

Anka LEŚNIAK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

METODA ARTYSTYCZNO-BADAWCZA. CELE, ŚRODKI I PRZYKŁADY ZASTOSOWANIA

W roku 1931 artystka Teresa Fiodorowna Ries napisała list do ówczesnego rektora Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, w którym zaproponowała rozdzielanie kobiet i mężczyzn studiujących na akademii podczas zajęć ze studium aktu. W tej, już wtedy anachronicznej propozycji, krył się jednak inny cel. Ries chciała dostać posadę profesorki na wiedeńskiej uczelni, zaledwie po upływie dekady od czasu, gdy kobiety wywalczyły sobie prawo wstępu na tę akademię jako studentki. Pomysł, iż mogłyby tam również wykładać, zapewne przekraczał wyobraźnię nie tylko męskich profesorów, więc wniosek o stworzenie grupy składającej się jedynie ze studentek pod kierownictwem Ries zwiększał, w jej mniemaniu, szansę na zatrudnienie. W czasach, gdy Ries pisała ten list, kobiety studiowały już medycynę, gdzie uczestniczyły w kursach z anatomii razem z męskimi studentami. Aby uprzędzić taki kontrargument wobec jej propozycji, artystka stwierdza, iż „zimna nauka” rządzi się innymi regułami niż sztuka, gdzie główną rolę grają emocje i zmysły.

Podział na nauki tzw. ścisłe i humanistyczne, zasadniczo różniące się metodami i celami pracy funkcjonuje nadal, a sztuka w takim ujęciu jest w ogóle poza nauką, rządząc się w głównej mierze intuicją i wyobraźnią, a kryteria, takie

jak dowód czy prawda i fałsz, nie stanowią o jakości dzieła sztuki. **Jednak zarówno artyści jak i naukowcy posługują się terminami takimi, jak eksperyment i doświadczenie.** Nawet jeśli są one rozumiane w obu przypadkach nieco inaczej i inny jest cel eksperymentów naukowych i artystycznych, to jednym z podstawowych elementów procesu badawczego i twórczego jest eksperymentowanie i doświadczenie, rozumiane zarówno jako sprawdzenie czy konkretna idea wprowadzona w życie ma sens, jak i jako suma doświadczenia nabytego drogą wcześniejszych doświadczeń/eksperymentów.

Teresa F. Ries swoją argumentację kończy konkluzją, iż studentki czułyby się bardziej komfortowo podczas zajęć z aktu, gdyby profesorką była również kobieta. Ten argument można by w zasadzie zastosować do całego systemu edukacji artystycznej, gdzie wśród osób studiujących zdecydowanie przeważają kobiety, a wśród wykładowców wciąż jest znaczna przewaga mężczyzn.

Mimo iż w sztuce będącej dziś w obiegu galeryjnym mamy do czynienia z szerokim spektrum różnorodnych działań, na akademiach wciąż elementem kształcenia jest studium aktu z natury, a pozyskanie do pracowni atrakcyjnej modelki jeszcze kilkanaście lat temu uważane było przez

wykładowców za sukces. Gdy byłam jeszcze studentką, ta dwuznaczna pozycja sytuująca mnie w relacji do modelki – mojej rówieśniczki, w zestawieniu z tradycją akademii promującej męskocentryczną historię sztuki i wizję świata, zmotywowała mnie do podjęcia gry z tradycją aktu. W ten sposób powstał pomysł na zaangażowanie całego ciała oraz innych zmysłów, a nie tylko wzroku, w tworzenie dzieła sztuki i skoncentrowanie się w większej mierze na samym procesie twórczym, niż na jego efekcie w postaci artefaktu. Tę zmianę wyobrażenia o ciele, zwłaszcza kobiecym, definiowanym w zachodniej tradycji sztuki jako „kształtna całość” spełniająca estetyczne normy – kanon piękna danej epoki, zawdzięczamy sztuce feministycznej. To wezwanie (i wyzwanie) do przepracowania historii sztuki i sposobu spojrzenia na sztukę współczesną, jakie wynika z tekstu-manifestu Lindy Nochlin „Dlaczego nie było wielkich artystek?” (“Why Have There Been No Great Women Artists?”) z roku 1971. Ciało przedstawiane jako estetyczny przedmiot, wystawione na spojrzenie voyera, zaczęło wymykać się spod kontroli, okazało się bytem biologicznym, posiadającym swój zapach, temperaturę; doświadczanym i doświadczającym różnymi zmysłami, jak choćby w przypadku prac Any Mendiety czy Orlan.

