

# Zeszyty

# #47

## Artystyczne

Rezonanse  
emancypacji.  
Feministyczny dialog  
w polskiej sztuce



ZA

---

Rezonanse emancypacji.  
Feministyczny dialog  
w polskiej sztuce

**Recenzje**

**i**

**omówienia**

# Łukasz Rozmarynowski

**Muzeum w Koszalinie**

---

**Museum in Koszalin**

Kierownik Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie, historyk sztuki i matematyk. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat związków sztuki polskiej XX wieku z matematyką i jej zastosowaniami.

Kurator, autor artykułów w czasopismach naukowych i tomach zbiorowych, kierownik grantów badawczych, stypendysta Fundacji z Brzezia Lanckorońskich; wyróżnienie w konkursie  $\pm\infty$ Zachęta Fundacji GESSEL.

# Relacyjność wyzwolona. O wystawie *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*

---

Łukasz Rozmarynowski

Muzeum w Koszalinie

ORCID 0000-0003-0234-693X

Zeszyty Artystyczne

nr 1 (47)/2025, s. 152–159

DOI 110.48239/ISSN123266824708

Dzisiaj, kiedy na znaczeniu straciły wielkie narracje, zastąpione wieloperspektywicznością i mikronarracjami, nie ma się złudzeń, że (post)humanistyczne problemy, takie jak emancypacja, równouprawnienie, współistnienie, są rozstrzygalne. Zamiast pozornie rozwiązywać te problemy, uczciwiej jest przy nich obstawać, znajdując aktualną ich formę, przejawy, próby łagodzenia i zastrzeganie. W mojej ocenie takie przewartościujące zadanie spełniła wystawa *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*, udostępniana publiczności od 18 października 2024 do 2 lutego 2025 roku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Przygotowana przez kolektyw kuratorski SemFem w składzie: Anka Leśniak, Karolina Majewska-Güde, Paulina Olszewska, Agnieszka Rayzacher, Dorota Walentynowicz, naświetliła obszary niewidoczności, przypomniła zapomniane, nie dopisała ostatniego rozdziału. Potrzebna i oczekiwana, wlewała się w świadomość i dostarczała myślom obrazów.

Wystawa, gromadząca w układzie synchronicznym prace prawie stu osób i kolektywów artystycznych oraz pokazywana na trzech kondygnacjach sopockiej galerii, miała charakter monumentalny, zapewniając zwiedzającym kilkugodzinną podróż przez tematy, zjawiska i media. Tytuł wystawy nawiązuje do ostatnich słów wystąpienia Zofii Nałkowskiej z I Zjazdu Kobiet w Warszawie w 1907 roku. O ile jednak „Chcemy całego życia” pisarki było wykrzyknieniem, o tyle jego odpowiednik naznaczający swoim sensem przestrzeń ekspozycyjną galerii ma formę zdania oznajmującego. Wystawa nie przypominała rewolucyjnego zawołania, była raczej rzetelnie przygotowanym składowiskiem idei, podręczną

skrzynką z narzędziami do długofalowego demontażu opresyjnego porządku społecznego. Jej narracja została rozpięta na trzech rozdziałach. Pierwszy, zatytułowany „Sama siebie” - jak czytamy w tekście kuratorskim - miał dotyczyć kobiecego podmiotu, jego tożsamości i reprezentacji, społeczno-artystycznego usytuowania, wyrażanych językiem ucieleśnienia, seksualności i duchowości. Drugi, „SysteMy”, miał uanoczniać miejsce kobiet i innych podmiotów mniejszościowych w strukturalnych porządkach władzy i kultury, ograniczanych stereotypami, nakazami obyczajowymi, nierównościami ekonomicznymi, konsumpcją. Z kolei ostatni rozdział, nazwany „Wspólnoty”, proponował konstruktywne alternatywy wobec systemu patriarchalnego, oparte na wartościach takich jak wspólnota, współdziałanie, wsparcie, szacunek. Jego dopełnieniem była „Trybuna”, część gromadząca artefakty towarzyszące protestom o prawa reprodukcyjne i wyrównanie szans ekonomicznych z ostatnich lat. Każdy z rozdziałów podzielony był dodatkowo na kolejne jednostki grupujące.

Wystawę zaaranżowano w bardzo przemyślany sposób. Wraz z kolejną kondygnacją rozmieszczenie obiektów i dokumentacji zyskiwało z jednej strony na unifikacji układu (im wyższe piętro, tym całość ekspozycji w większym stopniu ujmowalna była z pojedynczego punktu widzenia, niemal na pierwszy rzut oka zyskując wymiar wspólnotowy), z drugiej strony na złożonej spontaniczności prezentowanych zjawisk (post)artystycznych.

