

Andrzej

Kostołowski

ZAWOALOWANA I BEZPOŚREDNIA UWAGI O FEMINO- ŚWIATACH MARIII PINIŃSKIEJ-BEREŚ I EWY PARTUM¹



Zamiast wstępu

Omaiwane tu propozycje sztuki wybitnych artystek: rzeźbiarki i performerki Marii Pinińskiej-Bereś (1931–1999) oraz instalatorki, performerki i conceptualistki Ewy Partum (ur. 1945) mogą być traktowane jako modelowe od lat 60. przykłady przebijania skorupy maskulinistycznej dominacji w sztuce. W sile i konsekwencji wolnego ukazywania swych feminoświatów zdają się one wyróżniać na dość zagramowanym tle polskiej wersji neoawangardy. I tak jak wcześniej u Aliny Szapocznikow czy wciąż aktualnie u Natalii LL (żeby wymienić dwie inne wyróżniające się postacie polskiej sztuki) obserwujemy u omawianych twórczyń odkrywczość w sposobie użycia artystycznych komunikatów, a także odwagę w rwaniu pęt utrudniających wolną aktywność kobiet-artystek. Dla Pinińskiej-Bereś, uwikłanej w opozycję konwencji i kontestacji, ważne stało się odwoływanie do głębi własnej psychiki (nie bez inspiracji psychoanalizy), ukazywanej poprzez zawoalowane aluzje przedmiotowe. Dla Ewy Partum, widomie uwalniającej się od maskulinistycznych serwitutów, było i jest istotne łączenie bezpośredniej obecności korporalnej z ideami mocno krytycznymi wobec stereotypów blokujących swobodę twórczą.

Działalność obu artystek mieści się od lat 60. we wzbierającej fali ukazywania roli kobiet w sztuce dawnej i współczesnej. W 1971 roku historyczka sztuki Linda Nochlin zadała brzemiennie pytanie: dlaczego nie było wielkich kobiet-artystek?². Odpowiedź byłaby co najmniej podwójna. Po pierwsze, mimo obecności zdolnych malarek czy reprezentantek innych dziedzin, patriarchalne utrudnienia blokowały pojawianie się na pierwszym planie sztuki wyróżniających się twórczyń. Po drugie, autorzy ujęć historycznych w swych opracowaniach skoncentrowali się na hierarchicznej piramidzie, na szczycie której pojawili się geniusze-mężczyźni, a niemal zupełnie zostały pominięte feminoświaty. Griselda Pollock i Roszika Parker zwróciły uwagę w 1981 roku na patriarchalne lekceważenie dzieł kobiet-artystek w głównych i powielanych po wielokroć w różnych językach (w tym i po polsku) takich dziełach jak *Story of Art* Ernesta Gombricha (1950) czy pierwsza edycja *History of Art* Horsta Waldemara Jansona (1962).

Ten dyskryminujący punkt widzenia odnośnie artystek dawnych przeniósł się na stosunek do twórczyń modernistycznych. Whitney Chadwick słusznie w 1975 roku wskazała, że surrealizm, mimo wielkiej koncentracji na problematyce *wszechogarniającej i inspirującej miłości*, nie unieważniał starych stereotypów³. Artyści surrealistyczni ukazywali różne formy erotyzmu z odniesieniami także i do tego, co opisywał w 1936 roku Maurice Heine, gdy na miejsce stereotypu „zboczeń” proponował „drzewo parestezji” z bogactwem odgałęzień dla odmian zachowań psychoseksualnych⁴. Jednak przy bardzo otwartych propozycjach przyznających „pryncypium żeńskiemu dominację nad kreacją w ogóle”, kierunek ten bazował zarówno na „kastacyjnym” myśleniu Sigmunda Freuda, jak i pielęgnacji XIX-wiecznych klisz spostrzegania kobiet. Było tak, gdyż przy otwarciu na sprawy drugiej płci, *surrealistów* [...] *zniewalał patriarchalny ogląd życia zorientowanego ku męskiemu punktowi widzenia*⁵. Przy dzisiejszym podejściu dałoby się dyskutować na temat stopnia uległości kobiet-surrealistek wobec zaborczych kolegów

artystów. A jednocześnie można byłoby potwierdzić, że ich dzieła są nie tylko ważne dla feminizmu, ale interesują nas także jako istotne wzory uniwersalne i ponadpłciowe (czyli nawet bez względu na *gender*). Ale na co dzień kobiety-artystki miały „szklany sufit”. Istniał on również w wewnątrznie egalitaryzowanych zespołach neoawangardy i choć sytuacja zmienia się na korzyść kobiet-artystek, to ów „sufit” nie ominął historycznie ważnej II Grupy Krakowskiej (od 1957 roku). Jak pisała Anna Markowska, wybitnym i radykalnym artystkom w tej rozedrganej pajęczynie relacji zdominowanej przez mężczyzn mimo wszystko przypadał *drugorzędny los*⁶. A był on udziałem m.in. także i Pinińskiej-Bereś, członkini tej Grupy od 1979 roku.

Zawoalowana

Przy pracach Pinińskiej-Bereś zastanawiano się nad tym, na ile były w nich obecne pierwiastki „sprawy kobiecej”, a może protofeminizmu czy wręcz protopostfeminizmu. Rozwijano wobec jej sztuki też i inne kwestie. Wśród piszących o artystce byli/były m.in.: Izabela Kowalczyk⁷, Ewa Małgorzata Tatar⁸, Jerzy Hanusek⁹, Agata Jakubowska¹⁰, Kalliopi Minioudaki¹¹. Dokonując tu wyboru poruszanych zagadnień sztuki Pinińskiej, chciałbym parokrotnie podkreślić kilka jej brzemiennej decyzji. W 1957 roku po raz pierwszy użyła koloru różowego, który wraz z bielą miał aż do końca nadawać charakter jej pastelowym w tonie pracom. Porzucenie przez nią w 1961 roku dzieł statuarycznych otworzyło trop wejścia w obszar radykalnych przemian rzeźby rozszerzonej, a potem w rejon performansu. Zespólna z tym problemem i z niego wynikająca w swej oryginalnej formule jest u artystki sprawa *gender*, w postaci sięgania po osobiste doświadczenia. Ponadto, ściśle splecione z tymi dwoma zagadnieniami byłyby kilkukrotnie obecne w jej dziełach elementy erotyzmu.