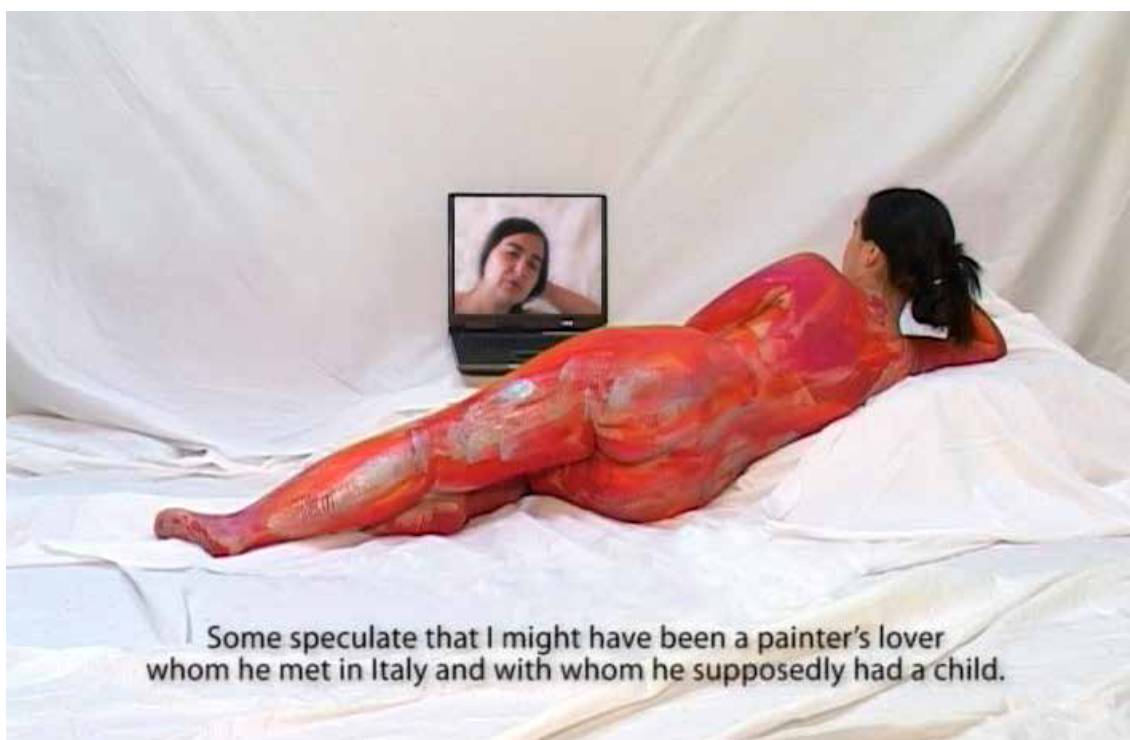
W moich akcjach pt. *Body Printing* ważny był intymny kontakt z publicznością, która stawała się uczestnikiem procesu twórczego. Osoba, która zdecydowała się wejść za zasłonkę oddzielającą przestrzeń akcji, niewidocznej dzięki temu dla reszty publiczności, mogła wybrać kolor i fragment mojego ciała, które następnie ja malowałam, a dana osoba wykonywała odcisk, przyciskając miękki papier do fragmentu mojego ciała. Efekt był wypadkową gestów obu uczestniczących w procesie twórczym osób. Co ciekawe, *Body Printing* był porównywany przez osoby ze środowiska artystycznego do prac Yves Kleina. Podstawą tego porównania był odcisk ciała kobiety, a więc forma, znak, który pozostał po całym działaniu. Jednak dla Kleina kompozycje z odcisków, jak i kolor, miały znaczenie symboliczne, a modelki służyły mu jako „żywe pędzle.” W moim projekcie to ja sama stawałam się materiałem dla własnej pracy, doświadczałam czegoś sama na sobie i wciągałam w to doświadczenie innych. Za-

łożeniom mojej akcji bliżej było do performance Valie Export *Touch and Tap Cinema*, w którym artystka występowała na ulicy mając założone na nagi biust pudełko z kotarą, pod którą poszczególni widzowie mogli wkładać ręce, by dotykać jej piersi, jednak nie mogli ich zobaczyć. Następowo było wyłączenie zmysłu wzroku. Czyli podejmując takie działanie, odbiorcy opuszczali bezpieczną pozycję voyera a stawali się uczestnikami akcji i jej niezbędnym elementem.