„Sama siebie” to biała przestrzeń modernistyczna, obfita w porządkujące podziały, nadające jej strukturę quasi-labiryntową, i korespondująca z podjętymi tutaj tematami intymności, odosobnienia, zamknięcia - stąd tytuł tego rozdziału. Podjęty w nim wątek krytyki wrokoceńtrycznej racjonalności akcentował dotykowe i relacyjne wymiary doświadczenia. Zaprezentowano tutaj haft, tkactwo, rzeźbę eksperymentującą z nowymi materiałami. Cieleśna mięśność najwyraźniej intensyfikowała się w pracach Anety Grzeszykowskiej, Aliny Szapocznikow i Iwony Teodorczuk-Możdżyńskiej. Skórzana lalka pierwszej z nich (*Skin Doll #3*, 2023), wykonana ze skóry naturalnej barwionej na czarno, wysuszonej świńskiej skóry, włókniny i metalu, przejmująco uzmysławiała przemoc podporządkowania i reifikującą zdolność patriarchalnego spojrzenia, aż w końcu pałubiczność podmiotu sprowadzonego do powierzchni. Delikatność (rozczulający splot materiału w miejscu dłoni postaci, drobna sylwetka, dziecięca poza, uszy Myszkki Miki) łączy się tutaj z abiektem (nałożona w miejscu twarzy pokryta włoskami maska o męskich rysach, porażająca unieruchomioną ekspre-

sją rozciągniętego w trwaniu krzyku). Przyjemna miękkość materii przeplata się z grozą jej kulturowych znaczeń. Skórzana lalka została znakomicie wyeksponowana. Oczom osoby zwiedzającej dostępne były jedynie front i tył rzeźby. Wciśnięta w szczelinę między ścianą sali a ścianką wystawienniczą, jakby napierającą na delikatną postać dziewczynki, usytuowana była blisko wejścia na ekspozycję, widziana z niego od tyłu. Symbolicznie utrudniony dostęp do pracy potęgował wrażenie uwięzienia postaci lub jej schowania. W rzeźbie Grzeszykowskiej można było dostrzec ciało wydrążone z podmiotowości, zupełnie inne od tego w dziełach Szapocznikow. Jej pośladowka lampa (*Lampe-Fesses*, 1970), wykonana z barwionej żywicy poliestrowej, zdaje się być nie tyle ciałem-przedmiotem, co obiektem, przez który prześwieca i majaczy upodmiotowione ciało. Za to wełniano-poliestrowy guz tej samej autorki (*Wool - Tumeur II*, 1972) jest czymś w rodzaju zastygłej w bezruchu, napęczniałej i wynaturzonej postludzkiej materii z zachowanym w niej krążeniem płynów ustrojowych. O ile przez lampę prześwieca cielesna łagodność, o tyle przez guz cielesna upiorność, nowotwór zwiastujący śmierć. Jakby kolejny etap ewolucji cielesnej obiektowości reprezentują przedmioty Teodorczuk-Możdżyńskiej (*bez tytułu* oraz z serii *wiedźmy, czarownice / przedmioty i symbole mocy* z lat 2019-2022), przypominające drobne organizmy zbudowane z pochodzącej od człowieka, lecz już do niego nienależącej, zawłaszczonej przez czynnik nie-ludzki materii – włosów. Nazwane zostały kolejno obiektem poręcznym nie latającym, dalej – chroniącym, porastającym, pochłaniającym. Przedmioty artystki stawiają nas przed problemem posthumanistycznej po-kobiecości, zawieszanej między abiektem a surrealistyczną cudownością. Dzieła wspomnianych artystek realizują trzy różne formuły cielesności wyrażonej w medium rzeźby i obiektu: naskórek, personalistyczny witalizm i postludzką resztkę. Rozstawione na całej szerokości sali ekspozycyjnej wyznaczają tylko jedną z możliwych do utkania horyzontalnych linii narracyjnych, rozwiniętą przeze mnie tylko dla przykładu. Konstelacja przedmiotów i obrazów, skal i znaczeń, w tej części wystawy złożona z prac kolejnych artystek, m.in. Magdaleny Abakanowicz, Barbary Falender, Hanny Żuławskiej, Hanny Nowickiej, Bogny Burskiej, Krystyny Piotrowskiej, Teresy Tyszkiewicz, zatacza coraz szersze kręgi. Dzieła przeglądały się w sobie, także dosłownie – dzięki odbiciom na szklanych gablotach czy gładkich powierzchniach chroniących prace na papierze przed nadmiernym naświetleniem.

