

KAROLINA ROSIEJKA

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6381-6101](https://orcid.org/0000-0001-6381-6101)

UNIwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

TKANIE HISTORII SZTUKI. STRATEGIE PREZENTOWANIA SYNTEZ DZIEJÓW SZTUKI KOBIEŃ W POLSKIEJ LITERATURZE NAUKOWEJ

Słowa kluczowe: feminizm, historia sztuki kobiet, polska historia sztuki, narracja akademicka

Keywords: feminism, history of women's art, Polish history of art, academic narrative

Abstrakt: Celem tekstu jest refleksja nad polskimi badaniami nad sztuką kobiet. Analizie poddane zostały syn-tezy, wydane w formie książek, poświęcone grupie twórczyń działających w określonym miejscu i czasie. Tekst pokazuje kształt dotychczasowych badań nad sztuką kobiet w Polsce, prezentuje konsekwencje tego stanu rzeczy i wyznacza perspektywy na przyszłość.

Abstract: The aim of this text is to reflect upon Polish research on the art of women. The analysis focus on syntheses, published in book form, devoted to a group of female artists working at a specific time and place. This analysis shows the shape of research on women's art in Poland, the consequences of it and the perspectives for the future.

WSTĘP

Praktyka pisania o historii sztuki z perspektywy kobiet, a więc artystek, ale także krytyczek i badaczek, wiąże się z projektem feministycznej historii sztuki. Jednym z obszarów zainteresowania tego projektu jest dyskurs, który znajdzie się w centrum niniejszego tekstu w odniesieniu do polskich badań nad historią sztuki kobiet i feministyczną historią sztuki. Na zagadnienie jako pierwsze wyrażną uwagę zwróciły Rozsika Parker i Griselda Pollock¹. Wskazywały one nie tylko na konieczność wprowadzenia do dyskursu historii sztuki wiedzy o przeszłości działań artystycznych podejmowanych przez kobiety, a więc na niezbędne umocowanie historii sztuki kobiet na niwie akademickiej, ale także na potrzebę wprowadzenia projektu feministycznej historii sztuki. Postulowały zbudowanie nowego kanonu historii sztuki, który pozwoliłby na uzyskanie pełniejszego obrazu przeszłości pola artystycznego: wytypowanie obszarów

¹ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londyn 1988.

nierówności i mechanizmów, które są za nie odpowiedzialne². Autorki dowodziły, iż istniejący od zarania historii sztuki kanon znajdował się w rękach ekspertów faworyzujących męskocentryczną perspektywę. Zdaniem Parker i Pollock doprowadziło to do wykrzywienia obrazu sztuki i wyeliminowania z towarzyszącego jej dyskursu, pozwalającego *de facto* na poznanie przeszłości, uczestniczek artystycznego świata. Remedium miała być nowa historia sztuki, wskazująca na artystki jako autonomiczne twórczynie, poszukujące swoich własnych dróg i zmierzające do ciągłego poszerzania horyzontu sztuki. Takie podejście było niezgodne z dominującą do połowy XX w. w historii sztuki narracją. Traktowała ona kobiety jako twórczynie słabszej sztuki lub jako muzy, modelki, żony i kochanki, które przygodnie pojawiały się w świecie sztuki, towarzysząc męskim twórcom. Publikacja *Old Mistresses – Dawne mistrzynie* była pierwszym krokiem do przeorientowania historii sztuki ku podejściu holistycznemu w zakresie śledzenia nie tylko męskich, ale i żeńskich karier artystycznych, pokazywania nie tylko możliwości, jakie daje pole sztuki, ale i mechanizmów opresji, które dotyczyły przede wszystkim twórczynie ze względu na ich płeć i społeczne uwarunkowania z nią związane. Pisanie historii sztuki z perspektywy żeńskich podmiotów zostało wzbogacone o postulaty feministyczne, związane z diagnozowaniem nierówności na polu sztuki i wytyczaniem perspektyw dla ich przewycięzania, pozwalając na wykrystalizowanie się feministycznej historii sztuki, tkanej przez kolejne pokolenia badaczek.

Celem niniejszego tekstu jest spojrzenie na rodzimą historię sztuki w momentach, kiedy zajmowała się ona kobietami. Spośród ogromnej dziś liczby publikacji poświęconych artystkom pod uwagę wzięty zostanie specyficzny ich rodzaj. Są nim syntezy, wydane w formie książek, poświęcone grupie twórczyń, a więc opracowania biorące pod uwagę rozwój twórczości kobiet na przestrzeni wieków, wybranej przez autorkę epoki artystycznej lub obszaru geograficznego. Z racji ograniczeń formalnych tego tekstu pominięte zostaną publikacje poświęcone badaniom nad pojedynczymi twórczyniami. Poza charakterystyką zostaną również artykuły w czasopismach naukowych, które, choć niejednokrotnie syntezują dzieje sztuki na przestrzeni szerszego horyzontu czasowego, to z powodu swojej skondensowanej formy muszą czynić to w sposób niepozwalający na zaprezentowanie rozmaitych niuansów badań i kreowanie rozbudowanych autorskich strategii pisania historii sztuki kobiet. Artykuły i poświęcone artystkom monografie stanowią niezwykle interesującą, liczną i zróżnicowaną grupę, której nie sposób scharakteryzować w jednym tekście, i domagają się osobnego namysłu. Wybrany typ opracowań natomiast, dążąc do syntezy zjawisk twórczych podejmowanych przez kobiety w obrębie epoki/epok lub wybranego obszaru geograficznego, cechuje się dążnością do wyraźnych i zakrojonych na szeroką skalę interwencji w kanonie, wymuszając określenie stosunku autorek do idei historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki. W efekcie, wybrany obszar pozwoli na scharakteryzowanie polskich badań historyczno-artystycznych realizujących projekt historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki oraz omówienie strategii podejmowanych przez autorki tych analiz.