Pinińska była we wczesnych latach 50. skrupulatną studentką kreatywnego, ale i nieco chochlikowatego dydaktyka, jakim był



Ewa Partum, performans *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!*, 1980 ←

Ewa Partum, *Zmiana*, 1974 ↘

Ewa Partum, *Ost-West Schatten* (Cień Wschód-Zachód), Berlin 1984 ✓



skądinał wybitny monumentalista Xawery Dunikowski. Od drugiej połowy lat 50. jest już aktywna w kotle podwawelskiej konfraterni artystów. Rozwija swą postawę „plastyczki”: bierze udział w konkursach, zyskuje nagrody. Pojawia się w ZPAP, ale szybko wybiera radykalizm ówczesnej sztuki – ten z jaskini Krzysztoforów i w orbicie II Grupy Krakowskiej. Od 1957 roku (do końca życia) jest żoną wybitnego rzeźbiarza Jerzego Beresia i w dialogu z nim łączy ambicje artystki z konwencjonalną rolą żony i matki. Charakterologicznie kryje w sobie jednocześnie psychiczną zadrę z dzieciństwa. Jak sama to opisywała, jako dziewczynkę dotknął ją blok traumatycznych wydarzeń. Pochodząc z arystokratycznej i ultrakatolickiej rodziny, przeżyła mocno śmierć ukochanego ojca w Katyniu w 1940, ponieważ wojny i totalitaryzm po 1945 roku „z lufcikiem uchylonym na swobodę kultury” (głównie od 1955). W trudnych czasach zafałszowanej rzeczywistości samo wejście w świat artystyczny stało się rodzajem ucieczki. Ale to zdawało się Marii nie wystarczać. Szukała jeszcze bardziej wyrazistej enklawy, by móc ukazać nurtujące ją problemy.

Przypomina się tutaj „teoria przepływu” Mihaly’a Csikszentmihalyiego. Choć zdania tego autora odnoszą się do sytuacji ekstremalnych, po części dają się tu zastosować. *Kiedy przeciwieństwa losu odbierają nam [...] możliwość działania, potrzebne jest nam utwierdzenie się w możliwości kontrolowania sytuacji. Robimy to poprzez znalezienie nowego kierunku inwestowania energii psychicznej, który pozostaje poza zasięgiem sił zewnętrznych*¹². Przystaje tu wielokrotnie powtarzane przez Pinińską określenie własnej twórczości jako podwójnie rozumianego „azyłu”. Z jednej strony są to próby odejścia od osobistych traum i szarej pod-rzeczywistości wokół, a z drugiej – głębsze skupienie się na „przepływie” ku poszukiwaniom własnej indywidualności. I tu pojawiają się zderzenia: artystyczny światek, w który weszła, w nagromadzeniu maskulinistycznych egotyzmów mocno odbiegał od wyobrażeń o środowisku, które mogłoby od razu docenić nowe

propozycje, a szczególnie, jeśli były dziełami kobiety. Konfraternia ta dopuszczała w swoim zamkniętym kręgu pewne „luki” dla żon czy partnerek tych, którzy „się liczą”. Ale Beres – mąż Marii – choć radykalny i mocny w swej sztuce, sam był jednak dopiero na etapie wchodzenia do tej artystycznej społeczności.

Toteż poczuciu niedoceniaenia, a nawet lekceważenia własnych poszukiwań towarzyszyło u Pinińskiej przywoływanie „duchów dzieciństwa” i dziewczęcości, co przy odwołaniu się do głębi własnej płci wywołało potrzebę zastosowania wielorakich aluzji z podtekstami psychoanalitycznego wnikania w sferę *id*. Jeśli na jej drodze twórczej (głównie we wcześniejszej fazie) widoczne są fale inspiracji surrealizmem, to pojawiają się one poprzez operowanie pewnymi motywami, przyjmującymi przedmiotowy charakter przestrzennych obiektów, które opowiadają o trudnym położeniu kobiety usidlonej przez patriarchalne konwencje. Naprowadzanie odbiorców na odczucie rwania owych pęt stało się właściwie głównym sensem formalnie prostych, lecz narracyjnie bogatych dzieł artystki.

Na drodze samodzielnych rozwiązań Pinińskiej są brutalistyczne *Rotundy* (1963) z cementu, który przygniata pikowane tkaniny. Te falliczne struktury otwierają się „androgynicznie” na skryte w nich m.in. wątki kobiecej cielesności – z towarzyszeniem wrażenia zamknięcia, spętania oraz z motywem dzwonków przywołujących na rozkaz. Jednak jest tu także obecne wrażenie „otwarcia mimo zamknięcia”. Ikonograficznie mają te prace odniesienia do rotund i zamków w malarstwie Remedios Varo. Natomiast mocno przyciśnięta delikatna kołdra to jakby zmonumentalizowanie mięciutkiego futerka z obiektów Meret Oppenheim, gdzie było ono zestawiane z twardą porcelaną (*Obiekt*, 1936). Metaforyczny charakter w tym kontekście mają także *Gorsety* (1966–1967) – obrazujące to, co nas z różnych powodów ściska i bardziej ogólnie może być odbierane jako presja genderowego widzenia kobiety przez mężczyzn. Analogię

do tego rodzaju warstw nakładanych na ciało, które zmieniają jego naturę, można odnaleźć na przykład u Toyen (Marie Čermínovej) pod koniec lat 30.

Tworzone przez Pinińską w latach 70. rzeźby jako „psychoobiekty” (ich odmianą w węższym zakresie stają się dzieła nazywane przez autorkę „psychomebelkami”) nie mają już w sobie poprzedniej surowości materiałów. Rozluźniają się też wówczas odniesienia do surrealizmu. Malowane precyzyjnie z zastosowaniem antyseptycznej bieli oraz coraz bardziej manifestacyjnie podkreślanego różu jako *koloru autorskiego*¹³ (jeszcze w latach 60. często odrzucanego przez modernistów jako bliskiego kiczowi) zbliżają się do poetyki pop-artu, akceptującej relatywizm smaku. Można tu przyznać artystce odwagę w kontestowaniu estetyki dominującej u kolegów. Pojawia się u niej ironiczna gra ze stopniami miękkości czy twardości, jak u Claesa Oldenberga od roku 1957 albo np. w *Materacach* Marty Minujin z 1962.

W swej codzienności Maria była osobą pełną elegancji i pedantyczną, dbałą o uczesanie, makijaż czy strój. W wypowiedziach była opanowana i stwarzała nawet wobec znajomych pewien dystans. Te metody modelowania wyglądu i zachowania, odczuwane jako „mentalne gorsety” czasem wiodą ku zadowoleniu, często jednak „ściskają” i przyhamowują. Dlatego też zrozumiałe stało się, że na zasadzie reakcji na ten ucisk w swej sztuce „rwała pęta” i była otwarta na przepływ nowych idei (w tym wypadku prowolnościowych dążeń kobiecych). Nie tłumiała swych podświadomych myśli i nie wahała się komentować nie zawsze korzystnej własnej sytuacji jako żony, matki, zakrzyczonej przez kolegów twórczyni. Oryginalność jej sztuki polega na tym, że przy zawoalowaniu ekspresji we wszystkie moderujące warstwy formy i konwencję artystyczności oraz przy subtelnym ułożeniu kompozycji w przestrzeni, zastosowaniu płynnych kształtów, kosmetyki kolorów (w tym szminki, różu) – dawała jednocześnie wyraz swemu sarkazmowi. Potrafiła także wykrzyknąć sprzeciw wobec

spadających na nią niesprawiedliwości, dać wyraz niejednokrotnemu oburzeniu na traktowanie jej osoby jako istoty podrzędnej.