W „Samej siebie” pokazywano fotografię, wideo, dokumentację działań performatywnych – media, które jako pierwsze w historii sztuki rozwijane były równolegle przez kobiety i mężczyzn. Od lat sześćdziesiątych XX wieku, początkowej cezury materiału historyczno-artystycznego obecnego na wystawie, wyobrażenia kobiet są nieustannie negocjowane, a obszary normatywności ciągle podkopywane. Nie zabrakło w tej części także formuł alternatywnych duchowości, przekraczających ramy instytucjonalnych form religijności. Zaakcentowano tutaj prekursorskie wobec ekofeminizmu postawy Teresy Murak i Natalii LL. Wątki demonicznego wymiaru ciała kobiety wybrzmiewały z prac Agaty Słowak czy Doroty Podlaskiej. Efektowna, przykuwająca szczególną uwagę zwiedzających fontanna Agnieszki Brzeżańskiej (*Źródło*, 2018) swoją atrakcyjną formą i kojącym szumem stanowiła wizytówkę tej części wystawy, nawiązując do ekologii i kultu przyrody.

Temat praw reprodukcyjnych podjęty został w drugiej części wystawy. W PRL aborcję zalegalizowano w 1956 roku, jednak w 1993 roku weszła w życie ustawa o planowaniu rodziny i ochronie płodu ludzkiego, co stanowiło regres w porównaniu do poprzednich dekad oraz zmian dokonywanych w prawodawstwie USA, Wielkiej Brytanii czy Francji. Spośród zgromadzonych w tej części wystawy przykładów ikonografii opresji na uwagę zasługuje rzeźba Anny Baumgart (*Bombowniczka*, 2004/2016) z silikonu, żywicy poliestrowej i tkaniny. Praca jest repliką gipsowego odlewu ciała kobiety, która po zajściu w ciążę została porzucona przez partnera. Wizerunkowi daleko jednak od ukazywania postaci w roli ofiary. Zaciśnięta prawa pięść, wyprostowana postawa, spódniczka ostentacyjnie odsłaniająca genitalia są znakami siły i gotowości do walki. Biel silikonu i czerwień spódniczki kojarzą się z barwami narodowymi, nadają wymowie rzeźby uroczystej godności. Twarz ukazanej postaci zakryta jest świńską maską. Upodlenie przenika majestat, powaga gestu nadwątła odczłowieczenie. Realizacja Baumgart wyraźnie koresponduje z widzianą w poprzedniej części rzeźbą Grzeszykowskiej (umiejscowione w analogicznych miejscach dwóch różnych sal, przy wejściu). O ile cielesność skórzanej lalki przynależy do sfery prywatności i uległości, o tyle ciało *Bombowniczki* jest publiczne, wyraża dominację i chęć do podjęcia konfrontacji. Z kolei wymiarem męczeńskim naznaczona jest cielesność w pracy Agaty Zbylut (*Diane 35*, 2001/2024), zdjęciach w złotej oprawie, zaaranżowanych przestrzennie. Fotografie ukazują krwistą wydzielinę, powstałą w następstwie przyjęcia tytułowego preparatu antykoncepcyj-



nego. Czerwona strużka ścieka do odpływu, rubinowe plamy rozpuszczają się w wodzie w ubikacji. Fizjologiczny wyciek na zimnej powierzchni łazienkowego urządzenia symbolicznie odbija rany nieobecnego ciała kobiety. Ciało zranionego groźnym farmaceutykiem. Symboliczna przemoc patriarchatu, emanująca z zestawienia suki z nagim, widzianym od pasa w dół mężczyzną jest tematem innego fotograficznego tryptyku, pracy Doroty Nieznalskiej (*bez tytułu*, 1999), pokazanego na wystawie razem ze skórzanym obiektem – kagańcem na fallusa. Fotografie układają się w sekwencję kolejnych czynności. Na pierwszej z nich pies wpatruje się w oczy mężczyzny, na drugiej poddaje się dyscyplinie (mężczyzna w prawej ręce trzyma gruby sznur złożony w pętlę), na ostatnim suka odśladania brzuch w geście całkowitej uległości. Pies ucieleśnia tym samym fantazję patriarchatu – całkowite podporządkowanie kobiety. Wymowa zawieszonego na ścianie kagańca zakłóca sens wybrzmiewający z fotografii. Skórzane akcesorium symbolicznie odwraca wyrażoną w nich relację dominacji-uległości. Kagańiec przynależy do namacalnej sfery rzeczywistości, obraz fotograficzny pełni funkcję wyobrazonego oczekiwania. Praca Nieznalskiej różnicuje dwa porządki przestrzenne, sugerując sprawczość sfery dzielonej przez zwiedzających i zwiedzające ze skórzanym przedmiotem.