W centrum zainteresowania niniejszego artykułu znajduje się sposób pisania o historii sztuki kobiet oraz jej feministyczny (lub nie) charakter. Tekst pokaże utkaną dotychczas strukturę historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki, to, jak poszczególne wątki tej tkaniny zmieniały się w czasie, dostarczając przede wszystkim analiz ilościowych, a także ukaże postawy autorek tego obrazu. Narracje o kobietach i narracje kobiet, ich język oraz historia związane są z metaforą tkacką, która towarzyszy od dawna refleksji o działalności kobiet zarówno w polu sztuki, jak i poza nim. Metafora ta wydaje się też właściwa dla obszaru zainteresowania tego tekstu, zdającego sprawę z polskich badań nad sztuką kobiet, które osadzone są w perspektywie płci i pozostają w związku z teorią feminizmu. Historycznie metafora ta, wynikając z tradycji mitologicznej, wraz z początkiem myśli kobiecej i feministycznej służyła narracjom o twórczej aktywności kobiet. W sylwetkach tkających bohaterek, które aktywnie zmieniały losy bohaterów i bohaterów dawnych opowieści – Arachne Ariadny czy Penelopy – szukano archetypów dla nieswoistej w perspektywie historycznej sprawczości kobiet, która zaczęła być na szeroką skalę przełamywana począwszy od XIX w. Ponadto, wczesne feministyczne badania nad sztuką właśnie w działaniach tkaczek i kobiet zajmujących się haftowaniem oraz domowym rękodziełem upatrywały genealogii artystycznej twórczości kobiecej. Proponowane w niniejszym tekście skoncentrowanie na tkaniu historii sztuki służy pokazaniu wielowątkowości wiedzy o artystkach, strategii autorek badań poświęconych sztuce kobiet i tego, jak konstruowały one wiedzę oraz

² G. Pollock, *Polityka teorii. Pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, 1997, 8, s. 184–186.

jak same sytuowały się w obszarze historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki. Analiza ta umożliwi więc refleksję nad kształtem dotychczasowych badań nad sztuką kobiet w Polsce oraz pozwoli zadać pytanie o konsekwencje tego stanu rzeczy i perspektywy na przyszłość.

O ARTYSTKACH W POLSCE. RYS HISTORYCZNY

Historia sztuki pisana z perspektywy feministycznej w Polsce pojawia się właściwie po 1989 r. Autorki pierwszych tekstów związanych z tą perspektywą odnosiły się zarówno do aspektów formalnych kobiecej działalności artystycznej, jak również do sytuacji kobiet jako nietypowych uczestniczek świata sztuki, co do zasady zmaskulinizowanego. Zaczęły wyraźnie obnażać mechanizmy generujące nierówności, poszerzając zakres wiedzy o artystkach. Pojawienie się wypowiedzi pisanych ze stanowisk feministycznych w okresie transformacji ustrojowej sprawia, że rodzima historia sztuki w tym względzie pozostaje spóźniona względem analogicznych zjawisk w innych krajach, wówczas już byłego bloku zachodniego. Sama historia obecności myśli feministycznej w Polsce jest natomiast bardziej skomplikowana. Żelazna kurtyna z jednej strony ograniczała cyrkulację idei zrodzonych na zachodzie, w tym idei drugiej fali feminizmu jako wyzwolającej projekt feministycznej historii sztuki. Z drugiej strony, deklaratywne równouprawnienie, w tym równouprawnienie płci, wszechobecne w krajach bloku wschodniego, wpływało na obecność i odbiór feminizmu³. W latach 70. i 80. artystki w Polsce, mając ograniczone kontakty z światem zachodnim, przyswajały pewne elementy projektu feminizmu i poruszały kwestie związane z równością płci czy konstrukcją tożsamości kobiecej. Jednak najczęściej dystansowały się od słowa feminizm, które przysparzało wówczas trudności definicyjnych. Stefan Morawski w piśmie „Sztuka” w 1977 r., jak zauważyła Agata Jakubowska, dokonał pierwszej krajowej prezentacji związków sztuki z ideą feministyczną⁴. Wątki feministyczne dostrzegała również krytyka, choć także unikała precyzowania, czym jest i jak powinien objawiać się w sztuce projekt feminizmu⁵. Martina Pachmanova wskazała, w kontekście wszystkich krajów tzw. bloku wschodniego, że obecność wątków genderowych i feministycznych co do zasady dotyczyła w okresie zimnej wojny przede wszystkim obiegu artystycznego i galeryjnego, podczas gdy w dyskursie akademickim występowały one akcydentalnie lub pozostawały zupełnie nieobecne⁶. Wydaje się, że konsekwencją tych warunków był szybki wzrost zainteresowania sztuką kobiet i ideą feministyczną w rodzimych badaniach, prowadzonych po 1989 r.

Należy równocześnie zaznaczyć, że z perspektywy historycznej polska sztuka była wyraźnie naznaczona kobiecą obecnością. Narracje o twórczości kobiet w Polsce zaczęły pojawiać się w prasie począwszy od XIX w., kiedy to rozpoczął się proces profesjonalizacji kobiecej działalności artystycznej. Teksty te nie tworzyły systematycznego przeglądu działań twórczych kobiet. Były doraźnymi recenzjami i omówieniami wystaw, na których zaczęły pojawiać się prace nowych uczestniczek artystycznej rzeczywistości. W okresie międzywojennym pisma takie jak „Kobieta Współczesna” czy „Bluszcz” zaczęły przyglądać się sytuacji artystek, szukając odrębnej tożsamości twórczości kobiet. Jak już wspomniano, okres po II wojnie światowej nie sprzyjał powstawaniu tekstów skoncentrowanych na odrębności kobiecej twórczości w związku z zadekretowaną przez komunistyczną propagandę wiarą w nastanie równouprawnienia, również na płaszczyźnie płciowej. W tym czasie prasa relacjonowała wystawy artystek, które także coraz częściej podejmowały kwestie kobiecej tożsamości, inspirując się przygodnymi i ograniczonymi informacjami o feminizmie, docierającymi zza żelaznej kurtyny. Z tego okresu pochodzą też pierwsze publikacje o badawczym, akademickim rysie, mieszczące się w zjawisku historii sztuki kobiet, a więc narracje o dawnych artystkach, które zostały odkryte i przybliżone czytelnikom przez Alicję Ochońską w *Malarkach polskich*⁷ i Zygmunta Batowskiego w *Malarkach Stanisława Augusta*⁸. Obie publikacje za cel postawiły sobie przypomnienie sylwetek wybranych twórczyń, m.in. Zofii z Fredrów Szeptyckiej, Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, Olgi Boznańskiej czy

³ M. Grabowska, *Bits of Freedom. Demystifying Women's Activism under State Socialism in Poland and Georgia*, „Feminist Studies”, 43, 2017, 1, s. 143–145.

⁴ A. Jakubowska, *The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland*, [w:] *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, red. B. Hock, A. Allas, New York–London 2018, s. 141–142.

