sup>5</sup> Por.: A. Haegenbarth, *Ciało jako znak*, (w:) *Sztuki plastyczne w Poznaniu. 1945-1980*, Poznań 1987, s. 180-182.

<sup>6</sup> J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, s. 47.

niu, wnikliwie przeanalizowała zagadnienie funkcjonowania ideału kobiecej urody, problemem jest natomiast funkcjonowanie tej sztuki w kontekście polskiej rzeczywistości i jej nieprzystawalność do rzeczywistej sytuacji kobiety.

## AUTOPORTRET – SZUKANIE WŁASNEJ TOŻSAMOŚCI

Nie tylko omówione powyżej prace Krystyny Piotrowskiej nawiązują do formy autoportretu. Własna twarz stała się obiektem zainteresowania także innych artystek, które poprzez analizę swych wizerunków same chcą wypowiedzieć się o własnej tożsamości. Feministyczna sztuka przeciwstawiła się tradycyjnym obrazom kobiet, stworzonym przez mężczyzn na własny użytek. Feministki zakwestionowały bierne, wyidealizowane wizerunki, którym towarzyszyła tradycja wyłączenia i niewidzialności. Kobiety bowiem, których ciała nie odpowiadały stworzonym ideałom kobiecej urody, znajdowały się poza polem widzenia. Przedstawienia kobiecego ciała pomijały zatem aspekty życiowych doświadczeń kobiet zdominowanych przez społeczeństwo i wytworzoną w jego obrębie kulturę fizycznej doskonałości. Nie było więc miejsca na ukazanie brzydoty, choroby, starości. Sztuka feministyczna miała dotrzeć do tych obszarów niewidzialności. Głoszony przez feministki postulat samodefinicji oznaczał więc prawo do bycia widzianą. W przeciwstawianiu się uprzedmiotowieniu kobiety w sztuce dawnej ważne stało się poszukiwanie sposobów na ukazanie jej podmiotowości.

Problem własnej tożsamości pojawia się w cyklu **Izabelli Gustowskiej** pt. *Bliźniaczki*, w takich pracach jak np. *Względne cechy podobieństwa*. Artystka poddaje analizie problem podwójności. Wyimaginowana bliźniaczka pełni tu rolę *alter ego* artystki. Gustowska analizuje problemy odbicia, odwzorowywania, rzeczywistości przedstawianych w sztuce wizerunków. Ujawnia relatywizm obrazów i zjawisk. Stara się ukazać zmiany, które wywołuje w człowieku upływ czasu oraz przeżycia wewnętrzne. W swej sztuce Gustowska przedstawia wyłącznie kobiety. Nawet w klasycznym motywie piety ukazuje dwie nagie postacie kobiece. W swej twórczości przywołuje Ofelię, Salome, Judytę. W większości prac ich bohaterką jest sama autorka. W wypowiedziach zwraca ona uwagę na artystyczny dorobek kobiet, mówi o wspólnym kulturowym dziedzictwie. W wielu pracach akcent położony jest na cechy seksualne. Jednak swej seksualności nie kieruje ona w stronę męskiego widza. Wobec niego pozostaje bierna. Nie walczy z nim, ale też nie poddaje się jemu. Gustowska tworzy specyficzny świat, będący światem bez mężczyzn. Jest to obszar tradycyjnie pojętej kobiecości, żyjącej w symbiozie z naturą. Przedstawio-

na kobieta przeważnie zatopiona jest w rozważaniach, sprawia wrażenie kontemplującej swoje własne „ja”. Jest ona oddzielona od świata zewnętrznego oraz od przestrzeni widza i nie podejmuje próby nawiązania jakiegokolwiek z nim kontaktu. Można powiedzieć, że żyje sama dla siebie.

