

Wstęp

Twórczość kobiet jest obiektem badań nie tylko z dziedziny historii sztuki, ale również studiów kulturoznawczych i etnograficznych oraz analiz medycznych. Badania nad sztuką lesbijską są dopiero w zarodku. Do wybitnych publikacji w ramach badań nad polską sztuką homoseksualną należą głównie opracowania poświęcone twórczości gejowskiej. Są to przede wszystkim książki Pawła Leszkowicza. Na temat sztuki lesbijskiej piszą Izabela Kowalczyk, Magdalena Ujma i Ewelina Jarosz, najczęściej w formie artykułów bądź też w opracowaniach dotyczących badań nurtów, które nie są w zupełności poświęcone *stricte* kobiecości. Znaczącą publikacją w dziejach polskiego pisarstwa jest czasopismo „Zadra” oraz „nieregularnik lesbijsko-feministyczny” zatytułowany „Furia”. Agnieszka Gajewska zauważyła pozytywną stronę tego problemu: „brak reprezentacji w kulturze utrudnia z jednej strony współuczestnictwo zwłaszcza w życiu społecznym, z drugiej jednak pozwala wymknąć się normalizującym praktykom”¹.

W ramach artykułu poświęconego tematowi sztuki polskiej na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981 pragnę przyrzeć się bliżej dziełom trzech artystek, które tworzyły we Wrocławiu. Wybrałam prace z lat 70. żeby zachować spójność nie tylko terytorialną, ale i czasową. Interesujące mnie dzieła poświęcone są tematowi kobiecości wyrażanej przez artystki.

Pytanie o sztukę kobiecą w czasach PRL-u jest szczególnie ciekawe. Każda dekada znacząco różni się koncepcjami kobiecości i doczekała się interesujących analiz z zakresu historii, socjologii i historii sztuki. Interesujące mnie pytania to wątpliwości dotyczące stosunku do świata artystek

tworzących w owym czasie oraz to, w jaki sposób określały siebie w swoich pracach. Z wybranych przeze mnie dzieł wyłania się obraz kobiet odważnych, wyzwolonych i pewnych siebie.

Badania nad sztuką kobiecą w okresie PRL

W publikacji *Artystki polskie* odnaleźć możemy charakterystykę kobiecej działalności artystycznej poszczególnych dekad od lat 50. XX w. Ewa Toniak sugeruje, że „do lat 70. możemy mówić jedynie o artystycznych indywidualnościach, trochę na przekór totalitarnego państwa”². Niepokoi mnie w tej wypowiedzi słowo „jedynie”. Nie wiem czy autorka marzy o nurtach artystycznych wykreowanych przez kobiety, tak jak robili to mężczyźni, a tym samym uznaje tę sztukę za nieśmiałą i zaledwie raczkującą. Uważam jednak, że ta myśl o indywidualnościach stanowi jedną z najważniejszych cech sztuki kobiecej okresu PRL. Właśnie w latach 70., opisanych przez Toniak jako feministyczne dziesięciolecie PRL-u, indywidualizm artystek wybrzmiał jeszcze mocniej. Zastanawiające jest źródło wspomnianego indywidualizmu. Uważam, że wynika on zarówno z osamotnienia kobiet na scenie artystycznej (a jeszcze bardziej politycznej), jak i z potrzeby wypowiedzenia się własnym głosem o kobiecości.

Wspomniane osamotnienie, jak i potrzeba mówienia o sobie samych, pojawiły się znacznie wcześniej. Poszukując pierwszych lesbijek natrafimy na antyczne Lesbos i kobiece kręgi niedostępne dla mężczyzn i tym samym niedostępne dla czytelnika. Możemy jedynie domyślać się i odczytywać sugestie krótkich zapisów o antycznych lesbijkach, gdzie zawsze były to boginie-dziewice otoczone nimfami bądź

¹ Gajewska (2008: 196).

² Jakubowska (2011: 94).

uczennicami. Simone de Beauvoir zastanawiając się nad żeńskimi relacjami podkreślała, że „związki między kobietami, jako że nie stoją za nimi żadne instytucje ani umowy prawne czy zwyczaje, oparte są od samego początku na większej szczerości”³. Do tej myśli dodałabym jeszcze, że nie ma na nie gotowego przepisu, wymagają one pomysłu.