O ile projekt *Body Printing* był oparty w dużej mierze na intuicji i przeprowadzeniu swoistego eksperymentu artystyczno-społecznego, posiadającego jednak strukturę artystyczną, to mój kolejny projekt, *Top Models*, poprzedzony był fazą researchu. Starłam się zgromadzić informację na temat modelek z obrazów dawnych mistrzów, m.in. *Danae* Rembrandta, *Wenus z Lustrem* Velazqueza czy *Maja naga* Goyi. Okazało się, iż w porównaniu do ilości informacji dostępnych o samych mistrzach, ich modelki pozostają głównie anonimowe, a próby identyfikacji ich tożsamości oparte są na domniemaniach i stereotypach, sprowadzających się do stwierdzeń, że to zapewne żona lub kochanka artysty. W przeciwieństwie do tzw. poważnych badaczy/badaczek, jako artystka nie musiałam dbać o wiarygodność źródeł, korzystałam zarówno z opracowań naukowych, jak i literatury popularnej oraz z blogów internetowych, horoskopów, plotek. Ten przykład również pokazuje, że metody pracy mogą być podobne w przypadku badaczek/badaczy naukowców/naukowczyń i artystek/artystów, jednak cel jest inny. Celem badaczy/badaczek historii sztuki czy biografistów/biografistek byłoby ustalenie faktów i oddzielenie wiarygodnych źródeł informacji od niewiarygodnych, gdzie z tych pierwszych wyłoniłaby się najbardziej prawdopodobna wersja tożsamości/biografii danej modelki. Dla mnie bardziej niż rekonstrukcja tożsamości, zwerifikowanie tego, kto na danym obrazie faktycznie jest sportretowany, była ponowna konstrukcja, a więc stworzenie pracy o określonym wyrazie, formie i przekazie. Na filmie video, będącym wynikiem mojej pracy, leżąc ułożona w pozach modelek z wybranych obrazów – ikon historii sztuki, opowiadałam w pierwszej osobie o domniemaniach dotyczących tożsamości pozujących kobiet. Cie-



Anka Leśniak, *Printemps czyli Wiosna w Domku Ogrodnika*, z serii *Body Printing*, Patio Centrum Sztuki, Łódź, 2007, fot. Norbert Trzeciak



z serii *Top Models* (kadr z video), 2009



True Colours, video, obiekt, 2011, fot. Norbert Trzeciak

kawym elementem tego projektu było również bezpośrednie doświadczenie ciała. Mianowicie ułożenie się i pozostanie przez dłuższy czas w pozach modelek, które na obrazach wyglądają na zrelaksowane, jak się okazało, byłoby możliwe prawdopodobnie jedynie dla osób praktykujących jogę na poziomie zaawansowanym. otografii, 2008-2009.

W moim projekcie *True Colours* punktem wyjścia również był obraz, tym razem abstrakcyjny, autorstwa Władysława Strzemińskiego pt. *Kompozycja unistyczna 10*. Pomimo coraz precyzyjniejszych technik rejestracji i reprodukcji fotograficznej i filmowej, nadal bardzo trudno jest zdokumentować kolor. Różne rodzaje aparatów rejestrują go w różny sposób, w zależności od cech sprzętu i możliwości oświetlenia. Obraz Strzemińskiego, w którym brak zarówno mocnych kontrastów barwnych jak i zróżnicowanych kształtów, jest wyjątkowo trudny do sfotografowania, a na reprodukcjach w książkach przedstawia się po pierwsze nieatrakcyjnie, a po drugie w każdej ma inną kolorystykę.

Jednak przy bezpośrednim kontakcie z obrazem widać, że jest to bardzo wyrafinowane malarstwo, a monochromatyczność płótna okazuje się złudzeniem. W obrazie wywodzącym się z myślenia konstruktywistycznego, ujawnia się

zróżnicowana gama odcieni o wyraźnie impresjonistycznej proveniencji. Widząc niemoc tzw. obiektywnych metod rejestracji jako źródła wiedzy o tym obrazie, poprosiłam kilka osób ze środowiska artystycznego, aby udały się do Muzeum Sztuki w Łodzi, zobaczyły obraz i opisały to, jak zapamiętały jego kolorystykę. Jak się okazało, subiektywne opisy, oparte na pamięci i wrażliwości poszczególnych osób, lepiej odzwierciedlały specyfikę tego, w pewnym sensie performatywnego obrazu, niż „obiektywne” metody rejestracji, reprodukcji i opisu muzealnego.