Psychoobiekty Pinińskiej, głównie z lat 1969–1975, stanowią świat wyróżniających się form z niejednokrotnie wypisanymi kaligraficznie (jak pismem uczennicy) tytułami czy lakonicznymi komentarzami. Są to nieraz manifestacje stłumionego życia za parawanem, pokazujące kobietę jako przedmiot męskiej konsumpcji (*Uczta*, 1968) czy też będącą cieniem mężczyzny (*Tratwa*, 1969). Mogą to być też usta „w uśmiechu oczekiwanym od kobiety”, ukazujące się przy otwarciu kłapy kubła na śmieci w *Keep smiling* (1972). Szczególnie wybija się wrednie maskulinistyczne pytanie *Czy kobieta jest człowiekiem?* (1973), umieszczone na zgrabnym damskim torsie „opieczętowanym” wieloma odbiciami usteczek i z dodaną kartką rodem z komercji, informującą o dacie produkcji i dacie ważności. W swych pracach, tak bardzo odbiegających od przeciętnego charakteru sztuki tamtych lat, miała jednak Pinińska towarzystwo pokrewnych jej koleżanek artystek z różnych krajów, których dzieł mogła wówczas nie znać, a które z dzisiejszego punktu widzenia widzimy jako powstałe w zbliżonej stylistyce ironii, sarkazmu, a także podobnie będące odreagowywaniem poczucia niedoceniaenia, ujawniające „drugie dna”, wykorzystujące kiczowate elementy, ukazujące skomercjalizowaną postać kobiety. Moim zdaniem, dzieła Pinińskiej z tamtych lat są wręcz sztandarowo postmodernistyczne (!) – wbrew opinii Jerzego Hanuska, który energicznie przeciwstawia się takiemu ich zaszerogowaniu – podobnie jak fotografie, obrazy, rzeźby czy instalacje Kiki Kogelnik, Evelyne Axell, Judy Chicago, Marthy Rosler, Jany Želibskiej i innych.

Prezentując swoje performanse między rokiem 1976 i 1996, artystka występowała szczerze okryta wystudiowanym strojem (często w bieli), co było pewną wersją zdecydowanego porzucania gorsetów. W biegunowym kontraście wobec manifestacji swego męża

Jerzego, prezentującego siermiężność i nagość, Maria demonstrowała nie tyle własne ciało, co połączoną z elegancją konwencjonalność krzątaniwy przy czynnościach domowych albo np. wobec przyrody w plenerze. Najczęściej opatrywała te działania wcale dalekosiężnymi komentarzami. Piorąc na przykład płachty z literami układającymi się w napis „feminizm” w *Praniu* (1980), demonstrowała specyficzną wersję samoobrony przed klasyfikacją, choć dla reprezentantek ruchu prokobiecego jest w jej pracach myślenie feministyczne. W słynnym *Liście-latawcu* (1976) z napisem „przepraszam, że byłam, że jestem” zaznaczyła pełny protest wobec tego, jak bywa traktowana. Nie omieszkała też w większości akcji rozwijać autorskiego sztandaru, demonstrując i przepływ, i enklawę swego bytowania, które dzięki sztuce mogła sobie wyznaczać. Maria Hussakowska pisała jeszcze i o tym, że w performansach Marii Pinińskiej-Bereś zaistniało znaczące podkreślenie sprzeciwu wobec „bezmiejscowości”¹⁴, tj. w pełni już postmodernistyczne oderwanie się od obsesyjnego uniwersalizmu. Artystka ta za każdym razem, tak jak zawsze (patrz: jej mebelki, wnętrza, pokoiki itd.), zaznaczała swe terytoria w przestrzeni, które wobec trudnego świata wokół stawały się choć trochę wyłącznie jej własnością.

Już od samego początku obecne w pracach artystki odniesienia erotyczne w dziełach po 1974 nabrały szczególnego znaczenia współbudulca form. Na wiele różnych sposobów wydobywane akcenty: ust, piersi, aluzje waginalne czy falliczne żyją samodzielnym życiem. Zamykane, otwierane, z sugestiami ruchu czy zmiany proporcji albo multiplikowane, te organiczne elementy, choć z aluzjami do erotyki, nie są nigdy elementami dosłownie potraktowanej seksualności. Raczej nawet, jeśli intymności te bywały mocniej zaznaczone, to jakby dla zrównoważenia artystka zawoalowywała je w interpretacji dalekiej od hedonizmu. Z jednej strony pojawiała się więc wystudiuwane i w pełni dopracowane formą oraz kolorem to, co rozumiane

może być jako mniej lub bardziej erotyczne. Z drugiej zaś, najczęściej towarzyszy tym motywom jakaś zadra, ironiczny dystans, sarkazm, komentarz – np. odnośnie potraktowania seksu jako czynności mechanicznej. Najbardziej wymowna jest tu *Maszynka miłości* (1969), skonstruowana jak młynek, z „boleśnie” wewnętrznymi organami kobiety i zewnętrznym lekkim wiatraczkiem fikających nóg. *Moje łóżko na wyspie* (1985) jest wyraźnie napiętnowane zagrożeniem. *Wersalka* (1986) ma mocno pokrzywiony materac. Parokrotnie przewijają się aluzje do biegnącej w kółko fali piersi, magła zbliżeń, uwieżnienia w szafie; tego, co wciśnięte i tego, co się ledwie wyzwała.

Podwójność interpretacji tych wyobrażeń niejednoznacznych, choć pięknych w swej formie, w niektórych pracach zbliża się do tego, co jest w multifallicznych dziełach Louise Bourgeois czy Yayoi Kusamy. Tyle że, w przeciwieństwie do programowo przesadnych Amerykanki i Japonki, u polskiej artystki bywa przesunięcie interpretacji raczej w stronę wyglądu-atrakcji i zaraz potem ironicznego odniesienia się do tajemnicy tego tematu. Maria zdaje się ją znać, co sugeruje poprzez elementy własnych, niepowtarzalnych dzieł mieszczących się w naszej sztuce w wielkiej linii obok prac Aliny Szapocznikow czy Katarzyny Kozyry. Osobiście uważałbym, że jest w dziełach Pinińskiej erotyzm bez erotyzmu. Zamiast eudajmonizmu, tak jak to widać u wielu innych artystów czy artystek, Maria zdaje się sugerować, że w polu pożądań i zbliżeń bardziej chodziłoby o azyl niż o kąpiel w morzu przeżyć.