Także Izabela Kowalczyk pisała, że w latach 70. wyłoniła się w Polsce sztuka feministyczna. Badaczka potwierdza, że nadal twórczość ta znajduje się na peryferiach nauki, nie ma odpowiednich metodologii ani podłoża, a polski feminizm uwikłany jest w mnogość politycznych odniesień. Ponadto wystawy poświęcone sztuce kobiecej pojawiły się dopiero w następnych dekadach. Izabela Kowalczyk jako pierwszy problem w badaniach nad tą sztuką wskazuje kontrowersje wokół rozdzielania sztuki na męską i kobiecą. Badaczka broni tego podziału i mówi, że płęć artysty określa jego twórczość. Wskazuje także na trudność, jaką jest zamknięcie sztuki kobiet w obrębie zastanego przez siebie dyskursu. Kowalczyk zaproponowała następującą definicję sztuki kobiet:

uważam, że należy rozumieć ją jak najprościej: jako aktywność artystyczną zaangażowaną w problematykę kobiet i dążącą do przełamania systemów dyskryminacji i opresji. Ścisłe związana jest z ideologią, jaką jest feminizm. Jej zasadniczym celem jest więc dekonstrukcja dotychczasowych pojęć nadawanych kobiecie przez patriarchalne społeczeństwo i dyskurs sztuki⁴.

Według Kowalczyk sztuka kobieca może przyczynić się do dekonstrukcji znaczeń wytworzonych przez kulturę patriarchalną. Jest to nadzwyczaj interesujące stwierdzenie, kiedy ogląda się twórczość artystek funkcjonujących w modernistycznych ruchach artystycznych, zdominowanych przez mężczyzn. Niebagatelną rolę odegrała tu jedna z wybranych przeze mnie artystek – Wanda Gołkowska. Inne problemy wskazane przez badaczkę to: gra z męskim konsumentem, ideał kobiecej urody, autoportret jako szukanie własnej tożsamości, a na końcu ślady heteronormatywnych porządków represyjnych.

Agata Jakubowska zwróciła uwagę na wypowiedzi badaczek aktywnych w latach 70. Postulowano wówczas pokazywanie „prawdziwego” ciała kobiety⁵. Był to sprzeciw wobec dotychczasowej idealizacji. Wspomniana prawdziwość

została zinterpretowana jako odniesienie się do kobiecej fizjologii i fizyczności.

Karolina Rybacka w pracy *Seksualność kobiet w sztuce polskich artystek od lat 60.* podsumowuje lata 70. jako manifestację „tego-co-kobiece”⁶. Poszukiwano wówczas innej niż fallocentryczna narracji. Pojawiło się także zainteresowanie kobiecą seksualnością. Autorka – za Agatą Jakubowską – mówi, że to „właśnie latom 70. zawdzięczamy rozwój zjawiska określanego mianem ikonografii waginalnej”⁷.

Anda Rottenberg pisała, że nurt sztuki feministycznej pojawił się w Polsce w ramach pierwszej fali konceptualizmu. Badaczka zwraca uwagę, że temat kobiecości został podjęty przez kilka artystek, które wypowiadały się w bardzo zróżnicowany sposób, także pod względem formalnym. Właśnie Natalia LL rozpoczęła dyskusję na temat „utrwalonych schematów związanych z wizerunkiem kobiety”⁸.