Owo odcięcie od świata zewnętrznego artystka doprowadza do skrajności w serii *Snów*, gdzie zatopiona w świecie przyrody traci zupełnie kontakt z rzeczywistością. Kobieta – jak w sztuce dawnej – jest tu biernym obiektem do oglądania – bezsilna, bierna, z zamkniętymi oczami. Jest jednak w takim stopniu odizolowana od widza, że staje się dla niego nieosiągalna, jest tak oddalona, że niemożliwa staje się konsumpcja jej ciała. Być może w tym wyalienowaniu bohaterki, tworzeniu swego artystycznego azylu, tkwi podświadoma próba ucieczki od świata będącego światem „nie dla kobiet”. Możliwe, że leży w tym też obietnica bezpieczeństwa, gdyż stopionej z naturą bohaterce Gustowskiej nic nie zagraża. W gruncie rzeczy jest to obietnica złudna, ponieważ świat zewnętrzny nie jest światem bez mężczyzn (jak ten kreowany przez artystkę), jedność z naturą wydaje się niemożliwa do odzyskania i nie ma czegoś takiego jak uniwersalnie pojęta kobiecość.

Ciekawa wydaje się przepaść, która powstaje między sztuką Gustowskiej a jej wypowiedziami. Wynika z nich, że artystka nie chce mieć nic wspólnego z feminizmem, zaprzecza istnieniu dyskryminacji kobiet. Z drugiej strony tworzy jednak sztukę, w której problem płci wydaje się być jednym z podstawowych. Artystka nie włącza do swych prac jakiegokolwiek krytyki społecznej. Z kolei krytycy dostrzegają w jej sztuce przede wszystkim wartości formalne i emanację kobiecości. Gustowska, co często pojawia się w jej wypowiedziach, pojmuje kobiecość uniwersalnie, tworzy z niej podstawową wartość swych prac. Nie poddając jej analizie czy dekonstrukcji, przyczynia się do utrwalania prostego schematu binarnych opozycji kobiety i mężczyzny.

Autoportret odgrywa znaczącą rolę w sztuce **Natalii LL**, a zwłaszcza w tworzonych od 1989 r., cyklach: *Pejzaż eschatologiczny*, *Strefa paniczna*, *Przestrzeń paniczna*, *Destrukty*, *Formy Platońskie*. Wszystkie te prace operują tym samym motywem: głową artystki. Gładko zaczesaną głowę obciąża ona przezroczystym materiałem, fotografuje swe wizerunki przybierając rozmaite, często pełne ekspresji wyrazy twarzy. Poprzez przyknięte oczy i rozwarte szeroko usta przywołuje symbolikę śmiertelnych grymasów czy pośmiertnych masek. Tak sfotografowane wizerunki dodatkowo zniekształca przez domalowanie lub dorysowanie na nich różnych form czy też po prostu zwykłych kresek. Zniekształcenia ulegają dodatkowemu zwielokrotnieniu w cyklach *Przestrzeń paniczna* i *Sfera paniczna*, gdzie fotografie wykonywane są na płótnach, które artystka rozwiesza na krzesłach.

Natalia LL celowo dokonuje oszpeceń swej twarzy, zaprzeczając tym samym tradycyjnie pojętemu ideałowi kobiecej urody. Przedstawiając swą twarz, akcentuje odbywający się na jej obszarze proces starzenia się, destrukcji, umierania. Otwarte usta w wielu przedstawieniach sugerują krzyk. Artystka nie poddaje się biernie procesom, które ją dosięgają, stara się walczyć z nimi, choćby przez zamaskowanie swej twarzy przezroczystym materiałem. Jednak wie, że w tej walce skazana jest na niepowodzenie. Ukazuje dramat kobiet przerażonych utratą swej urody, odkrywających w swych ciałach oznaki starzenia i choroby. Twarz Natalii LL jest dodatkowo zniekształcona przez celowo niestarannie wykonane odbitki fotograficzne, sugerujące proces niszczenia i nietrwałość. Artystka zwraca tym samym uwagę na dramatyzm i złudność dążeń do zachowania swego wizerunku za wszelką cenę. Natalia LL ukazuje swą twarz jako brzydką, starą, zniekształconą, pokazując tym samym to, co znajdowało się dotychczas w sztuce poza marginesem widzialności, to, co w sztuce było niedopuszczalne, gdyż nie odpowiadało męskiemu wyobrażeniu o kobiecie. Sytuuje się więc na przeciwnym biegunie w stosunku do konwencjonalnego wyobrażenia kobiety, określonego przez kanony piękna. Sprzeciwia się, poprzez swą sztukę, tradycji przedstawienia kobiet pomijającej takie aspekty życia kobiety, jak jej fizjologię, procesy starzenia się i umierania.