Od 1993 roku, zajęta tworzeniem serii *Infantek*, artystka dokonuje odysei w wędrowce ku temu, co interesowało ją 30 lat wcześniej. Bezgłowe postacie zmonumentalizowanych księżniczek, jak rotundy z dawnych lat, skrywają np. dzwonki pod warstwami sukni ciężkiej, twardej i rozszerzającej się ku dołowi. Bogactwo nawiązań do Diego Velazqueza, ale też i do losu infantki zniewolonej rygorami etykiety, odnosi się w równym stopniu do samej autorki krępowanej w życiu gorsetową etykietą arystokratki wplątanej w wybryki bohemy.

Niedoceniane w Polsce, dzieła Pinińskiej-Bereś raz po raz od lat 70. pojawiały się na ważnych wystawach międzynarodowych. W ostatnich latach przeżywają swoisty renesans zainteresowań, czego dowodem obecność tych bogatych interpretacyjnie prac na wielkiej i przełomowej ekspozycji *The World Goes Pop* w muzeum Tate Modern w Londynie¹⁵.

Bezpośrednia

Prace Ewy Partum to dzieła bojowo i prowokacyjnie demonstrujące poglądy artystki-kobiety, tropiącej obrzeża czy ramy sztuki, zawsze z autorefleksją, z „autorskim dotykiem” i z radykalnie feministycznymi przesłaniami. Początkowo niedoceniana (a często lekceważona), stopniowo doczekała się tego, że prace jej pokazano na ważnych wystawach, a wokół jej propozycji rozwijają się wielokrotne analizy i interpretacje. Tu w subiektywnym wyborze zaznaczam obecność tekstów takich m.in. autorów i autorek jak Marek Ławrynowicz¹⁶, Angelika Stephen¹⁷, Gisłind Nabakowski¹⁸, Grzegorz Dziamski¹⁹, Clare Gormley²⁰, Ewa Majewska²¹. Stosunkowo wcześniej, bo od lat 60., artystka całkowicie odwraca się od sztuki „perceptualnej” i od tamtych lat aż do dziś kształtuje dzieła „konceptualne”²², dając prym deklaracjom, katalogom przykładów czy instrukcjom, jakby wtórnie dokumentującym (często nie bez ironii) kryjące się za nimi idee. Już w 1965 roku wykonywała akcje z obrysowywanym cieniem własnego ciała, rejestrowane fotograficznie.

Stałe *désintéressement* artystki wobec kanonizowanych hierarchii sztuki urzeczowionej i estetyzowanej pojawiło się przy finale studiów artystki w warszawskiej Akademii. Jej egzamin dyplomowy w 1970 roku stał się skandalem. Ewa wypożyczyła dwa obrazy Tadeusza Kantora z serii *Multipart* (w której malarz zakładał partycypację odbiorców w dokomponowaniu dzieł). Były to płótna ze zmiażdżonymi parasolami, całkowicie zamalowane na biało. Parodiując intencje

autora, Ewa „zagospodarowała” je, owinąwszy odpowiednio w biały i czarny papier oraz dołączyła te ambalaże do zestawu własnych dzieł. Po błyskotliwej obronie komisja wysoko oceniła dyplom. Wtedy Ewa rozcięła papiery i nastąpiła konsternacja, gdy okazało się, że nie były to jej dzieła. Stało się jasne, że dyplomantka zasugerowała coś, o czym wszyscy wiedzieli, ale o tym nie mówili: że Akademia przyznaje dyplomy za plagiaty (!). W tekście towarzyszącym egzaminowi *Nowe źródła intelektualnych wzruszeń* artystka zawarła zdanie, w którym pojawiły się jej hasła programowe, istotne i w latach następnych: *Działania artystyczne typu negacja, wybór, eliminacja, dezaprobatą sztuki, wyrzeczenie się jej, stanowią o drodze możliwości*²³.

Od tego czasu, przy całkowitym odejściu od „plastusiowego” statusu artystki perceptualnej, Ewa Partum przyjmuje każdorazowo postawę krytyczną i konceptualną. A jedynie jako egzemplifikacjami tej postawy zaczyna posługiwać się gotowymi przedmiotami, performansami, fotografiami, instalacjami, filmami, wydrukami itd. W tym radykalizmie nieraz spotyka się z wrogością zarówno zwolenników sztuki uprzedmiotowionej, jak i komunistycznych urzędników. Oto przykład: w wyróżniającej się w całej polskiej sztuce konceptualnej instalacji *Legalność przestrzeni* (1971) poprzez stłoczone znaki zakazu i tablice z tekstami zabraniającymi różnych działań, pokazane metonimicznie na łódzkim Placu Wolności (sic!), zadała dość kłopotliwe pytania. Nic dziwnego, że nie pozwolono tej wystawie zbyt długo przetrwać w owym miejscu. Wychodząc poza zakłęta sferę salonu wystawowego i odnosząc się do koncepcji kontekstu społecznego, *Legalność* była też przekroczeniem stereotypu dzieła, skoro operowała w części realnymi znakami zakazu. W podobnym sensie można określić inne radykalne przekraczanie „ram sztuki”. W niemal dwudziestu filmach, w całym szeregu instalacji, multipli, akcji wysyłkowych *mail art* oraz w prowadzonej przez siebie niekomercyjnej Galerii Adres (1972–1977) rozwinęła to, co Benjamin



Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977 ←

Cindy Sherman, *Centerfolds*, 1981 ↓



Buchloh opisywał jako *przejście od tradycyjnej produkcji artystycznej do krytyki instytucjonalnej*²⁴. Każda praca, która pojawiała się w tym minicentrum albo z niego wychodziła, zarysowywała problem bądź samej zasady prezentacji, bądź też stawiała pytania o zakres komunikatu artystycznego. Tu dodać należy, że do 1973 roku galeria ta mieściła się w klubie artystów plastyków, a gdy jej działalność mocno zaczęła nie podobać się „artystom-warsztatowcom” i urzędnikom, aktywności galerii urzędowo zakazano. Ewa jednak przez następne cztery lata kontynuowała pracę Galerii Adres w swym mieszkaniu. Ta miniaturowa w gruncie rzeczy galeria poprzez szerokie kontakty artystki z całym światem zyskała w różnych krajach sławę jako „olbrzymie” centrum kreacji i dystrybucji, choć prowadzona była jednoosobowo w niedużym pokoju. Dziś uznaje się ją za modelowy i wybitny przykład „galerii autorskiej” – alternatywnej formy prezentacji sztuki wobec podporządkowanego władzy nurtu ocenzonego.