⁵ *Ibidem*, s. 143–145.

⁶ M. Pachmanova, *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory* [w:] *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, red. B. Pejić, Köln 2010, s. 37–38.

⁷ A. Ochońska, *Malarki polskie*, Warszawa 1976.

⁸ Z. Batowski, *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951.

Zofii Lubańskiej-Stryjeńskiej, koncentrując się zarówno na ich dziełach, jak i życiorysie. Nie podjęły natomiast kwestii strukturalnych ograniczeń świata sztuki, z którymi musiały mierzyć się bohaterki tych pozycji. Reprezentują pisarstwo mieszczańskie w obrębie historii sztuki pokazującej kobiety jako mniej oczywiste, a niejednokrotnie ciekawe uczestniczki artystycznej rzeczywistości.

Rok 1989 przyniósł zasadniczą zmianę – poza recenzjami sztuki tworzonej przez kobiety zaczęły pojawiać się rozbudowane projekty feministycznej historii sztuki. Wówczas zauważyć można zjawisko opracowywania syntez dziejów sztuki kobiet, wynikających z rozpoczynanych wtedy badań nad udziałem polskich artystek w sztuce na przestrzeni różnych epok. Takie publikacje dostarczają panoramicznego spojrzenia na sztukę tworzoną przez rodzime artystki od powstania polskiego państwa w średniowieczu do współczesności. Ponadto, zauważalna stała się większa częstotliwość organizowania wystaw sztuki kobiet, którym zaczęły towarzyszyć katalogi z krótkimi tekstami o badawczym rysie na temat działalności artystek⁹ oraz konferencje naukowe przynoszące tomy dedykowane określonym okresom i tendencjom w sztuce, reprezentowanym przez rodzime twórczynie¹⁰. Publikacje te zawierają zróżnicowane teksty, bazujące na podjętych przez autorki badaniach, przypominające i przybliżające sylwetki poszczególnych artystek, charakteryzujące ich wizerunek, podejmowane strategie artystyczne i opisujące trudności, z jakimi mierzyły się, będąc na artystycznej scenie. Ponadto, w przypadku katalogów wystaw, niejednokrotnie tekstom pisanym przez badaczki akademickie i muzealniczki towarzyszą wypowiedzi samych artystek, poszerzając perspektywę teoretyczną o świadectwa praktyczek. Zauważyć można również, że grono akademickich autorek tych tekstów jest wyraźnie reprezentowane przez badaczki, które zaczęły poruszać się w obrębie feministycznej metodologii w podobnym czasie, czyli w latach 90. Należą do nich: Maria Hussakowska, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Anna Markowska, Joanna Sosnowska, Ewa Tatar, Ewa Toniak i Magdalena Ujma. Teksty przedstawicielki kolejnych generacji, rozpoczynających swoje badania w pierwszej i drugiej dekadzie XXI w., pojawiają się zdecydowanie rzadziej. Doprowadziło to do zdominowania polskich badań podobnymi podejściami i nastawieniami badawczymi.

Publikacje w katalogach wystaw oraz tomach konferencyjnych, związanych z ekspozycjami sztuki kobiet, posługują się zarówno perspektywą historii sztuki kobiet, jak i feministycznej historii sztuki. Równocześnie poruszanie wątków posthumanistycznych, lesbijskich czy queerowych, dzielących ze studiami kobiecymi feministycznymi i genderowymi wspólny rdzeń teorii, jest zaledwie akcydentalne, a przecież perspektywy te mogłyby dodatkowo poszerzyć spektrum rodzimych analiz.

Po 1989 r. zaczęły też pojawiać się publikacje popularyzatorskie, pokazujące twórczość kobiet w minionych epokach. Książki te bardziej niż na analitycznym podejściu do działalności twórczej i problemach z nią związanych koncentrowały się na życiorysie artystek i inspirowanym wymiarze ich karier. Należy tu wskazać zwłaszcza niezwykle popularną *Ucztę Bogiń. Kobiety, sztuka, życie* Marii Poprzęckiej czy wydane niedawno *Polki na Montparnassie* Sylwii Ziętek¹¹. Publikacje te ze względu na swój charakter i adresowanie ich do szerokiego grona odbiorców nie mają charakteru badawczego i w związku z tym nie będą podlegać dalszej analizie. Szczególna uwaga zostanie natomiast poświęcona pozycjom akademickim, syntezującym dzieje sztuki kobiet, koncentrującym się na znaczących interwencjach w kanonie. Zaczęły się one często pojawiać od transformacji ustrojowej w związku z popularyzowaniem w kraju metodologii drugiej połowy XX w., narodzonych na Zachodzie, które po upadku komunizmu mogły wejść do oficjalnego obiegu nauki. Niniejszy tekst będzie odnosił się przede wszystkim do badań Agaty Jakubowskiej, Izabeli Kowalczyk, Agnieszki Morawińskiej, Kseni Stanickiej-Brzezickiej i Joanny Sosnowskiej.

Pierwszą publikacją dającą się zaliczyć do feministycznej historii sztuki w Polsce był katalog pt. *Artystki polskie* towarzyszący retrospektywie polskiej sztuki kobiet (wystawa miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1991 r.), zapatrzony w teksty o artystkach i ich biogramy¹². Wystawa i publikacja

⁹ *Kobieta o kobiecie*, red. A. Smalcerz, Bielsko-Biała 1996; *Kolekcja wstydlivych gestów*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 2004; *Dokumentalistki – polskie fotografie XX wieku*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, Warszawa 2008; *3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, red. E. Toniak, Warszawa 2011; *Dopelnienie konieczne. Śląskie fotografie*, red. D. Kowalik-Dura, Katowice 2012; *Zapisane w ciele*, red. S. Chutnik, P. Dołowy, Warszawa 2014; *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, red. T. Kulak, Katowice 2016; *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku*, red. E. Chorzępa, M. Piłakowska, Poznań 2017.

¹⁰ *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska, A. Smalcerz, Bielsko-Biała 2000; *Kobiety i sztuka około 1960 roku. Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*, red. E. Toniak, Warszawa 2010; *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018.

¹¹ M. Poprzęcka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka, życie*, Warszawa 2012; S. Ziętek, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021.