## ŚLADY PORZĄDKÓW REPRESYJNYCH

Sztuka **Zofii Kulik** zdecydowanie różni się od omówionej powyżej twórczości. Artystka poddaje dekonstrukcji tradycyjne zależności między kobietą a mężczyzną, pomiędzy porządkiem patriarchalnym a systemami panowania, pomiędzy władzą a siłą, podważa tradycyjne dychotomie. Mam tu na myśli takie prace Z. Kulik, jak: *Gotyk Między-Narodowy*, *Marsz, Marsz, Marsz*, *Ulubiona Równowaga*. Są to duże tabloidy wykonane na wzór mozaik, gotyckich okien i ołtarzy czy perskich dywanów, nawiązujące swą formą także do kształtu mandali.

Ukazany w tych formach świat definiowany jest jako system zorganizowany wokół jakiegoś wyobrażenia centrum, jako z góry dany porządek. Za pomocą wizualnych matryc artystka zwraca uwagę na pojmowanie świata jako uporządkowanej struktury, jako systemu siły i uległości, władzy i poddaństwa. Geometryczne wzory tych struktur stanowią architektoniczny szkielet kompozycji, wypełniany fotograficznymi wyobrażeniami różnych motywów. Najczęściej przedstawiony jest akt męski, wśród symboli odnoszących się do różnych porządków władzy. Pojawiają

się więc także flagi, groty strzał, szarfy i draperie, haki rzeźnicze, sznury, a także monumenty z różnych okresów totalitaryzmu. Nagi mężczyzna pełni tutaj rolę nośnika znaczeń różnych porządków dominacji. Staje się on symboliczną kukłą, którą można dowolnie manipulować, wstawiać w coraz to inne porządki. Jedne układy jego ciała naśladują wzory znane z historii sztuki, inne kojarzą się z wojskową musztrą, pokazami gimnastycznymi czy choreografią politycznych manifestacji, a wszystkie te pozy wyrażają nienaturalną dyscyplinę i skrępowanie.

Tak scharakteryzowane postacie mężczyzn adorują enigmatyczne centrum, które jest po prostu środkowym miejscem kompozycji, pustym lub wypełnionym jednym z wielu podobnych kształtów, albo też zajmowanym przez postać autorki z atrybutami władzy<sup>7</sup>. Ukazane zostają w ten sposób wzajemne zależności między władzą a jej poddanymi. Sztukę można potraktować jako oskarżenie świata, funkcjonującego na zasadzie hierarchii i dominacji. Kulik ukazuje rolę kobiety w tych porządkach, których nośnikiem jest mężczyzna. Kluczem wiążącym takie systemy, jak faszyzm, komunizm, instytucje, jak wojsko i inne systemy zniewolenia – wydaje się być patriarchyzm.