Widok części *SysteMy* (sekcja *Prawa reprodukcyjne*) wystawy *Chcemy całego życia. Feminizmy w sztuce polskiej*. Prace od lewej: Anna Baumgart, *Bombowniczka*, 2004/2016; Efkas (Ewa Potocka), *Antykoncepcja*, 2005. Fot. Łukasz Rozmarynowski

Trzecia kondygnacja wystawy podejmuje temat nowych wspólnot feministycznych, mających stanowić alternatywę dla kapitalizmu i neoliberalizmu. Zaprezentowano tutaj prace o charakterze spekulatywnym, propozycje dla przyszłości. Wiele z nich miało wymowę ekofeministyczną i posthumanistyczną. Spośród nich wyróżniały się realizacje Liliany Zeic – fotografia (*Portret Narcyzy*

Żmichowskiej, 2020) i obiekt wiszący (z serii *Sourcebook. Książka źródeł*, 2020). Zestawienie obiektu przestrzennego ze zdjęciem ma w tym przypadku inny charakter niż w pracy Nieznalskiej. Obraz fotograficzny odsyła tutaj do przeszłości, ale w sposób afirmatywny, posthumanistycznie przewartościowując historię emancypacji, którą uosabia postać autorki *Poganki*. Zawieszony obiekt przypomina natomiast zarazem totem, jak i wizerunek wyłaniającego się z materii ciała. Przyszłość nosi tu znamiona nie tyle technooptymistycznej futurologii, ile regeneracji. Realizacje Zeic usytuowano w sali analogicznie do dzieł Grzeszykowskiej i Baumgart w poprzednich przestrzeniach. Ich porównanie uzmysławia różnorodność pracy materiału rzeźbiarskiego, nasyconego różnymi rejestrami krytycznymi. Kontrapunktem wobec propozycji Zeic jest technofilskie zestawienie Justyny Górowskiej, działającej w ramach duetu cyber\_nymphs - zdjęcia (*Portret hydroseksualny*, 2023) i wideo w rzeźbiarskiej obudowie wydrukowanej w technologii 3D (*Hydrosexual Unite!*, 2024). W jej sąsiedztwie pokazano prace podejmujące temat alternatywnych seksualności, dialogujące z obszernym wyborem obiektów i dokumentacji oscylujących wokół problemów działalności opiekuńczej, reprodukcyjnej i afektywnej, które zyskały wymiar ekspozycyjnego przesilenia w sekcji „Trybuna” na antresoli.

Staranny dobór eksponatów w każdej z trzech sal uwidaczniał nie tyle logikę konieczności, zamknięty zbiór ostatecznych powiązań, ile przede wszystkim wymienialność i tymczasowość zarysowanych konstelacji. Gdzie można by dostrzec braki, proponowałbym ujrzeć suplementarną potencjalność. Na wystawie nie było prac artystek znanych i ważnych, takich jak Erna Rosenstein, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Maria Anto, Barbara Zbrożyna. Nie sposób było znaleźć na niej obrazów artystek mniej znanych, lecz ostatnio (na nowo) odkrywanych, takich jak Ludmiła Popiel, Zofia Artymowska, Halina Wrzeszczyńska. Ciekawym byłoby prześledzenie uwikłania płci w modernistyczne formalizmy, przeanalizowanie strategii kamuflażu, asymilacyjnej abstrakcji kobiet i cielesności abstrakcyjnej wizji. Zasygnalizowaniem tej problematyki, generującym przestrzeń niedopowiedzeń, było włączenie do ekspozycji obrazu Adeli Szwai (*Zmagania*, 1995). Kolejnym pominięciem-potencją była rezygnacja z prezentacji polemiki sztuki feministycznej z postawami antyfeministycznymi, wrogimi i niechętnymi przykładami sprzeciwu wobec emancypacji. Choć zestawienia „pro” i „anty” mogłyby zaowocować tendencyjnymi uproszczeniami, wyzwaniem byłoby zachowanie niejednoznaczności. Cennym byłoby również

pokazanie autokrytyki feminizmu, odzwierciedlającego pojawiające się między różnymi konceptualizacjami feminizmu polaryzacje. Wystawa dostarczyła wielu nieobecności, z perspektywy afirmatywnej jawiących się jako emanacje kolejnych ujęć herstorycznych, które, mam nadzieję, będą miały szansę wybrzmieć w kolejnych projektach wystawienniczych.