¹² *Artystki polskie. Katalog wystawy*, red. A. Morawińska, Warszawa 1991.

zapoczątkowały okres rodzimego zainteresowania sztuką kobiet na niwie badawczej i w mniejszym stopniu na stopie popularyzatorskiej. Katalog wydany pod redakcją Agnieszki Morawińskiej, będącej także kuratorką wydarzenia w Muzeum Narodowym w Warszawie, stanowił punkt odniesienia dla innych autorek poruszających się w prezentowanym tu obszarze. Do publikacji tej odnosiły się Joanna Sosnowska w *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*¹³ i Agata Jakubowska w publikacji z 2011 r. powtarzającej tytuł wystawy Morawińskiej i towarzyszącego jej katalogu¹⁴. Warto przy tej okazji nadmienić, że sama wystawa była też punktem odniesienia dla innych kuratorek, przygotowujących przeglądy sztuki kobiet w kolejnych latach. Na *Artystki polskie* jako źródło inspiracji wskazały, organizujące prezentację sztuki kobiet na Śląsku, Katarzyna Jarmuł z Joanną Szeligowską-Farquhar w wstępie do katalogu *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*¹⁵. Wszystkie autorki podkreślały znaczenie katalogu *Artystki polskie* i jego wpływ na dalszą rodzimą feministyczną historię sztuki. Jakubowska stwierdziła, że wystawa i katalog, zawierające szczególnie cenne biogramy zapomnianych twórczyń – odkrytych w czasie przygotowań do wystawy, wywołały krajowe zainteresowanie tymi artystkami. Jarmuł i Szeligowska-Farquhar widziały wydarzenie z 1991 r. jako inspirujące organizowanie kolejnych, ale już bardziej wyspecjalizowanych przeglądów sztuki tworzonej przez kobiety, która postrzegana jest (jak u Morawińskiej) jako odmienna od tej kreowanej przez mężczyzn. Sosnowska wyraziła się za to zupełnie inaczej. Wskazała, że działania Morawińskiej miały efekt mrozący, a zaproponowany wówczas sposób pisania o artystkach określił na lata charakter rodzimej refleksji. Sosnowska wskazała, że katalog w biogramach twórczyń powtórzył schematy myślenia o artystach, według których kategoria artystki kobiety stała się raczej kluczem do budowania systematyki niż zrozumienia tego, co czyni kobiecą sztukę odrębną. Zaznaczyła, że w jej opinii polska historia sztuki w latach 90. skoncentrowała się na budowaniu i powiększaniu listy artystek, tracąc z pola widzenia inne, jej zdaniem istotniejsze problemy. Te wyeksponowała w swojej publikacji, będącej przedmiotem zainteresowania dalszej części tego tekstu.

DYSKURS AKADEMICKI I PRÓBY JEGO POPULARYZACJI

Publikacje z obszaru historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki o charakterze badawczym wydawane są przede wszystkim przez wydawnictwa akademickie oraz instytucje muzealne. Wyjątkiem w tej grupie są *Artystki polskie* pod redakcją Jakubowskiej wydane przez Wydawnictwo Szkolne PWN i Park Edukacja. Książka ta napisana została przez uznane badaczki, ale utkana przez nie narracja niepozabawiona jest rysu popularyzatorskiego, choć ich sposób konstruowania wypowiedzi pozostał wyraźnie zakorzeniony w akademickim dyskursie. Popularyzatorskie intencje widoczne są też zarówno w sposobie wydania książki (duża liczba ilustracji, wysokiej jakości papier, czyniący z książki również obiekt upominkowy), jak i w przedmowie, gdzie redaktorka wskazała na potrzebę poszerzenia kanonu historii sztuki właśnie o artystki i zapoznania z nim szerokiego grona odbiorców. Książka została napisana przez specjalistki (są to: Agnieszka Morawińska, Joanna Sosnowska, Ewa Toniał, Magdalena Ujma i Ewa Tatar) i oferuje czytelnikowi pogłębioną refleksję nad centralnym zagadnieniem tekstu. Zresztą potrzeba zaproponowania pozbawionej skrótów historii sztuki kobiet szerokiemu gronu odbiorców wydaje się też ważna dla wydawcy, który w nocie poprzedzającej właściwy tekst wskazał na potrzebę zrozumienia i odróżnienia tego, czym jest sztuka kobiet, a czym twórczość feministyczna. Wydawca starał się nakreślić problem polifonicznie, w nocie wstępnej umieszczając cytaty z Ewy Chojeckiej, Anny Orasko i Jolanty Brach-Czajny, pokazujące rozmaite stanowiska wobec sztuki kobiet, począwszy od wskazywania na jej nieistnienie i sztuczność kategorii, przez jej nieobecność dyskursywną, po przejawianie się w sztuce zmiany związanej z dążeniem do równouprawnienia artystek i artystów. Publikacja jest niewątpliwie ciekawym wyjątkiem, popularyzującym badania nad historią sztuki kobiet, pisana z feministycznej perspektywy bez uproszczeń, z pełnym szacunkiem dla czytelnika (co nie zawsze jest normą w przypadku pozycji nastawionych na popularyzację historii sztuki kobiet).

Popularyzatorskich intencji nie jest też pozbawiona obfita w reprodukcje publikacja autorstwa Izabeli Kowalczyk pt. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi*¹⁶, wydana przez poznańską Galerię Arsenał. Jak wskazała autorka, książka składa się z różnorodnych tekstów, które powstały w różnym czasie z myślą o zamieszczeniu

¹³ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.

¹⁴ *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.

¹⁵ *Sztuka kobiet – kobiety w sztuce...*, s. 8.

¹⁶ I. Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010.