Już od końca lat sześćdziesiątych żywo zainteresowana poezją, Ewa Partum dostrzegła zużycie się budowy wierszy narracyjnych, nawet jeśli miały szyć „poezji konkretnej”. Wyrażając swój sceptycyzm, zaczęła burzyć i rozszczeplić tekst na najmniejsze jednostki, nie gubiąc celu *zagwarantowania takiego przekazu, który nie przerażałby się w chaos*²⁵. Swą zanarchizowaną pracę nad poezją zdawała się prowadzić na trzech polach jednocześnie. Po pierwsze – „rozbierała” analitycznie wiersze, starając się zobaczyć, co jest po ich „drugiej stronie”. W związku z tym już pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiały się jej propozycje aleatorycznego użycia słów, które, wprowadzane w nowe konteksty, niejako w ruchu i nie bez pomocy publiczności, wciąż zmieniały swe znaczenia. Po drugie, jako poetka wizualna, demonstrując często bardziej naoczne stawianie się wierszy niż ich tzw. gotową treść, dokonywała krytyki kryteriów tego, czym jest poezja w ogóle. Wypełniała więc postulatory metapoezji, kwestionując obowiązujące jej definicje²⁶. Po trzecie w końcu, rozwinęła w latach

siedemdziesiątych różne działania z tekstami, literami czy zgłoskami, śladami ust, w ramach dużej rodziny coraz bardziej „prywatnych” czy wręcz intymnych poczynań określanych jako *poem by Ewa*.

Owe „poems” były już przykładami rozszerzonego pola poezji. W *Obszarze zagospodarowanym wyobraźnią* (1970) poszczególne słowa artystka umieściła wewnątrz zamkniętych form podświetlanych od wewnątrz. Przy ich poruszaniu przez publiczność pojawiały się *inne możliwości formy*, wywoływane były każdorazowo *obrazy domagające się powołania*²⁷. W pracach z 1971 roku różne fragmenty tekstów z tzw. wielkiej literatury (np. z *Ulissesa* Jamesa Joyce’a) podlegały wariantowemu wymieszaniu słów zgodnie z deklaracją, iż *użycie języka do celów artystycznych nie musi być obwarowane koniecznością podporządkowania się systemowi gramatycznemu*²⁸. Metodę tę wykorzystywała także w 2006 roku na swym wystąpieniu w Tate Modern w Londynie, gdy rozrzucała na Halę Turbin tysiące białych liter dokumentujących jedną stronę dzieła Joyce’a. Publiczność nakładała je na własne ciała, układała w słowa i zdania, rozrzucała dalej.

W serii prac z 1971 roku zwracał uwagę *Obszar na licencji poetyckiej* w warszawskim Biurze Poezji ówczesnego męża Ewy – Andrzeja Partuma. Obejmował on zestaw rozpowszechnianych wtedy w PRL luźnych papierowych białych liter, używanych przez aparatczyków do tworzenia propagandowych haseł. Rozrzucone na podłodze, roznoszone były przez zwiedzających, którzy mieli na podeszwach klej, jaki dostał się na nie z wycieraczki przy wejściu. Deptanie po dziele, rozproszenie jego fragmentów w mieście – wszystko to było otwartością i aleatoryzmem, ale też jakąś anarchistyczną kompromitacją ówczesnej propagandy. Było to także wyrzeczenie się takiej sztuki (czy poezji), którą ograniczałyby zbyt statyczna forma. Na kapitalnej wystawie w łódzkim Muzeum Sztuki (1972) rozrzuconym na podłodze kilkudziesięciu alfabetom z luźnych liter (roznoszonych następnie przez zwiedzających) towarzyszyły zawieszane na żyłkach

czarne litery układające się w teksty: „tak samo jak”, „taki sam jak”, „mniej więcej taki sam”, dając wskazówki do tego, co dzieje się z literami. Do instalacji dołączony był mały manifest, który zawierał określenie próby tworzenia sztuki *bez stałej formy, bez stałego miejsca w zbiorach i bez określonego czasu trwania*. Powyższe zdania odnosiły się do kontekstu muzealnego tej instalacji, której dopełnieniem były liczne litery rozrzucone w przymuzealnym ogrodzie. Owe alfabety rozwiewał wiatr wraz z opadłymi liśćmi. W kontekście przyrody budziły one *refleksje typu zapisu poetyckiego*²⁹.

Na Zjeździe Marzycieli w Elblągu (1971) – ważnej manifestacji sztuki efemerycznej – Ewa Partum w ironicznym nawiązaniu do Eduarda Maneta zaprezentowała rozłożoną piknikowo w plenerze płachtę płótna z napisem *Śniadanie na trawie*, której towarzyszył analogiczny tekst wypisany farbą na trawie obok. Ta metonimiczna praca poprzez napis w pejzażu ewokowała bogate skojarzenia. W prezentowanej w Galerii Adres instalacji *Wieża Eiffel'a. Obecność wysokości* (1972) odwołała się artystka do powszechnie znanego dzieła architektury. Pod tekstem eksponowane były trzy kłęby sznurka: najmniejszy obejmował część wysokości słynnej wieży, drugi był większym fragmentem owego wymiaru, a największy odwzorowywał całą wysokość wieży i był *egzystencją wyrwaną z rzeczywistości wyłącznie na użytek sztuki*³⁰. W owych zwiniętych sznurach najważniejsza była podwójna enigma: skrycie prawdziwej wysokości poprzez długość zasugerowaną grubością kłębów oraz wprowadzenie relacji całość-część.

W 1973 roku, wśród wielu akcji *mail art* (sztuki poczty), Ewa rozsyłała deklaracje w różnych językach: *Jeśli chcesz coś powiedzieć, mów językiem języka* (jakby w nawiązaniu do szczególnej roli podwójności deklaracji językowych w jej wystąpieniach). W ramach festiwalu Kino-Laboratorium w Elblągu kilka osób miało czytać ten tekst w różnych językach jednocześnie. Była to kolejna manifestacja eliminacji

uprzedmiotowienia, a także stworzenie wraz z czytającymi szczególnego poszumy językowego, odbierającego odczytywanej instrukcji charakter zbyt nachalnego dyktatu. *Kino tautologiczne* z początku lat siedemdziesiątych było także dialogiczne, tyle że „rozmowę” prowadzał język kamery. W pracy *film by Ewa* (*Nie mówię, nie widzę, nie słyszę*), kamera piętrzyła relacje blokowania poszczególnych zmysłów. Te same idee, co w filmach, przekazała artystka także poprzez sekwencje fotografii, opisy akcji, książki artystyczne, wysyłki pocztowe. Coś, co było jednostkową inwencją, mogło otrzymać wariantowo rozwijane różne systemy komunikatów.