To właśnie przeciwko temu porządkowi artystka kieruje swą „symboliczną bronią”. Tytuł jednej z wystaw Zofii Kulik brzmi: „Wszystkie pociski są jednym pociskiem”, co jest parafrazą słów T.S. Eliota: „Wszystkie kobiety są jedną kobietą”. Pojawiający się w jej pracach pocisk, poprzez swój falliczny kształt, odniesiony może być do mężczyzny. Artystka przemieszczając w ten sposób znaczenia, odwracając je, manipuluje, jak sama mówi, „bronią używaną przeciwko niej”. Warto zwrócić uwagę na sposób ukazania mężczyzny, który zrywa z tradycją wizerunków zindywidualizowanych, o określonym charakterze przedstawianego modelu. Mężczyzna zostaje tutaj uprzedmiotowiony, pokazywany jest tak, jak ukazywano przez wieki kobietę. Bierne i odindywidualizowane akty kobiece, będące przedmiotami konsumpcji dla mężczyzn, w sposób pośredni wyrażały siłę i władzę mężczyzny, jego panowanie nad językiem, w którym mówiono o kobiecie. W sztuce Zofii Kulik mimo atrybutów władzy, które towarzyszą przedstawianemu przez artystkę mężczyźnie, jest on bezbronny, bezsilny, bierny. Przedstawiany w skonwencjonalizowanych pozach, zdemaskowany poprzez swą nagotę, zostaje ośmieszony. Odarcie go z ubrania, rozbiera go, unieszkodliwia, pozbawia możliwości działania i wykonywania rozkazów. Kulik zrywa też z biernymi wyobrażeniami kobiety w sztuce. Ukazując w swych pracach siebie, występuje przeważnie z atrybutami

<sup>7</sup> Por.: A. Sobota, maszynopis z przygotowywanego do druku w 1993 r. obszernego katalogu Zofii Kulik.

władzy i dominacji. Sytuując się na krytycznej pozycji wobec patriarchy, buduje ona swój własny porządek, w którym odnajdziemy nawiązania do matriarchatu. Artystce jednak nie chodzi o odwrócenie porządków, ale o ukazanie kierujących nimi mechanizmów. Zmultiplikowanie tych przedstawień uniwersalizuje i jednocześnie dekonstruuje ich znaczenia odniesione do różnych form władzy i dominacji. Artystka ośmiesza w ten sposób patriarchalną kulturę, wyszydza wytworzone w jej obrębie systemy zniewolenia.

Omówione powyżej przykłady świadczą o tym, że choć feminizm w Polsce niemalże się nie rozwinął, pojawiły się artystki, które podjęły ten temat na gruncie własnej twórczości. Z pewnością zachodnia sztuka feministyczna miała duży wpływ na działalność polskich artystek, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych. Można postawić tutaj zarzut, że artystki te w uproszczony sposób przejmowały wzorce ze sztuki zachodniej. Pociągnęło to za sobą takie niekonsekwencje, jak niezrozumienie akcji feministycznych (działania w sferze publicznej Ewy Partum), czy pewna nieprzystawalność sztuki do rzeczywistości (sztuka konsumpcyjna Natalii LL w okresie, gdy kultura konsumpcyjna była dla Polaków jedynie przejawem kultury zachodniej). Pojawił się też problem nieprzygotowania polskiej publiczności do odbioru sztuki feministycznej. Osobnym zagadnieniem jest krytyka artystyczna, która traktuje tematykę feministyczną jedynie jako swego rodzaju ciekawostkę, a często wręcz ją ignoruje. Zwykle twórczość polskich artystek interpretowana jest tak, aby problem feminizmu wcale się nie pojawił. Przykładem jest sztuka Zofii Kulik odczytywana jako rozliczenie z okresem totalitarnym. Janusz Marciniak w tekście do katalogu wystawy tejże artystki napisał: „Znamienne, że to kobieta zdołała uporać się z doświadczeniami totalitaryzmu i znaleźć formę wyrażenia ciężaru zewnętrznych i wewnętrznych spustoszeń, których ten dokonał, i przeciwstawić piętnu epoki umysłu zniewolonego piętno swej nie zniewolonej inteligencji i ocalonej wrażliwości”<sup>8</sup>. J. Marciniak zinterpretował więc sztukę Kulik jako rozliczenie się z epoką komunizmu. A przecież przedmiotem analizy artystki jest nie tylko jeden system totalitarny. Mówi ona też o innych porządkach, takich jak faszyzm, o instytucjach, jak np. wojsko, o systemach zniewolenia w ogóle, z których kluczowy wydaje się być patriarchyzm. Ale i sama artystka także nie jest konsekwentna. Twierdzi, że jej wcześniejsze prace, o wyraźniejszym za-