ich na stronach internetowych i przede wszystkim autorskim blogu. Kowalczyk, zdając sobie sprawę z efemeryczności źródeł internetowych, postanowiła zebrać napisane przez siebie teksty i ocalić je od zaginięcia w przestrzeni nieskończonego hipertekstu. Jak zaznaczyła, książka ma popularyzować podejście feministyczne i genderowe do sztuki, pokazując wielość możliwych podejść do zagadnienia, co udało się osiągnąć dzięki różnorodności poruszanych problemów w obrębie analizy wybranych prac. Należy też zaznaczyć, że publikacja ta, w przeciwieństwie do innych omawianych w tym tekście, nie ogranicza się do prezentacji twórczości kobiet – artystek XX w., które pozostały jednak zasadniczymi bohaterkami tej narracji. Kowalczyk sięgnęła również (choć rzadziej) po prace mężczyzn, a w centrum jej zainteresowania nieodmiennie pozostają kwestie związane z płcią i jej performowaniem¹⁷. Niemniej książka ta stanowi ważną pozycję, która mieszcząc się w obrębie metod historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki, wyszła również ku innym teoriom wyrastającym z tego samego rdzenia. W efekcie, publikacja jest rzadkim rodzimym przykładem mówienia o nowoczesnej sztuce polskiej przy użyciu nie tylko metod i narzędzi wywodzących się z *feminist* i *gender studies*, ale i z możliwości powstałych na tym podłożu później. Kowalczyk śledziła przejawianie się w dziełach kwestii m.in. codzienności, narracji osobistej, macierzyństwa, lęków, chorób, mitów wokół kobiecości i męskości, płynnej tożsamości i cyborgiczności. Zasadniczym punktem odniesienia pozostało dla niej jednak nieodmiennie manifestowanie się tożsamości w sztuce i performowanie jej poprzez wybrane środki artystyczne. Autorka, mimo operowania przystępnym językiem, nie zrezygnowała z akademickiego aparatu pojęciowego, wyjaśniając czytelnikowi kluczowe zagadnienia: teorię feminizmu, postfeminizmu, *gender studies*. Kowalczyk dokonała rekonstrukcji ich specyfiki i historii, uwzględniając także polską specyfikę, oraz zaaplikowała je do wybranych prac polskich twórczyń i twórców.

Publikacje w tomach pokonferencyjnych i katalogach związanych z wystawami sztuki kobiet oraz książki naukowe: *Na marginesach lustra* Agaty Jakubowskiej¹⁸, *Poza kanonem* Joanny Sosnowskiej i *Artystki śląskie ok. 1880–1945* Kseni Stanickiej-Brzezickiej¹⁹ posługują się aparatem pojęciowym związanym ze studiami feministycznymi i genderowymi, oferując czytelnikowi wgląd w poszerzone bibliografie artystek, zestawienia prac, rozbudowane korpusy przypisów oraz badania prowadzone przez autorki tych tekstów. Równocześnie ten typ publikacji jest znacznie oszczędniejszy w ilustracje i reprodukcje niż książki wspomniane wcześniej. Język autorek jest zaś bardziej hermetyczny w związku z adresowaniem tych pozycji do wyspecjalizowanego czytelnika.

OD ESENCJONALIZMU DO STRUKTURALIZMU

Niezależnie od tego, czy publikacje miały charakter *stricte* akademicki, czy używając akademickiego aparatu pojęciowego posiadały równocześnie inklinacje popularyzatorskie, autorki wchodziły na ich łamach w dialog z feministyczną historią sztuki. Już w najwcześniejszej wydanej pozycji Agnieszka Morawińska, w tekście kuratorskim w *Artystkach polskich* wskazała na chęć odkrycia zapomnianych rodzimych twórczyń i pokazania ich zróżnicowanych losów oraz twórczości. Zaznaczyła, że choć w Polsce 1991 r. studia feministyczne i genderowe były słabo obecne, to ona sama podziela intuicje Lindy Nochlin, inicjującej powstanie feministycznej historii sztuki, wprowadzając do świata muzealnego zapomniane artystki. Morawińska wskazała, że interesujący ją i prezentowany czytelnikom katalogu oraz widzom wystawy materiał historyczny jest dowodem strukturalnych ograniczeń dotyczących artystki. Zaznaczyła, że proponowany przez nią rodzaj refleksji wynika z pewnego wyboru w obrębie tradycji feminizmu, która – jak dostrzegą – jest historycznie zróżnicowana. Morawińska wyróżniła esencjonalistyczny feminizm, a więc feminizm wspólnego doświadczenia kobiet, i nieco późniejszy konstruktywistyczny, biorący pod uwagę aspekty (przede wszystkim społeczne) warunkujące bycie kobietą i świadczące o zróżnicowaniu zajmowanych przez kobiety pozycji. Sama opowiedziała się za tym pierwszym jako inspirującym jej myślenie o podejmowanej sztuce. Widziała więc twórczynie, niezależnie czy działające współcześnie, czy pracujące w czasach polskich królów, czy w epoce zaborowej jako dzielące doświadczenia, czyniące ich sztukę podobną. Wydaje się, że opisany wyżej zarzut czyniony w stronę Morawińskiej przez Sosnowską jest bezpośrednią konsekwencją tego wy-

¹⁷ Izabela Kowalczyk podejmowała ten obszar już wcześniej w innej ważnej polskiej publikacji dotyczącej jednak problemu sztuki krytycznej (artystów i rzadziej artystek) w perspektywie genderowej pt. *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002.

¹⁸ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.

¹⁹ K. Stanicka-Brzezicka, *Artystki śląskie 1880–1945*, Toruń 2006.

boru. Podejście esencjonalistyczne przesuwając bowiem zainteresowanie badawcze z przyczyn kształtujących daną twórczość ku charakterystyce cech wspólnych możliwych do zaobserwowania w danej działalności, dzięki czemu *Artystki polskie* stanowiły rodzaj systematycznej prezentacji żeńskiej wrażliwości artystycznej z pominięciem tła, na którym ta mogła się rozwijać.

Pojawiający się u Morawińskiej podział na feminizm esencjonalistyczny i strukturalistyczny funkcjonuje w większości publikacji akademickich i okołowystawowych. Większość autorek wskazała jednak, że to podejście strukturalistyczne jest im bliższe. Ksenia Stanicka-Brzezicka w *Artystkach śląskich* dokonała krytycznej refleksji nad samą historią sztuki, która od XIX w. zaczęła interesować się twórczyniami kobietami. Zauważyła, że najwcześniejszym tekstom z obszaru tzw. *frauenkunst* brakuje właśnie podjęcia przyczyn, dla których sztuka kobiet przyjmowała taką, a nie inną formę, często cechując się uboższym warszatem. Stwierdziła, że dopiero feministyczna historia sztuki pozwoliła w pełni zrozumieć uwarunkowania tej sztuki, umożliwiając kompletniejszą lekturę kobiecych osiągnięć.