Swą grę z ramami twórczości po definitywnym zanegowaniu przedmiotowo traktowanych dzieł, Ewa Partum sytuuje już na nowym planie szerokiego spektrum „sztuki instruktazu” z nieskończonymi wręcz możliwościami jej egzemplifikowania. W kolejnych *poems by Ewa* funkcję wierszy czy poematów przejmują działania z obiektami i małe akcje wysyłkowe. Zamiast liter sposobem zapisywania poetyckiego stały się dla artystki naklejane na płaszczyzny taśmy magnetofonowe, kolorowe kartki, książki, multiple, koperty i różne przedmioty gotowe, które, jeśli uznawane były za *poems by Ewa*, kombinowane były przez artystkę z literami i tekstowymi deklaracjami. Pocztywki odnoszące barwy kartonu do aktualnych idei Ewy Partum były jednocześnie długą serią przykładów „sztuki korespondencji” (żeby użyć terminu Ray’a Johnsona).

W tych ruchomych terytoriach poezji specjalną rolę zaczęła nadawać artystka odciskom ust. Cały wachlarz negatywowo utrwalonych przez specjalne szminki dotyków własnych warg przyniósł ze sobą niezaprzeczalną bezpośredniość tego, co przedtem było dość bezosobowe w wycinanych literach czy drukowanych deklaracjach. Każdy odcisk staje się unikalny, a ponadto ważny także w późniejszej twórczości artystki, jako część składowa rozbudowanych propozycji akcyjno-instalacyjnych. W punkcie wyjścia były to albo ślady „kobięcych warg”

(„my touch is a touch of woman”, pisała artystka), albo też odciski ust wymawiających zgłoski, które układały się w wyrazy czy zdania. Robin Crozier notował z entuzjazmem, że listowną deklarację „dotyku kobiety” towarzyszącą śladom warg artystki, którą od niej otrzymał w ramach *mail artu*, dopełniła czerwona róża, wręczona przez nią osobiście podczas jego pobytu w Warszawie⁵¹.

Jeden z wierszy z 1973 roku w tej serii był rezultatem akcji, która została sfilmowana i udokumentowana zdjęciami oraz indeksowymi załącznikami. W jej ramach słowo *LOVE*, składające się z luźnych liter, Ewa włożyła do koperty, na której napisała, iż jest „szczęśliwa kochając się z kopertą”, co przypieczętowała „miłosnym” odciskiem własnych warg. Rozsyłana jako zaproszenie na wystawę *Change* w 1974 roku kartka z deklaracją wydrukowaną złotymi czcionkami *Moja aktualna idea jest złotą ideą* rozwijała element rozmowy z korespondencyjnymi odbiorcami, którzy mogli sobie różnie kojarzyć znaczenie tego zdania, zależnie od kontekstu. Deklaracja ta była ponadto dialogiem z wielką postacią sztuki XX wieku – Yves Kleinem – chociaż owo nawiązanie następowało pośrednio, poprzez aluzję do ideowego potraktowania koloru złota przez owego mistrza. Kartka ta zawierała też ironiczność midasowej zamiany inwencji twórczej w kruszec i w ten sposób stawała się komentarzem autokrytycznym. Jeszcze jednym nawiązaniem do ważnych autorytetów stała się *Autobiografia* (1971–1974), będąca napisem na płótnie: EWA PARTUM, złożonym mikrograficznie z nazwisk najwybitniejszych myślicieli, pisarzy i artystów, którzy niejako wyznaczyli horyzonty świata idei autorki. Napis ten ożywa w następnych latach, np. podczas jej ślubu w Berlinie w 1985 roku, pełniąc rolę „dywanu” dla młodej pary.

Wspomniana *Change* (*Zmiana*, 1974) ma w twórczości artystki fundamentalne znaczenie. Nastąpiło w niej szersze włączenie własnego ciała, jak i rozwijanie poprzez ciało odniesienia do manifestacji o charakterze feministycznym. Podczas performansu charakteryzatorka

zmieniła połowę twarzy artystki na mocno podstarzałą. Wydruki fotografii z tej akcji, rozlepiane później jako plakaty pt. *Portrety emfatyczne*, zaznaczyły bezpośrednio dylematu egzystencjalnej samoidentyfikacji, a poprzez nią odniesienie się do stereotypów tzw. „dobrego” wyglądu kobiety (w konsekwencji i do estetyki w ogóle). Zawarty tu manifestacyjny element upływu czasu ma w gruncie rzeczy podwójny związek z wyzwaniem się, bowiem obnaża absurdy sposobów widzenia jednej płci przez drugą.

W owym uwalnianiu się z więzów, odsłanianiu czy rozbieraniu, Ewa Partum idzie konsekwentnie dalej, dochodząc tautologicznie do nagości. Własne ciało czyni jednym z alfabetów dyskursu. Manifestowanie nagości nastąpiło m.in. w projekcie *Change – My Problem Is a Problem of Woman* (Zmiana – mój problem jest problemem kobiety) w 1979 roku w łódzkiej Galerii Artforum. Podczas tego performansu charakteryzatorzy wykonali zmianę wyglądu ciała artystki, „postarzając” je. W 1980 roku, nie bez narażenia się na wrogie komentarze, w Małej Galerii ZPAF w Warszawie naga artystka prezentowała tekst *Samoidentyfikacja*, komentujący własną wystawę fotokolaży pod tym tytułem. Deklarowała wówczas, że *będzie występować nago w swojej sztuce, dopóki na rynku sztuki i w muzeach pozycja kobiet artystek nie osiągnie takiego samego prestiżu, jak artystów mężczyzn*³². Sama wystawa obejmowała zdjęcia z różnych miejsc w Warszawie z wmontowanymi fotografiami nagiej Ewy Partum. Od tego czasu aż do 1992 roku w szeregu bardzo wymownych performansów artystka występuje nago w różnych kontekstach nawiązań feministycznych (jak przy prezentacji postawy kobiety atakującej instytucję małżeństwa) bądź z innymi odniesieniami konceptualnymi.

W roku 1980 podczas Festiwalu Sztuki Kobiet w Galerii O.N. w Poznaniu, Ewa po raz pierwszy rozwija w performansie ideę *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam*, co prezentuje jako dwustopniowe wyzwolenie przez rozcinięcie opakowania foliowego, a potem sukni

ślubnej i w nagości prezentowanie wypowiedzi przeciwko fałszywemu romantyzmowi sukni ślubnej jako „pułapki” patriarchalności. Pewnym wyłomem w stosunku do tej postawy jest realny ślub Ewy z W. w Berlinie w 1985 (pan młody rozcina folię i oboje w strojach ślubnych zawinięci zostają w dywan z napisem „Ewa Partum” uformowanym z ważnych dla niej nazwisk postaci z różnych epok). Tyle, że suknia z tego ślubu zostaje później porozcinana przez wyzwalającą się z niej artystkę podczas spektakularnego performansu *Flamenco w bieli* w 1992 roku na 60 urodziny Vostella w Małpartida.