<sup>8</sup> J. Marciniak, *Sztuka jest bronią bezbronnych*, tekst z katalogu: *Zofia Kulik, Broń Symboliczna III*, Galeria u Jezuitów, Poznań 1994.

barwieniu feministycznym, nie były przez krytykę zauważone. Czy więc odchodząc od nich, nie uległa ona presji krytyki?

Charakterystyczna dla wielu polskich artystek jest ich niechęć do używania określenia „sztuka feministyczna”, obawa, że określenie to niesłoby dla ich sztuki pejoratywne znaczenia. Można mówić o niekonsekwencji polskich artystek, o nieprzystawalności ich sztuki o zabarwieniu feministycznym do ich wypowiedzi, w których odcinają się od feminizmu. Sztuka feministyczna, aby mogła być efektywna, musi być twórczością w pełni świadomą. Polskie artystki nie rozwinęły jednak żadnych programów. Wydaje się, że wątki feministyczne pojawiły się w ich sztuce na fali mody na feminizm, jako efekt prostego przejścia wzorców ze sztuki zachodniej. Jednym z zadań sztuki feministycznej była zmiana paradygmatu sztuki, sposobu jej pojmowania, zaprzeczenia określeniu sztuki jako jednomodelowego, opartego na hierarchiach monolitu. Postulaty te niósł ze sobą także postmodernizm.

W najróżniejszych analizach dotyczących przemian w kulturze współczesnej feminizm uważany jest za jeden z nurtów występujących w obrębie postmodernizmu. Jak wiemy, problemy z obydwojoma pojęciami zaczynają się już na poziomie definicji. Nie wchodząc szerzej w analizę tego zjawiska, jakim jest postmodernizm, warto zauważyć, że niesie on ze sobą postulat pluralizmu postaw, poglądów i idei. Według kategorii postmodernistycznych sztuka jest jedną z praktyk społecznych. Przełamany zostaje mit o uniwersalności sztuki. Dzieło sztuki widziane jest jako tekst w siatce powiązań między instytucjami społecznymi, wytwórcą, odbiorcą, interpretatorem, galerzystą i kupującym. Włączone zostają w obręb zainteresowania takie kategorie definiujące ten tekst, jak: płeć, rasa, klasa. Istnieje możliwość różnych strategii sztuki i rozmaitych interpretacji. Zostaje przełamany mit, że sztuka nie ma płci<sup>9</sup>. Można powiedzieć, że postmodernizm przyniósł pojmowanie sztuki ułatwiające kobietom bycie pełnoprawnymi twórcami, bez rezygnacji z własnej tożsamości.

Jednak w Polsce funkcjonuje ciągle modernistyczny model sztuki jako czegoś uniwersalnego, mającego odnosić się do problemów metafizycznych. Artysta pojmowany jest jako ktoś stojący poza społeczeństwem (rzutuje na to romantyczna idea alienacji, wyobcowania artysty). Twórczość traktowana jest jako akt indywidualnej ekspresji. Brakuje miejsca na działalność odnoszącą się do problemów społecznych, nie ma sztuki krytycznej. Rezultatem tego stanu rzeczy jest fakt, że sztuka funkcjonuje poza sferą społeczną, a społeczeństwo z kolei pozostaje obojętne na funkcjonowanie sztuki. Jakkolwiek na fali mody na feminizm pojawiły się działania artystyczne implikujące problemy feministyczne, nie zauważy-

<sup>9</sup> G. Pollock, *Feminism and Modernism*, (w:) R. Parker, G. Pollock, *Framing Feminism, Art and the Women's Movement 1970-1985*, London, New York 1987, s. 79-119.