Publikacja Agaty Jakubowskiej pt. *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, poświęcona rodzimym artystkom współczesnym, wprowadziła natomiast do polskich badań feministyczne dyskursy psychoanalityczne, wcześniej nieobecne w publikacjach syntezujących dzieje kobiecej twórczości na przestrzeni wybranych epok. Jakubowska zaznaczyła, że rodzima historia sztuki nie podejmowała nigdy tematu kobiecego ciała w sztuce – jego funkcji i prowokowanych przez nie możliwości interpretacyjnych, a także i wielu innych wątków. Wskazała, że polska refleksja feministyczna i genderowa pozostaje zaskakująco jednorodna na tle akademickiego dyskursu na świecie. Gdzie indziej manifestuje się ona zasadniczą polifonicznością, podczas gdy w Polsce jest zaskakująco jednorodna, a badaczki ją reprezentujące muszą odpierać zarzuty o jej zasadność w analizach sztuki. Podobne odczucia można znaleźć i w innej publikacji. Izabela Kowalczyk w *Matkach-Polkach, Chłopcach i Cyborgach* osadziła swoje interpretacje w obrębie teorii feministycznych, genderowych i posthumanizmu, dokonując przy tym, po niemal dwudziestu latach trwania, rekapitulacji stanu myśli feministycznej w Polsce. Kowalczyk we wstępie zaznaczyła, że w latach 90. myśl feministyczna i genderowa stanowiły, jak sama to nazwała, „egzotykę”, a nieliczne propozycje interpretacyjne w tym duchu budziły kontrowersje i obarczane były zarzutem o upolitycznianie sztuki, co dla tej dziedziny miało być niewłaściwe. Równocześnie autorka zaznaczyła, że wiek XXI przyniósł w tej materii znacząca zmianę, a powyższe koncepcje stały się standardowymi elementami polskiego dyskursu naukowego, choć warto odnotować, że nie przełożyło się to na uobecnienie psychoanalitycznej i posthumanistycznej perspektywy w licznych publikacjach przedstawianego tutaj obszaru. Poza wyżej wspomnianymi przykładami te podejścia nie są obecne w pracach syntezujących dzieje sztuki kobiet na przestrzeni epoki/epok lub wybranego miejsca. Nielicznie pojawiają się też w tekstach poświęconych pojedynczym, wybranym artystkom i w artykułach naukowych²⁰. Wydaje się, że słabsza obecność tego rodzaju perspektyw wynika z lepszej cyrkulacji w polskim obiegu pozycji koncentrujących się zwłaszcza na strukturalistycznym podejściu w myśli feministycznej i pozycjach dziś już historycznych, związanych z myślą esencjonalistyczną. W przeciwieństwie do środowiska akademickiego zachodniej Europy i USA, w Polsce niewiele jest badaczek zainteresowanych *écriture feminine*, która czerpie obficie z psychoanalizy. Podobnie w kształtowaniu programów akademickich polskich uczelni dominuje historyczne podejście do feminizmu, który prezentowany jest głównie z punktu widzenia swoich korzeni, drugofalowych interwencji i rozwoju strukturalizmu. Podejście psychoanalityczne, posthumanistyczne i queerowe, jeśli jest w nich obecne, to zajmuje marginalną pozycję. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest brak akademikzek poruszających się przede wszystkim w propozycjach badawczych innych niż te dotąd dominujące.

TKANIE HISTORYCZNEJ NARRACJI

Istotnym elementem w omawianych w tym tekście publikacjach akademickich jest również materiał historyczny, wykorzystywany przez autorki do utkania narracji. Większość z nich sięga w tym celu po biografie artystek, ich wspomnienia oraz listy, analizuje poszczególne prace i odnosi je do kolei życia twórczyń, spoglądając na reakcje krytyki artystycznej i sposób uobecniania się danej postaci w artystycznej rzeczywistości danego czasu i miejsca. Autorki eksplorują więc rozmaite obszary służące rekonstrukcji pozycji artystek.

²⁰ Por. E. Tatar, *Przysłuchując postfeminizm. Czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szansę sztuce na przepisanie narracji „kobietych”*, „Kresy”, 2008, 4, s. 182–198.

Artystki śląskie Kseni Stanickiej-Brzezickiej to pozycja niewątpliwie wyróżniająca się w polskiej historii sztuki kobiet. Istotnym aspektem wziętym przez autorkę pod uwagę jest tożsamość narodowa. Ta na Śląsku była czymś znacznie bardziej złożonym niż w jakimkolwiek innym miejscu w Polsce. Artystki pochodzące ze Śląska, ze względu na swoją płynną narodową tożsamość, częściej niż mieszkanki pozostałych ziem polskich podejmowały edukację i pracę po różnych stronach europejskich granic i inaczej myślały o własnej twórczości, przyjmując zróżnicowane strategie obecności na polu sztuki. Książka ta w istotny sposób udowadnia, że doświadczenia artystek żyjących na relatywnie niewielkim obszarze Śląska potrafią być niezwykle zróżnicowane. Stanowi przy tym wyraźny dowód na to, że w przypadku polskiej historii sztuki pisanej z perspektywy kobiecej i feministycznej trudno mówić o wspólnych doświadczeniach, stanowiących o wyraźnym rysie karier artystek działających w granicach zaborowej, a później II RP.

Na niniejszym tle szczególnie rysuje się również *Poza kanonem* Joanny Sosnowskiej. Publikacja ta utkana jest, poza elementami wymienionymi powyżej, z najbardziej zróżnicowanych źródeł. Autorka zwróciła uwagę na język krytyków sztuki, używany wobec artystek. W XIX w. był on przede wszystkim lekceważący, podczas gdy w dwudziestoleciu międzywojennym – okresie politycznego i powolnie postępującego społecznego równouprawnienia – zmienił swój charakter, stając się protekcyjny. Wreszcie wskazała, że dyskurs powojenny był skoncentrowany na trudnościach towarzyszących kobietom w ich twórczej drodze. Zauważyła także, że sposób edukowania artystek, normy społeczne obecne w świecie sztuki nie pozostawały bez wpływu na ich twórczość. Sosnowska zaobserwowała również, że na sposób funkcjonowania artystek wpływały wyobrażenia i praktyki związane z instytucją rodziny. Nie skoncentrowała się tylko na roli kobiety jako matki, a więc najbardziej oczywistym aspekcie, często zresztą obecnym w różnych opracowaniach. Wskazała na wpływ matek i ojców na rodzenie się i przebieg artystycznych karier, rodzinne wsparcie gwarantujące uobecnienie się w świecie sztuki i sukces.