Powszechnie znane i stosowane metody dokumentacji dzieł, takie jak video czy fotografia, stają się niewystarczające w czasie, gdy w sztuce mamy do czynienia z rosnącą ilością działań efemerycznych, w tym performanskich, procesualnych, włączających różne zmysły. Artysty są nie tylko twórcami, ale również żywym tworzywem, materiałem. Figurę performerera, nie tylko jako twórcy, ale również organizm poddany pewnym czynnikom, zaczęła badać Fundacja om (FUNom) w projekcie *Neurofizjologia artysty w performance*. Viola Kuś, inicjatorka projektu, zaprosiła do współpracy artystki/artystów performance, w tym również mnie oraz badaczy/badaczki, którzy monitorowali i rejestrowali fizjologię układu nerwowego performerera podczas



True Colours, video, obiekt, 2011, fot. Norbert Trzeciak

działania na żywo. Projekt cały czas się rozwija. Według jego założeń dokumentacja performance polega na rejestracji audio, pomiarze natężenia dźwięku, monitorowaniu i rejestracji danych dotyczących aktywności mózgu twórcy (EEG), a także innych czynności fizjologicznych, takich jak: temperatura ciała, reakcja skórno-galwaniczna (GSR), częstotliwość oddechów, praca serca (EKG), jak również monitorowaniu energii (temperatury) wewnętrznej organizmu artysty. Dzięki wykorzystaniu aparatury pomiarowej (functional Nuclear Magnetic Resonance - fMRI), możliwe jest zapisanie informacji, m.in. o stanach neurofizjologicznych artysty. Metody dokumentacji są dobierane w zależności od charakteru performance i w założeniu nie powinny przeszkadzać performerowi/performerce, ani ingerować w przebieg i formę performance.

Pomysł monitorowania organizmu performerza za pomocą medycznych urządzeń i współpraca z badaczkami/badaczami wydaje się bardzo obiecująca. Tym, co może budzić wątpliwości jest obecny sposób ustawienia tej współpracy. Raczej mamy tu wciąż do czynienia z hierarchią, a nie z symbiozą. Najważniejsza jest figura artysty, zachowany też zostaje podział na sztukę i podporządkowaną jej rolę dokumentacji. Badacze-dokumentaliści mają tu, przynajmniej na razie,

wyznaczoną i określoną rolę. Projekt FUNom jest z pewnością ciekawym eksperymentem na polu sztuki, jednak prowokuje również pytanie, czy wykracza poza jej ramy, czy jest projektem interdyscyplinarnym? Wykorzystywanie żywych organizmów czy neurofizjologii ma swoją tradycję w sztuce, m.in. artyści tacy jak Eduardo Kac czy Stelarc, którzy wykorzystują materiał biologiczny w swoich realizacjach, jednak tu powstaje pytanie: jak realizacje artystyczne, przyczyniające się do poszerzania pola sztuki, są w stanie inspirować rozwój innych dziedzin? Potrzebę współpracy z badaczami/badaczkami z innych dziedzin zrozumiałam w momencie, gdy zaczęłam pracować nad serią instalacji w przestrzeni publicznej, którym potem nadałam zbiorczy tytuł *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Instalacje realizowane były (i są nadal, gdyż projekt nie jest zamknięty) na fasadach opuszczonych domów, a inspiracją do ich powstania są historie kobiet związanych z danym miejscem, niekoniecznie z samym budynkiem, ale z miastem, dzielnicą, regionem. Praca opiera się na zestawieniu opuszczonych budynków z zapomnianymi, wymazanymi historiami kobiet, które w swoich czasach były znane, aktywne i osiągały sukcesy w sferze publicznej, jednak ich życiorysy budzą „kontrowersje.” Ważny jest dla mnie związek



Take a lipstick #2, Performance zrealizowany w ramach projektu: *Neurofizjologia artysty w performance* prowadzonego przez Fundację Artystyczno-Badawczą om, fot. Karzimirz Napiórkowski