my tu działań współmiernych do rzeczywistych problemów społecznych kobiet. Polskie artystki nie zabrały głosu w toczącej się debacie na temat aborcji. To paradoks, że w tej sprawie wypowiedziała się amerykańska artystka – Barbara Kruger, której plakat wzywający do walki o prawo do aborcji został przetłumaczony na język polski i umieszczony w publicznej przestrzeni miasta przy okazji pobytu artystki w Polsce. Brakuje wypowiedzi w przestrzeniach publicznych. Jedynie akcje Ewy Partum, używającej swego nagiego ciała, odbywały się w tym obszarze. Jednak ze względu na brak towarzyszących komentarzy czy wyjaśniających teorii, akcje te spotkały się z zupełnym niezrozumieniem. O ileż istotniejsze znaczeniowo były wypowiedzi innej amerykańskiej artystki – Jenny Holzer, podczas jej polskiej wystawy, odnoszące się do funkcjonowania języka mediów, umieszczone na świetlnych tabloidach w najbardziej ruchliwych miejscach Warszawy, jak np. na Dworcu Centralnym<sup>10</sup>. Polskie artystki nie wypowiadają się na temat spraw publicznych. Na podjęcie czekają takie problemy, jak: analiza języka mediów i reklamy, polemika z tradycyjnymi wyobrażeniami kobiety, czy z ciągle funkcjonującym u nas stereotypem „Matki-Polki”.

Polskie artystki nie zaatakowały ani nie poddały analizie owego uniwersalnego modelu sztuki. Próbując odnaleźć się w kategoriach uniwersalnych, stworzonych przez mężczyzn, skazują się z góry na niepowodzenie. I tak bezsilne pozostają na ataki pochodzące ze strony obrońców uniwersalności sztuki. W feminizmie zagrożenie dla tego modelu widzą stojący po jego stronie krytycy: „Feministki same wpadają w zastawiane na panów sidła robiąc «kobiece», a nie «po prostu» dzieła sztuki. Podział to niebezpieczny, naturalnie jeśli traktować go poważnie, feminizm bowiem sprawia, że sztuka traci właściwy jej (podkr. moje) uniwersalny wymiar dotycząc już tylko tego, co ironicznie można określić mianem problemów «damsko-męskich»”<sup>11</sup>. Na podobnej pozycji stoją artystki, których głównym argumentem jest to, że sztuka jest jedna i że nie ma płci. Nie dostrzegają zależności społecznych i uwarunkowań kulturowych związanych z płcią artysty. Rodzaj (*gender*) nie jest traktowany tutaj jako jeden z elementów definiujących dzieło sztuki. Prowadzi to do niekonsekwencji czy wręcz paradoksów w programach niektórych artystek. Największe chyba niekonsekwencje w swej postawie wykazuje Izabella Gustowska – organizatorka „Wystawy kobiet” i „Obecności III”. Artystka twierdzi, że wystarczającym uzasadnieniem dla organizowania wystaw sztuki kobiet

<sup>10</sup> Wystawa Jenny Holzer przygotowana została przez Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1993 r.

<sup>11</sup> T. Szczuka, tekst w katalogu: *Maria Pinińska-Bereś, Figura w indywidualnej poetyce*, Orońsko 1993, s. 1.

jest specyficzna wrażliwość kobiet-artystek. Od feminizmu zdecydowanie się odzegnuje. Stara się wyrazić swoje przekonania w poetycki sposób:

„(...) – dlaczego? – interesuje mnie sztuka kobiet  
 – dlaczego? – staram się udowodnić, że istnieje odrębność tego zjawiska  
 – dlaczego? – wierzę, że sztuka ta może istnieć bez obciążającego kontekstu feministycznego(...)”<sup>12</sup>.