Wybór zróżnicowanych, dyskursywnych źródeł pozwolił Sosnowskiej na realizację niezwykle ciekawych zadań, zdających się być osobnymi w rodzimej feministycznej historii sztuki. Sosnowska jasno określiła, że interesuje ją napisanie antyesencjonalistycznej historii sztuki kobiet, gdzie sama kategoria sztuki kobiet nie ma porządkującej funkcji, a pozwala udzielić odpowiedzi na domagające się odpowiedzi pytanie: czym jest właściwie sztuka kobiet. Sosnowska, posługując się źródłami historycznymi, pokazała warunki, przekonania i struktury, które sprawiły, że kobiety znalazły się poza kanonami historii sztuki, wskazała na konstruktywistyczną, a więc mogącą podlegać analizie i krytyce, naturę tych kanonów.

PODSUMOWANIE

Polska krytyka feministyczna, jak zauważyła Magdalena Ujma, nie jest rozbudowana. W obszarze sztuki, zarówno jeśli chodzi o liczbę publikacji, jak i wielość podejść, ustępuje krytyce feministycznej obecnej w dyskusjach nad literaturą, dla której ten rodzaj teorii stał się ważny po 1989 r.²¹ Rozpoznanie to wydaje się znajdować, do pewnego stopnia, zastosowanie także w stosunku do obszaru badań nad sztuką kobiet, które prezentowane są w rozbudowanych rozprawach poświęconych okresom historycznym lub wybranym obszarom geograficznym. Takich form, prezentujących wieloletnie badania, jest w rodzimej historii sztuki niewiele. Analizowane w niniejszym tekście książki opublikowane zostały przede wszystkim w pierwszej dekadzie XXI w., z dwoma wyjątkami w postaci *Malarek polskich* i *Malarek Stanisława Augusta*, wydanych w czasach PRL-u. Publikacje dwudziestowieczne wyraźnie wiążą się z projektem historii sztuki kobiet, abstrahując od koncepcji feministycznej – nieobecnej w czasie powstawania tych prac. Inaczej jest w przypadku publikacji wydanych po roku 2000. Manifestowały one poparcie dla feministycznej historii sztuki jako pozwalającej znacznie wzbogacić wiedzę o rzeczywistości artystycznej. Autorki opowiedziały się wyraźnie za ideami proponowanymi pierwotnie przez Nochlin, Parker czy Pollock. Wyraźnie określały swoje miejsce nie tylko w odniesieniu do aparatu pojęciowego teorii feministycznej, ale i do obecności w Polsce feminizmu i koncepcji zapoczątkowanych przez studia feministyczne. Wskazywały, że teoria feministyczna pojawiła się dopiero po 1989 r. i na samym początku stanowiła kłopotliwe *novum*. Ich pisanie związane było z intencją normalizacji feminizmu jako podejścia badawczego, które w nowszych publikacjach traktowane jest

²¹ M. Ujma, *Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, t. 3, red. B. Łazarz, J. Sosnowska, Warszawa 2019, s. 392–395.

coraz wyraźniej jako pełnoprawne w akademickiej rzeczywistości. Autorki deklarowały swoje przywiązanie przede wszystkim do projektu strukturalizmu, wskazując na podział feminizmu na dwa zasadnicze podejścia: esencjonalistyczne i właśnie strukturalne. To podejście jest zresztą znamienne nie tylko dla badań nad sztuką kobiet, ale i dla wystawiania sztuki kobiecego autorstwa, jak pokazała Izabela Kowalczyk²².

Konsekwencją opisanego w tym artykule ukształtowania materii badań nad sztuką artystek i tkania historii sztuki kobiet jest słabsza obecność koncepcji feministyczno-psychoanalitycznych i posthumanistycznych w rodzimych wypowiedziach poświęconych sztuce kobiet. Zasadniczo nieobecne jest łączenie feminizmu z teorią postkolonialną, co wydaje się nie być najbardziej oczywistym wyborem w odniesieniu do polskiej sytuacji, ale potencjalne i eksperymentalne zaaplikowanie tej ramy metodologicznej mogłoby przynieść ciekawe rezultaty. Wydaje się to szczególnie interesujące zwłaszcza w odniesieniu do analizy sztuki powstającej na ziemiach polskich w dwudziestolecie międzywojennym, kiedy Polska była krajem wielonarodowym, a kategoria polskości tylko jedną z możliwości identyfikacyjnych.

Wydaje się również, że powyższy podział na feminizm esencjonalistyczny i strukturalny wynika ze wzmożonej obecności w polskiej nauce i rzeczywistości uniwersyteckiej stanowisk skoncentrowanych na tych dwóch nurtach. Cechą znaną polskich badań nad historią sztuki kobiet jest też dominacja reprezentantek pokolenia, które zaczęło pisać o historii sztuki w feministycznej ramie w latach 90. i tuż po roku 2000. Autorki omawianych w tym tekście syntez historii sztuki kobiet to również w zasadniczej mierze autorki tekstów katalogowych i rozdziałów w monografiach pokonferencyjnych. Narracje utkane przez młode pokolenie, wydające się być mniej liczne, pojawiają się raczej w czasopiśmie akademickich i specjalistycznych, docierając do węższego grona odbiorców, niż ma to miejsce w przypadku analizowanych tu syntez dziejów. Niektóre z tych syntez charakteryzują się zresztą intencjami popularyzatorskimi, co z pewnością działa na korzyść feministycznych badań nad sztuką i ich upowszechnianie, choć równocześnie umacnia nastawienia badawcze i strategie autorskie charakterystyczne dla pokolenia rozpoczynającego prace w polu historii sztuki kobiet w latach 90. i zaraz po roku 2000. Sytuacja ta prowokuje pytanie o przyczyny tego stanu rzeczy, zwłaszcza o atrakcyjność feministycznej historii sztuki dla młodszego pokolenia. Zmusza też do zastanowienia się nad przyszłością tego obszaru w rodzimej humanistyce, szczególnie że w ostatnich latach znacznie spadła liczba rozbudowanych akademickich tekstów-syntez poświęconych sztuce kobiet. Wydaje się, że powodem nie jest wyczerpanie się obszaru tych badań, a raczej nastanie pewnej zauważalnej w nich monotonii.