Chciałam tylko latać, instalacja
inspirowana biografią Hanny
Reitsch, Silesia Art Biennale, Jelenia
Góra 2012

między opuszczonym budynkiem, który budzi odrzę, jest intruzem w przestrzeni miasta, czasami przestajemy go w ogóle zauważać. Ale też może intrygować i ekscytować. Podobnie jest z biografiami kobiet, którymi się zajmuję i które podlegają podwójnemu wykluczeniu. Po pierwsze dlatego, że są kobietami, a o kobietach rzadko pamięta HISTORIA, po drugie dlatego, że ich „kontrowersyjne” życiorysy trudno poddać mitologizacji i wpisać w uproszczone, stereotypowe narracje. Kiedy zrealizowałam pracę, w której przypominałam Hannę Reitsch – niemiecką lotniczkę, która w czasie drugiej wojny światowej była pilotem testowym III Rzeszy, uświadomiłam sobie, że bez pomocy historyków/historyczek i badaczek/badaczy zajmujących się problemami związanymi z tą postacią i tym okresem historycznym, trudno

mi będzie bronić sensu moich działań. Instalacja pt. *Chciałam tylko latać* (cytat z książki Reitsch *Latanie moje życie*) zrealizowana została w okolicy rynku w Jeleniej Górze w 2012 roku. Powstała dokładnie w stulecie urodzin pilotki, która przyszła na świat w ówczesnym Hirschbergu, a który po drugiej wojnie światowej znalazł się w granicach Polski jako Jelenia Góra. W przypadku Reitsch ścierają się dwie narracje – znakomitej pilotki oraz Nazistki. Trudno takiej postaci wystawić pomnik czy upamiętnić tablicą, jednak nie oznacza to, że powinno się tę biografię przemilczeć. Moja instalacja, po pewnych problemach związanych właśnie z wyborem Reitsch jako protagonistki, w końcu powstała przy ulicy, gdzie po jednej stronie zachowały się domy sprzed drugiej wojny światowej, z drugiej powstały nowoczesne



Eugenia żeni się, instalacja inspirowana biografią Eugenii Steinbart, z serii Invisible inVisible, projekt zrealizowany dzięki stypendium Prezydenta Miasta Łodzi dla Twórców i Animatorów Kultury, Łódź, 2015

budynki ze stali i szkła, nawiązujące jednak ogólną bryłą do zabudowań historycznych. Lustrzane powierzchnie odbijające światło, które zainstalowałam w oknach, wyglądały inaczej, zależnie od pogody i pory dnia, co dawało efekt zmienności i wielu odbić.

Przy okazji realizacji instalacji pt. *Eugenia żeni się*, dotyczącej osoby transgenderowej, pochodzącej z klasy robotniczej przedwojennych Bałut, zaprosiłam do panelu dyskusyjnego Michała, obecnie Kasię Gauzę, łódzką aktywistkę oraz Igora Kłosa, który opisał historię Eugenii oraz Łukasza Guzka, który jest historykiem i krytykiem sztuki. Eugenia niemal całe życie przebiegała się za mężczyznę, być z powodów ekonomicznych, ponieważ mężczyźni byli lepiej wynagradzani za swoją pracę, a może znaczenie miały inne względy, gdyż Eugenia, prawdopodobnie posługując się dokumentami zmarłego brata, oszukała proboszcza i wzięła ślub kościelny z inną kobietą. Podobne panele dyskusyjne towarzyszyły również kolejnym moim instalacjom z cyklu *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Połączenie w debacie publicznej osób różnych profesji, ale o wspólnych zainteresowaniach stało się zasadą moich projektów.

Kolejnym powodem dla którego zaczęłam zapraszać do współpracy przy projektach badacz-

ki/badaczy z innych dziedzin, była sytuacja, której doświadczyłam podczas interdyscyplinarnej konferencji *Ciało i ponowoczesność. Kulturowe i antropologiczne wizje cielesności* (sesja A: Kultura, Filozofia, Historia i Antropologia) zorganizowanej przez Uniwersytet Gdański w 2015 roku. Kiedy przysłuchiwałam się wygłaszanym referatom, dotarło do mnie, jak obcy, niezrozumiały czy wręcz odrzucany jest język sztuki współczesnej, nie tylko przez tzw. przeciętnego odbiorcę, ale również przez humanistów – badaczy kultury. Szczególną niechęć okazywano w wystąpieniach konferencyjnych sztuce krytycznej, a także praktykom artystek/artystów nawiązujących do sfery pamięci, szczególnie Holocaustu. Uzmysłowanie sobie, że humaniści, którzy powinni być sojusznikami artystów, ustawiają się do nas w kontrze, było dla mnie dość przygnębiające. Chciałam więc stworzyć sytuację spotkania, gdzie każda/każdy z badaczek/badaczy – wychodząc ze swojego obszaru zainteresowań naukowych, ale oscylującego wokół biografii kobiet, na których opieram swoje realizacje, będzie mogła/mógł skonfrontować swoje stanowisko z innymi punktami widzenia i obszarami wiedzy.