Można by dorzucić do tych słów jeszcze jedno „dlaczego?”. Niezrozumiałe pozostaje bowiem, dlaczego kontekst feministyczny ma być obciążający, a narzucony przez męskocentryczną kulturę – naturalny? Polskie artystki obawiają się feminizmu, obawiają się, jak twierdzą, „zaszufladkowania” ich do tej kategorii. Jest to przykład funkcjonowania w naszej kulturze presji kategorii sztuki uniwersalnej, która wyklucza sztukę feministyczną, stawia ją na gorszej pozycji. Ale pamiętać należy, że ta kategoria, typowa dla pojmowania modernistycznego, została wytworzona przez męski język sztuki. Określenie „sztuka uniwersalna” kamufluje uprzywilejowaną pozycję kultury patriarchalnej. Można zauważyć, że język tej kultury nie zostaje w żaden sposób przełamany, że także artystki, przez niekwestionowanie go, zmuszone są do posługiwania się nim.

Wróćmy jeszcze do przykładu Izabelli Gustowskiej. Artystka zdaje sobie sprawę ze swoich niekonsekwencji. Odpowiada na pytanie Ryszarda K. Przybylskiego o sztukę kobiet:

„Jest to problem bez wątplenia złożony. Sama nie wiem, jak mam patrzeć na to zjawisko. Niepotrzebnie mnie samą przypisano do tego nurtu z moją twórczością, chociaż w końcu nie są mi obojętne problemy własnej płci także w działalności artystycznej. Ale zbyt jednoznaczne przypisanie jej do sztuki kobiet z lekka mnie drażni, ponieważ z zakreślonej przeze mnie artystycznej perspektywy nie są to bynajmniej najważniejsze problemy. Z drugiej strony jednak podejmuję działalność, która jakby punktuje zjawisko sztuki kobiet na dość rozległym obszarze sztuk plastycznych, literatury, filmu i muzyki. Przygotowuję choćby rozmaite wystawy grawitujące wokół tych zagadnień. Muszę więc liczyć się z konsekwencjami przypisania mnie do tego obszaru”<sup>13</sup>.

W sumie ze słów tych nic nie wynika. Artystka nie tyle odpowiada na pytanie o sztukę kobiet, ile mówi o własnych, niezbyt zrozumiałych rozterkach. Problematyka kobiet musi ją wyraźnie intrygować, bo przecież także jej sztuka mówi o kobiecie. Ale stwierdza, że nie jest to najważniejsze. Czy nie jest tak, że deprecjonowanie problemów kobiet przez maskulinistyczną kulturę, uznanie ich za mało istotne, nie ujawnia się w myśle-

<sup>12</sup> *Obecność IV*, katalog, Poznań 1994.

<sup>13</sup> *W sztuce trzeba silnym być. Z Izabellą Gustowską rozmawia Ryszard K. Przybylski*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, 3, 1994, s. 5.

niu Gustowskiej? Zjawisko to kuriozalne: nie dość, że artystki w swej twórczości zajmujące się tematyką kobiecą nie wypracowały żadnych programów, to jeszcze same deprecjonują problematykę kobiet oraz z niechęcią mówią o feminizmie. Podobną niekonsekwencję wykazuje Natalia LL, organizatorka pierwszej w Polsce wystawy feministycznej, artystka biorąca udział w międzynarodowych sympozjach i wystawach sztuki feministycznej. Zdarza się, że jest orędowniczką feminizmu. W napisanym przez siebie artykule *Ruch feministyczny w sztuce*, wygłoszonym na sympozjum „Stany graniczne fotografii” w Katowicach w 1977 r., Natalia LL przedstawia ruch feministyczny, stając po jego stronie, identyfikując się z jego tezami<sup>14</sup>. Ale z kolei w *Teorii głowy* pisze:

„W pewien sposób zbliżyłam się do feministycznego ruchu, choć zdaje sobie sprawę z tego, że ksenofobia feminizmu jest nie tyle wyzwoleniem kobiety co jej uwięzieniem w szponach pochwy i macicy”<sup>15</sup>. Wypowiedź ta jest jawnie antifeministyczna, a jej język porównać można ze stylem argumentacji jednego z największych wrogów kobiet – Ottona Weininger. W tym przypadku trudno liczyć na to, żeby sztuka feministyczna zyskała w Polsce uznanie i przyczyniła się do przemiany świadomości, skoro nawet jej orędowniczki operują kategoriami w gruncie rzeczy mizoginicznymi.