Pomimo problemów, które uwidaczniają się w rodzimej historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki, polska refleksja ma swój odrębny i wartościowy rys. Ukształtowana została w kraju, gdzie kwestia obecności artystek była zawsze szeroko dyskutowana, a polityczne równouprawnienie w okresie międzywojennym przyszło szybciej niż w innych państwach. Okres PRL-u, choć nie bez problemów, pozwolił przeniknąć na polską scenę artystyczną niektórym ideom związanym z równouprawnieniem i feminizmem. Dziedzictwo polskich artystek, prace o charakterze protofeministycznym i towarzysząca im krytyka artystyczna stworzyły żyzne podłoże dla krajowej myśli feministycznej rozkwitającej po 1989 r. Polskie badania nad historią sztuki kobiet cechują się niezwykle owocnym zróżnicowaniem elementów, z których autorki tkają opowieść o przeszłości i współczesności kobiecej twórczości. Jest to cecha niewątpliwie pozytywna, pozwalająca na stworzenie wnikliwego i wielowymiarowego obrazu podejmowanego problemu. Mimo ograniczonej liczby tekstów, podejść metodologicznych i liczby piszących wykreowany obraz jest szeroki i wielobarwny, doprowadza do realnych przetasowań w stanie wiedzy na temat przeszłości, dzięki czemu dziś rodzime badania nie ustępują tym prowadzonym poza granicami naszego kraju.

²² I. Kowalczyk, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001. Między esencjonalizmem a konstruktywizmem*, „Sztuka i Dokumentacja”, 15, 2016, s. 97–105.

TKANIE HISTORII SZTUKI. STRATEGIE PREZENTOWANIA SYNTEZ DZIEJÓW SZTUKI KOBIET
 W POLSKIEJ LITERATURZE NAUKOWEJ

Streszczenie

Celem tekstu jest refleksja nad polskimi badaniami nad sztuką kobiet. Analizie poddane zostały syntezy, wydane w formie książek, poświęcone grupie twórczyń, a więc opracowania biorące pod uwagę rozwój twórczości kobiet na przestrzeni wieków, wybranej przez autorkę epoki artystycznej lub geograficznego obszaru. Są to publikacje Zygmunta Batowskiego, Agaty Jakubowskiej, Izabeli Kowalczyk, Agnieszki Morawińskiej, Alicji Okońskiej, Joanny Sosnowskiej i Kseni Stanickiej-Brzezickiej, a także opracowania towarzyszące wystawom sztuki kobiet. Tekst pokazuje różne sposoby pisania o historii sztuki kobiet, metody prezentowania wiedzy o artystkach, strategie autorek badań nad sztuką kobiet, to, jak konstruowały wiedzę oraz to, jak same sytuowały się w obszarze historii sztuki kobiet i feministycznej historii sztuki. Analiza ta umożliwi refleksję nad kształtem dotychczasowych badań nad sztuką kobiet w Polsce, pozwala zadać pytanie o konsekwencje tego stanu rzeczy i wyznaczyć perspektywy na przyszłość.

 WEAVING ART HISTORY. STRATEGIES FOR WRITING THE SYNTHESSES
 OF WOMEN'S ART HISTORY IN POLISH SCHOLARLY LITERATURE

Summary

The aim of this text is to reflect upon Polish research on the art of women. The analysis focus on syntheses, published in book form, devoted to a group of female artists, studies that consider the development of women's art over the course of centuries, of an artistic era or a geographical area selected by the author. These include publications by Zygmunt Batowski, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Agnieszka Morawińska, Alicja Okńska, Joanna Sosnowska and Ksenia Stanicka-Brzezicka, as well as studies accompanying exhibitions of women's art. It shows different ways of writing about the history of women's art, the methods of presenting knowledge about artists, the strategies of the authors of studies on women's art, how they constructed their knowledge and how they situated themselves in the field of women's art history and feminist art history. This analysis shows the shape of research on women's art in Poland, the consequences of it and perspectives for the future.

BIBLIOGRAFIA

- Artystki polskie. Katalog wystawy*, red. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1991.
- Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
- Batowski Zygmunt, *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951.
- Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku*, red. Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, Poznań 2017.
- Dokumentalistki – polskie fotografki XX wieku*, red. Karolina Ziębińska-Lewandowska, Warszawa 2008.
- Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografki*, red. Danuta Kowalik-Dura, Katowice 2012.
- Grabowska Magdalena, *Bits of Freedom. Demystifying Women's Activism under State Socialism in Poland and Georgia*, „Feminist Studies”, 43, 2017, 1, s. 141–168.
- Jakubowska Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Jakubowska Agata, *The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland*, [w:] *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, red. Beata Hock, Anu Allas, New York–London 2018, s. 135–148.
- Kobieta o kobiecie*, red. Agata Smalcerz, Bielsko-Biała 1996.
- Kobiety i sztuka około 1960 roku. Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne*, red. Ewa Toniak, Warszawa 2010.
- Kolekcja wstydliwych gestów*, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 2004.
- Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002.
- Kowalczyk Izabela, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010.
- Kowalczyk Izabela, *Wystawy sztuki kobiet 1991–2001. Między esencjonalizmem a konstruktywizmem*, „Sztuka i Dokumentacja”, 15, 2016, s. 97–105.
- Okońska Alicja, *Malarki polskie*, Warszawa 1976.
- Pachmanova Martina, *In? Out? In Between? Some Notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*, [w:] *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, red. Bojana Pejić, Koln 2010, s. 37–54.

- Parker Rozsika, Pollock Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London 1981.
- Pollock Griselda, *Polityka teorii. Pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, 1997, 8, s. 153–186.
- Pollock Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londyn 1988.
- Polki, patriotki, rebeliantki, red. Izabela Kowalczyk, Poznań 2018.
- Poprzęcka Maria, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka, życie*, Warszawa 2012.
- Sosnowska Joanna, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Stanicka-Brzezicka Ksenia, *Artystki śląskie 1880–1945*, Toruń 2006.
- Sztuka kobiet*, red. Jolanta Ciesielska, Agata Smalcerz, Bielsko-Biała 2000.
- Sztuka kobiet – kobiety w sztuce. Artystki na Śląsku 1880–2000*, red. Teresa Kulak, Katowice 2016.
- Tatar Ewa, *Przesłuchując postfeminizm. Czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szansę sztuce na przepisanie narracji „kobięcych”*, „Kresy”, 2008, 4, s. 182–198.
- Ujma Magdalena, *Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki*, [w:] *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, t. 3, red. Beata Łazarz, Joanna Sosnowska, Warszawa 2019, s. 392–395.
- Zapisane w ciele*, red. Sylwia Chutnik, Patrycja Dołowy, Warszawa 2014.
- Ziętek Sylwia, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021.
- 3 kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, red. Ewa Toniak, Warszawa 2011.