Dynamika panelu dyskusyjnego zbliża go do performance, ze względu na ogólnie zaplano-



The Witch, video, fragment projektu *Lost Element*, od 2016, wystawa artystów z programu Artists-in-residence KulturKontakt, Concordiaplatz, 2016, Wiedeń, fot. dzięki uprzejmości KulturKontakt.

wany scenariusz – w tym przypadku zagadnienia proponowane przez moderatorkę/moderatora i prelegentki/prelegentów. Jednak rozwój dyskusji i reakcje publiczności trudno przewidzieć, wszystko dzieje się „na żywo,” inaczej niż podczas konferencji naukowej, gdzie większa część czasu poświęcona jest wygłaszaniu referatów a mniej zostaje go na żywą dyskusję. Podobnie jak w przypadku performance, dynamika panelu dyskusyjnego zależy od doświadczenia, energii i emocji uczestników – zarówno prelegentek/prelegentów, jak i publiczności. Bywa, że osoby z publiczności „przejmują” czy „dominują” panel wcześniej, nie czekając na czas na zadawanie pytań, a dyskusja wymyka się spod kontroli moderatorki/moderatora. Różnice między fizyczną i mentalną obecnością w miejscu dyskusji, a zapoznaniem się z jej treścią poprzez dokumentację są takie, jak między odbiorem performance na żywo, a oglądaniem dokumentacji z wydarzenia. Konfrontacja stanowisk w bezpośrednim kontakcie może też być inspirująca dla wszystkich stron dialogu, spowodować przeformułowanie stanowisk.

Próba współpracy w interdyscyplinarnych projektach, gdzie artystki/artyci chcą pracować wraz z naukowczyniami/naukowcami, niezależnie z jakiej dziedziny, może nastroczać trudności

związane z określeniem celu takiego projektu, który dawałby możliwość rozwoju aspektu zarówno artystycznego jak i naukowego. Obecnie pracuję nad projektem *Lost Element*, do którego punktem wyjścia jest biografia i rzeźba pt. *Wiedźma (Die Hexe, 1895)* Teresy Feodorownej Ries, wspomnianej na początku tekstu. Rzeźba przedstawia młodą kobietę przygotowującą się na Sabat Czarownic. Na archiwalnych zdjęciach elementem rzeźby szczególnie zwracającym uwagę są nożyce, którymi „czarownica” obcina sobie pazury u nóg. Obecnie brakuje tej części rzeźby.

Ważną częścią mojego projektu jest research, rodzaj artystycznego śledztwa, poszukiwania w archiwach dokumentów, które mogą zawierać odpowiedź na pytanie, co właściwie się stało. Jednym z elementów pracy są wywiady z konserwatorami dzieł sztuki, których pytam o możliwości zidentyfikowania tego, czy ubytki w rzeźbie są spowodowane przez celowe czy nieumyślne działanie, a może związane z wiekiem rzeźby i korozją materiału. Kiedy zadaję te pytania z perspektywy artystki, zdarza się, że napotykam pewien opór i nieufność wśród badaczek/badaczy z innych dziedzin, ponieważ nie wiedzą, co zrobię ze zgromadzonym materiałem i ich wypowiedziami. Z mojego doświadczenia zauważyłam,



The Witch, video, fragment projektu *Lost Element*, od 2016, wystawa artystów z programu Artists-in-residence KulturKontakt, Concordiaplatz, 2016, Wiedeń, fot. dzięki uprzejmości KulturKontakt.

że poprzez niedookreśloność i ciągłą ewolucję tego, czym jest sztuka, artystki/artysty chętniej wkraczają w obszary innych dziedzin. Jednak nie zawsze są traktowani jako partnerzy.