## FEMINIST MOTIFS IN POLISH ART

### Summary

The subject of the paper is the functioning of the feminist art in Poland. Are we entitled to claim that the feminist motifs and approaches, present in Polish art since 1970s, constitute a separate current in its own right? Did women-artists consciously take up the problems of discrimination of women? The problem becomes even more complex, if we take into account the fact that in the 1970s or even 1980s the Polish socio-political background was not favorable to feminism. Thus, the Polish feminism has little in common with its Western counterpart: when the latter appeared in connection with the 1968 student rebellion and counter-culture, at the same time equal rights of women, proclaimed by the communist propaganda in Poland, were pure fiction. The national tradition and Catholic Church both fostered the model of a passive woman for whom the most important values were: family, home, and children. Feminism started developing in Poland only after the collapse of communism, and it is significant that so far it has neither been effective nor indeed popular among women themselves.

<sup>14</sup> Natalia LL, *Ruch feministyczny w sztuce*, „Format” 3-4, 1992.

<sup>15</sup> Natalia LL, *Teoria Głowy*, „Exit”, 6, 1991, s. 224.

In such a context it seems incredible that already in the 1970s there appeared certain artistic actions which brought into play the problems of feminism, such as the works of Ewa Partum, Natalia LL, and Maria Pinińska-Bereś. Those artists took up the problems of the objectification of women – of showing them as consumer objects, and of the fetishization of the female body. Consequently, they all rejected the passive representation of the woman. Denouncing the gaze of the male beholder aiming at the appropriation of the female body, they debunked the male beholder himself. However, their art may be criticized as mostly all too simple imitation of the Western art of the 1970s. As a result, some feminist actions could not be understood by the audience (e. g. the actions of Ewa Partum in the public sphere), whereas the feminist art was often too far from reality (the consumer art of Natalia LL or the art of Krystyna Piotrowska). Another issue addressed by the Polish women-artists was female subjectivity related to the problem of the female image: showing the face with no beautifying effects or masks. In this way, the artists revealed what before had remained beyond the domain of the visual – an image of the woman which did not conform to the ideal of feminine beauty created by men. It became a key question for Krystyna Piotrowska who focused in her works on the submission of women trying to embody that idealized image at any cost, losing their own personalities. Another important phenomenon, though of a different significance, has been the art of Zofia Kulik who started her artistic career already after 1989. She has presented various systems of control and domination, with the man in the role of executioner and oppressor, and revealed an artificial and vulnerable character of the order based on constructed hierarchies using force for self-legitimization. Hence, Kulik ridicules the patriarchal culture, mocking the systems of subjugation which it created. She has been the only Polish artist to use the strategy of deconstruction: by means of this strategy, she subverts the order of culture and casts doubt on the status of the patriarchal system. All the above examples indicate that even though thus far Polish feminism has hardly developed, there are some artists who adopted it in their art. The most important for the Polish feminist art have been the Western influences which unfortunately often resulted in simplified imitations that did not refer to issues rooted in Polish cultural reality. A separate problem has been Polish art criticism which treats feminism with condescending irony or else resorts to the weapon of silence. Quite frequently women-artists themselves tend to avoid qualifying their art as “feminist”, since they are afraid of the pejorative connotations of the term. In their comments, they often deny to have any connection with feminism, by the same token denying, as it were, the subject matter of their works. In order to be effective, feminist art must be fully self-conscious. But Polish artists have not come up with feminist programs or manifestoes. At present, artistic statements are not articulated in the public space, and Polish artists ignore social problems of women. Therefore, one may formulate an objection that the feminist motifs in Polish art have been a kind of fashion – an effect of simple importation of models from the West.