Wystawie towarzyszyła książka z tekstami Sylwii Chutnik, Karoliny Majewskiej-Güde, Mariki Kuźmich, Agnieszki Rayzacher, katarzyny lewandowskiej oraz zapisem rozmowy Eulalii Domanowskiej z działaczkami Seminarium Feministycznego. Celem publikacji, jak można przeczytać we wstępie, jest przywołanie różnorodnych sposobów pisanie o sztuce feministycznej oraz naświetlenie jej historycznych kontekstów. W książce znalazły się teksty teoretyczne, historyczne, konfesyjne i performatywne. Tematem poszczególnych artykułów są historia ruchu feministycznego w Polsce, światowa sztuka feministyczna, polska sztuka feministyczna okresu socjalizmu, transformacji i ostatnich lat, dorobek badawczo-artystyczny SemFem, a także sformułowania epistemologii feministycznych, reprezentowanych przez wspomniane wyżej autorki i inne zaproszone badaczki, takie jak Agata Jakubowska czy Magdalena Ujma. Publikacja przybrała formę przeglądu wybranych praktyk feministycznych w polu sztuki, będąc zachętą do wypracowania alternatywnych ujęć i rozwinięć podjętej w niej problematyki. Spośród wszystkich rozdziałów książki najgłębiej zapadł mi w pamięć tekst katarzyny lewandowskiej, swego rodzaju manifest współczesnego bycia-we-wspólnocie. Z pozoru rozchaotyzowany i przegadany, po głębszej lekturze odsłania swoją wyjątkową wartość. lewandowska opisuje współczesną sztukę feministyczną poprzez figurę „ja?artystki”, zdecentralizowanego, myślącego, ucieleśnionego i afektywnego podmiotu zbiorowego, zanurzonego w opisywanych przeżyciach i sensach, wystrzegającego się wykluczającej perspektywy oceniającej, a jednocześnie radykalnego. „Ja?artystka” czerpie siłę z usytuowania i bycia częścią wspólnoty. Jej wypowiedź-kłące zasysa relacyjność świata, uwalniając się od hierarchiczności. Z docelową dehierarchizacją świetnie koresponduje projekt graficzny książki autorstwa Małgorzaty Gurowskiej i Zuzy Derlacz, zbudowany na motywie włosa-nici, horyzontalnie zszywanej wyobrażoną wspólnotę przyszłości w jeden zdecentralizowany twór, sprawcze ciało relacji.



## Zeszyty Artystyczne

nr 47 / 2025 / rok XXXIV

ISSN 1232-6682

### Redaktorka prowadząca

Karolina Rosiejka

### Redaktorka naczelna

Ewa Wójtowicz

### Zespół redakcyjny

Magdalena Kleszyńska

Izabela Kowalczyk

Justyna Ryczek

Marta Smolińska

### Sekretarzynie redakcji

Karolina Rosiejka

### Projekt graficzny i skład

Mateusz Janik

### Korekta

Joanna Fifeńska, Filologos

### Rada naukowa

prof. dr Sabeth Buchmann, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Kulturwissenschaft, Austria

prof. Burcu Dogramaci, Ludwig-Maximilians-Universität München, Niemcy

prof. Izabella Gustowska, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

prof. Marek Krajewski, Uniwersytet im.

Adama Mickiewicza w Poznaniu

doc. Mária Orišková, dr fil., Trnavská

Univerzita v Trnave, Słowacja

doc. Jörg Scheller, dr fil., Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Szwajcaria

prof. Miodrag Šuvaković, Singidunum

University, Belgrade, Serbia

### Adres redakcji

„Zeszyty Artystyczne”

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

### Kontakt

<https://za.uap.edu.pl>

[zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl](mailto:zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl)

UAP | POZNAŃ



WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA



Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Artystycznego  
w Poznaniu

### Wydawca

Uniwersytet Artystyczny

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>

+48 61 855 25 21

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny im.

Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, 2025

Licencja Creative Commons BY-NC-ND 4.0



Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana.

Nakład: 150 egz.

### Druk i oprawa

MJP Drukarnia Poterski Sp. k.

ul. Romana Maya 30, 61-371 Poznań

### Ilustracja na okładce:

Ewa Partum, *Kino tautologiczne*, 1973, kadr  
z filmu, dzięki uprzejmości artystki i ARTUM

Foundation Ewa Partum Museum

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