Drugi tor nagich performansów Ewy rozpoczynają w 1981 trzy wersje krytycznej idei *Stupid Woman* (Głupia kobieta; chciałoby się powiedzieć – „kobietka”). Artystka pojawia się w tych działaniach naga, atrakcyjna w swym akcie, z cudownie kolorowymi światełkami, przy dźwiękach upojnej muzyki, rozpylająca czarujące zapachy, rozdająca mężczyznom dolary i stosująca inne rekwiizyty „piękna”, „młodości” i „bogactwa”. Czyni więc to, czego oczekuje się od kobiet w świecie maskulinistycznej dominacji. Podczas tych akcji prezentowane są manifesty autorskie, materiały odnoszące się do seksu, miłości, małżeństwa, wyzwalań się. Licznie zgromadzona publiczność bywa poruszona lub wręcz zaszokowana. Odbijając od bardzo stłamszonego tła szarej Polski tamtych lat spotkały się te performanse z całkowitym blokowaniem informacyjnym przez cenzurę, choć do pewnego stopnia były „tolerowane” jako imprezy zamknięte.

W grudniu 1981 roku miały miejsce bardzo smutne dla Polski gesty władz delegalizujących Związek Solidarność i wprowadzających stan wojenny, Pragnąca podkreślić swoje poparcie dla represjonowanych członków związku, Ewa zaprezentowała w 1982 performance *Hommage à Solidarność*. Wśród notacji poprzez zgłoski symbolizowane odciskami wymawiających je warg, naga artystka zapisała w 1982 roku słowo „Solidarność”. Był to dokument odważnej akcji, urządzonej w podziemnej galerii Czystczenie Dywanów w Łodzi. Rzykując, ale też i nie tracąc

nic z logiki własnej twórczości, Ewa Partum swymi aksamitnymi ustami i własną nagością zaprezentowała protest wobec brutalnej przemocy i paternalistycznego zmilitaryzowania. Było tak i w innych jej performansach z odciskami warg: za każdym razem negatywny ślad staje się dokumentem chwili utrwalenia, ale też i kolejną manifestacją krytyki kryteriów. Gdy po kolejnych odmowach wydania paszportu udaje się w końcu Ewie wyjechać do Berlina Zachodniego w 1983 roku (w tym mieście mieszka do dziś) i w latach 80. oraz później wielokrotnie posługuje się odciskami ust. Na przykład w 1995 na pogrzebie zaprzyjaźnionego z nią wielkiego artysty Wolfa Vostella wysypuje do jego grobu białe litery z odcisniętymi ustami w czerni, które tworzą zdanie „Sztuka w żałobie”. W 1999 roku w pracy *Millenium* dokumentuje kolejno dzień po dniu aż do 1 stycznia 2000 roku odciskami niebieskich ust.

W latach 80. (głównie w Niemczech) mają miejsce rozbudowane ideowo performanse, w których naga Ewa mocno określa swoje poglądy, nie rezygnując ani na moment z krytycznej, konceptualnej refleksji. W 1984 „roku orwellowskim”, w kilku projektach odnosi się do muru berlińskiego. Wśród nich jest performans *Ost-West Schatten* (Cień Wschód-Zachód). W nim naga artystka z rozłożonymi rękoma, trzymając w dłoniach litery „O” i „W”, odbija się na murze cieniem, który jak z ruchem zegara słonecznego „wędruje” ze wschodu na zachód. Mocne przejście między dwoma światami! W 1989 w Bahnhof Westend w Berlinie w performansie *Gedankenakt ist ein Kunstakt* (Akt myśli jest aktem sztuki), posługując się jednym z najsłynniejszych zdań Immanuela Kanta (tym z fragmentem „...niebo gwiazdziste nade mną...”) recytuje i dzieli ów tekst na poszczególne litery, które następnie przykleja na swym nagim ciele od dołu do góry, aż po wypełnienie literami ust i zamknięcie. Można tu dodać, że akt Ewy został zawładnięty przez dwa inne akty (myśli i sztuki).

Jak przystało na radykalną zwolenniczkę eliminacji przedmiotowych „zabrudzeń sztuki”, Ewa stale głosi hasło: „Minimum estetyki!”.

Jakby dla podkreślenia tego właśnie stosunku do nawarstwień, jakie niesie ta dziedzina, demonstruje w różnych kontekstach palenie słowa „estetyka” w polskiej, niemieckiej i hiszpańskiej wersji (od 1988 roku). Sama akcja palenia bywa ironicznie i kamuflażowo bardzo „estetyczna”, z użyciem malowniczego ognia, wytwornych zapachów. Ale efekt potwierdza założenia artystki, zgodnie z którymi „estetyka jest popiołem sztuki”, tak jak pojedyncze dzieło jest tylko „popiołem idei”. W związku z tym to popioły pozbierane nieraz po akcji palenia napisu „estetyka” stają się realną, szaro-czarną dokumentacją, a tzw. cudowne wrażenia uczestników akcji-destrukcji są ulotne jak dym. W roku 2000, w instalacji w berlińskiej Galerie Rafael Vostell, słowo „ESTHETIK” uformowała Ewa z pochodzących z Meksyku czerwonych kwiatów poinsecji, stojących na burym popiele pozbieranym z pieców berlińskich mieszkań. Obok na ścianie wypisane było hasło „Polityka przemija, sztuka pozostaje”. Praca ta nabiera dzisiaj szczególnej aktualności, gdy wtłaczają się nam populizmy, postprawda, fake news. Zdegustowani, lepiej myślimy o samej sztuce.

Doczekawszy się szerokiego uznania głównych postulatów artystycznych i tych związanych z ideami feministycznymi, Ewa jest w ostatnich latach zapraszana na dziesiątki ważnych wystaw na całym świecie. I nie ustaje w podejściu nieulegania ciepłu *status quo*. Każda nowa jej praca niesie pierwiastek krytyki i dozę subwersji. Tak się ma oryginalność feminoświata pt. EWA PARTUM.