Jak już wcześniej pisałam, pewne metody pracy są wspólne dla projektów artystycznych i naukowych. Jest to eksperyment, obserwacja, ale też research, który poprzedza działanie. Badania i doświadczenia przeprowadzane przez naukowców mają jednak sprecyzowany, często utylitarny cel, szczególnie w medycynie czy biotechnologii. Podobne działania wykonywane przez artystki/artystów mają raczej wymiar metaforyczny i krytyczny, a zebrany materiał organizowany jest w formę artystyczną, która staje się rodzajem komunikatu, oddziałującym w inny sposób, niż opracowania naukowe. Wspólna praca artystek/artystów i naukowczyń/naukowców nie wyklucza się więc, wręcz przeciwnie, może się uzupełniać w projektach wykraczających poza ramy poszczególnych dyscyplin. Przebieg i efekt współpracy badaczek/badaczy z różnych dziedzin, w tym artystek/artystów jest nieprzewidywalny, jest rodzajem performance, w którym zawsze coś wychodzi inaczej, niż było zaplanowane i w którym jest wiele zmiennych. Ale to właśnie taka konfiguracja może przynieść innowacyjne efekty.

Bibliografia

- „Antrag auf Trennung der Geschlechter in den Aktkursen der Bildhauerschulen” (Wniosek o rozdzielenie płci w czasie zajęć z aktu w szkole rzeźby), 963/1931. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.
- bell hooks, *Outlaw Culture. Resisting Representations*. New York: Routledge, 1994.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAP, 2012.
- Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 / The Better Half – Jewish Women Artists Before 1938*. Red. Andrea Winklbauer i Sabine Fellner. Wien: Jüdisches Museum Wien, 2016.
- Dlaczego artystki znikają?* Panel dyskusyjny. <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane/dyskusja.html>.
- Eugenia żeni się*. Panel dyskusyjny towarzyszący otwarciu instalacji. <http://www.invisiblewomen.info/dyskusjaeugenia.html>.
- Jabłońska, Karolina. „Body Printing.” *Arteon* nr 7 (2007).
- „Kobieta, która była... mężem i ojcem.” *Republika* nr 6, 01.06.1936.
<http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/30376/IlustrowanaRepublika1939KwINr006.pdf>.
- Korsmeyer, Carolyn. *Gender w estetyce*. Kraków: Universitas, 2008.
- Kosuth, Joseph. „Artist as Anthropologist.” W *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*. Red. Gabriele Guercio. Cambridge MA, London: MIT Press, 2002.
- Łaborewicz, Ivo. „Hanna Reitsch. Pilot doświadczalny.” W *Słownik Biograficzny Ziemi Jeleniogórskiej*. <http://jbc.jelenia-gora.pl/Content/43/reitsch.html>.
- Outside In Inside Out*. Silesia Art Biennale. Wrocław: OKiS, 2012. Kat. wyst.
- Phelan, Peggy i Helena Reckitt. *Art and Feminism*. New York: Phaidon Press, 2001.
- Ples, Marta. *Podmiot czy Inne. O koncepcji kobiecości Simone de Beauvoir*.
<http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf10/ples.pdf>.
- Rakowski-Kłos, Igor. „Chcesz pracę? Zmień płć. Nieznane historie łodzianek.” *Gazeta Wyborcza*, Łódź. http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35153,17532068,Chcesz_prace_Zmien_plec_Nieznane_historie_lodzianek.html.
- Reitsch, Hanna. *Latanie moje życie*. Tłum. Agnieszka Kossowska. Jelenia Góra: Jaremen Press, 2006.
- Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 / City of Women. Female Artists in Vienna 1900-1938*. Red. Stella Rolling i Sabine Fellner. Munich: Prestel, 2019. Kat. wyst.
- Tyszka, Juliusz. „Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – Palimpsest problemów i terminów.” W *Miasto w sztuce. – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers. Kraków: Universitas, 2010.
- Strony internetowe:
- <http://www.invisiblewomen.info>
- <http://www.lodz-art.eu/zarejestrowane>
- <http://www.ankalesniak.pl>
- http://www.ankalesniak.pl/body_printing_actions2007_pl.htm
- http://www.ankalesniak.pl/top_models2009_pl.htm
- http://www.ankalesniak.pl/true_colours2011_pl.htm
- http://www.ankalesniak.pl/silesia2012_pl.htm
- http://www.ankalesniak.pl/eugenia2015_pl.htm
- http://www.ankalesniak.pl/teresa_ries2016_pl.htm