SŁOWA KLUCZOWE: **FEMINIZM, MASKULINIZM, KORPORALNOŚĆ, RÓŻ**

- 1 Niniejsze uwagi wykorzystują duże fragmenty moich wcześniejszych tekstów: *Azyl Marii*, [w katalogu:] *Maria Pinińska-Bereś. Imaginarium cielesności*, red. A. Borowiec, M. Piłatowska, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2012 oraz *Rzbiór*, [w:] *Ewa Partum 1965–2001* [polska edycja tekstów z katalogu *Ewa Partum 1965–2001*, Badische Kunstverein, Karlsruhe 2001], red. D. Monkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2006. Ponadto nawiązuję pośrednio do innych moich tekstów: *Żywy róż*, [wstęp w katalogu:] *Maria Pinińska-Bereś*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1983; *Kamień w wodę?*, [w katalogu:] *Maria Pinińska-Bereś. Obiekty z lat osiemdziesiątych*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988; *Ewy Partum krytyka kryteriów*, „Arteon”, 2001, nr 10.
- 2 L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News”, January, 1971 [Dlaczego nie było wielkich artystek?], przeł. B. Limanowska, „Ośka”, 1999, nr 3(8).
- 3 W. Chadwick, *Eros or Thanatos – The Surrealist Cult of Love Reexamined*, „Artforum”, November, 1975, s. 46–56.
- 4 *Exposition Internationale du Surrealisme*, Galerie Daniel Cordier, Paris 1959–1960, [katalog], s. 135.
- 5 W. Chadwick, dz. cyt., s. 56.
- 6 A. Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] Ewa Toniak (red.), *Jestem artystką, we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1968*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 121.
- 7 Iza Kowalczyk poświęca Pinińskiej-Bereś m.in. fragment w tekście ogólniejszym: *Feminizm w sztuce polskich artystek*, www.oska.org.pl/biuletyn/6/64.pdf [dostęp 30.10.2011]. O samej artystce pisała w tekście *Przestrzeń ucieleśniona* [w:] *Maria Pinińska-Bereś. Imaginarium cielesności*, dz. cyt.
- 8 Patrz m.in. tej autorki: *W poszukiwaniu ciała – w poszukiwaniu siebie. Wczesne realizacje rzeźbiarskie Marii Pinińskiej-Bereś*, „Rzeźba Polska”, t. 13, 2008; *(Nie) jestem feministką, ale...*, www.obieg.pl/teksty/4405, 13.10.2008, aktualizacja 15.02.2009, [dostęp 30.10.2011]; *Sztuka Marii Pinińskiej-Bereś i surrealistyczne rozumiana korporalność*, www.intertekst.com/201_artykul.html, 18.03.2010 [dostęp 30.10.2011].
- 9 J. Hanusek, (b.t.), [w:] *Maria Pinińska-Bereś. Rzeźba*, [katalog], Galeria Manhattan, Łódź 1996.
- 10 A. Jakubowska o Pinińskiej-Bereś opublikowała m.in.: *Ambiguous Liberation, The Early Works of Maria Pinińska-Bereś*, „Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History”, vol. 83, nr 2, 2014, <http://dx.doi.org/10.1080/00233609.2013.860913> [dostęp: 11.03.2014]; *Personalising the Global History of Pop Art. Alina Szapocznikow and Maria Pinińska-Bereś*, [w:] Annika Oehrner (ed.), *Art in Transfer in the Era of Pop*, „Soderton Studies in Art History and Aesthetics”, 2016.
- 11 K. Minioudaki; *Feminist Eruptions in Pop, Beyond Borders*, [w:] Jessica Morgan i Flavia Frigeri (ed.), *The World Goes Pop*, Tate Publishing, London 2015.
- 12 Mihaly Csikszentmihalyi, *Przeptyły. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmajor, Taszów 2005, s. 167.
- 13 M. Pinińska-Bereś, *O feminizmie w sztuce?*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1899*, red. B. Gajewska, J. Hanusek, [katalog], Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999, s. 29.
- 14 M. Hussakowska, *Thing Pink*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, dz. cyt., s. 17.
- 15 *The EY Exhibition: The World Goes Pop*, Tate Modern, London 2015–2016.
- 16 M. Ławrynowicz, *Meta Poezja Ewy Partum*, [katalog], Galeria Krytyków, Warszawa 1981 (organizację wystawy wstrzymano ze względu na stan wojenny).
- 17 A. Stepken, *Monografia twórczości*, [w:] *Ewa Partum 1965–2001*, dz. cyt.
- 18 G. Nabakowski, *Nieprzyjemne poczucie maskarady*, [w:] *Ewa Partum 1965–2001*, dz. cyt.
- 19 G. Dziamski, *Sztuka pisana ciałem*, [w:] *Ewa Partum 1965–2001*, dz. cyt.
- 20 C. Gormley, *Ewa Partum Visual Poetry 2006, Case Study, Performance at Tate*.

- Onto the Space of Art*, "Tate Research Publication", 2016, <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/ewa-partum> [dostęp: 28.05, 2018]
- 21 E. Majewska, *Ewa Partum albo feminizm, który nadchodzi*, [w:] M. Morzuch (red.), *ewa partum. nic nie zatrzyma idei sztuki*, [publikacja do wystawy], Muzeum Sztuki, Łódź 2014–2015.
 - 22 Stosuję tu podział na *perceptual and conceptual art*, zastosowany przez Sol LeWitta w jego słynnym tekście *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum”, R. 5, No. 10, 1967, s. 80.
 - 23 E. Partum, *Nowe źródła intelektualnych wzruszeń*, [maszynopis], Warszawa 1970.
 - 24 S. Melville, *Aspects* [w:] Anne Goldstein, Anne Rorimer (ed.), *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1995.
 - 25 U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 164.
 - 26 M. Ławrynowicz, *Metapoezja Ewy Partum*, dz. cyt.
 - 27 E. Partum, *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*, [ulotka, Warszawa], 1970.
 - 28 M. Ławrynowicz, dz. cyt., s. 4.
 - 29 Wypowiedź Ewy Partum, cyt. za: M. Ławrynowicz, dz. cyt., s. 5.
 - 30 E. Partum, *Wieża Eiffel'a. Obecność wysokości*, [katalog], Galeria Adres.
 - 31 R. Janssen, R. Crozier, *TAMMail – Interview Project* (www version), ICM The Museum Library, (London) 1994.
 - 32 Cyt. za: A. Stepken, *Monografia twórczości*, [dz. cyt.], s. 12.

Andrzej Kostołowski

Veiled and Direct. Remarks About the Feminine Worlds of Maria Pinińska-Bereś and Ewa Partum

The proposals of art by the internationally known: Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) and Ewa Partum (b. 1945) have been emerging since the 1960s and 1970s as the successive steps driving through the shell of masculine domination in art. Owing to the power and coherence of the liberation endeavours, both artists have worked out their own forms of creativity. Through the individuality of feminine approaches they manifested in their statements some sort of model message, and at the same time a uniqueness in the way of using artistic means of expression. For the sculpturess and “performeress” Pinińska-Bereś entangled in the multi-level dualism of the patriarchal domination and neo-avant-garde freedom, the method depended on showing psychoanalytically filtered depths through the veiled object allusions. For the relatively early emancipated and direct in her strong performances conceptual artist, Ewa Partum, the fusion of corporal presence with critical ideas was, and still is, important.

KEY WORDS:

FEMINISM, MASCULINISM, CORPOREALITY, PINK