Grzegorz Dziamski w *Szkicach o najnowszej sztuce*⁹ charakteryzował ogólnie lata 70. jako okres awanturycznej awangardy. Pisał, że był to czas kryzysu ideologii estetycznej, która nie przystawała do nowej sytuacji. Rzeczywistość nie dawała się już wtłoczyć w model XIX-wieczny. Zadał także pytanie czy kryzys i zmierzch sztuki, która była wspierana przez system artystyczny i ideologię estetyczną, nie był procesem, który wywołali sami artyści. Dziamski pisał, że kontekst lat 70. został uformowany przez kontrkulturę (kontestacja o rodowodzie romantycznym, która wyraziła się w gwałtownych manifestacjach w latach 1966–1970), nowe media, ustąpienie awangardy (rozbicie dotychczasowego modelu sztuki) i zainteresowanie artystów społecznym funkcjonowaniem sztuki, co nazwał refleksją metaartystyczną, a także postawieniem na komunikację. Wyróżnił także „bycie pomiędzy” czyli dystansowanie się od systemu artystycznego, ale też wkraczanie w niego i wskazywanie przestrzeni alternatywnych w sztuce. Także Piotr Piotrowski pisał, że lata 70. rozpoczęły się artystyczną rewolucją, ponieważ narosłych problemów nie można było rozwiązać w tradycyjnych ramach. Tym momentem przełomu było właśnie Sympozjum Wrocław '70. Sztuka stanowiła wówczas „laboratorium twórczych poszukiwań”¹⁰. Ciekawie wypowiadał się Piotr Krakowski o globalnej atmosferze w sztuce i polityce lat 70.

⁶ Rybacka (2009: 28).

⁷ Jakubowska (2014: 14).

⁸ Rottenberg (2005: 214).

⁹ Dziamski (1984: 84–116).

¹⁰ Piotrowski (1991: 41).

³ Beauvoir (2003: 449).

⁴ Kowalczyk (1997: 136).

⁵ Jakubowska (2004: 29).

w artykule *Sztuka feministyczna*¹¹. Według badacza od roku 1968 wyraźnie aktywizuje się ruch społeczny kobiet. Jednak ruch feministyczny uległ osłabieniu pod koniec lat 70. Tematy i radykalizm wypowiedzi właściwie już do połowy dekady stają się bardziej stonowane i zdystansowane wobec hasła feminizmu, ale kładziono za to nacisk na aspekt reprezentacji.

Teoria kobiecości i jej artystyczne wyrazy – kobieca, feministyczna czy lesbijska

Paweł Leszkowicz wyraźnie zdefiniował sztukę gejowską opisując w swoim kanonie sztuki gejowskiej artystów, którzy jawnie określają się jako osoby homoseksualne bądź ich prace poświęcone są zachwytowi nad męskim ciałem w znaczącej części w kontekście erotycznym. Natomiast w stosunku do sztuki tworzonej przez kobiety i poświęconej kobietom trudno znaleźć jednoznaczną definicję. Co więcej, pojawiają się wątpliwości co do tego, jak ją nazywać – sztuka kobieca, feministyczna czy lesbijska. Ponadto kobiecy erotyzm związany jest z problemami z zakresu polityki, socjologii, medycyny, etc. Nie można także zapominać o tym, że kobiecość widziana i wyrażana przez kobiety najczęściej pozostawała otoczona tajemnicą i zwykle bywała niewidoczna. Uważam więc, że dla badań nad twórczością artystek charakterystyczne jest to, że nie można opierać się jedynie na publikacjach z zakresu historii sztuki. Wiedza o kobiecie, a tym bardziej o działach artystek musi być oparta także na uwagach seksuologów i kulturoznawczyń. Być może wynika to z charakteru samej seksualności, która jest nie tylko erotyzmem fizycznym, ale wiąże się także z psychologią, polityką, prawem, mistyką. . . Na wieloaspektowość kobiecości wskazywała Judith Butler: „I co to w ogóle jest »płeć«? Czy jest to fakt naturalny, anatomiczny, chromosomalny, hormonalny? [. . .] Jeśli niezmiennosc płci zostanie zakwestionowana, być może okaże się, że konstrukt nazwany płcią w równym stopniu zależy od kultury jak płciowość”¹².

Niełatwo jest używać pojęcia „kobieta” i chyba za każdym razem należy tłumaczyć co się poprzez to określenie rozumie. Izabela Kowalczyk pisała, że nie istnieje coś takiego jak esencja kobiecości¹³. Kobiecość można więc stale konstruować w zależności od potrzeb. Wobec tej krytycznej uwagi,

określenie twórczości kobiet o kobietach jako feministyczna jest najbardziej właściwe. Jednak badając twórczość artystek mówiących o kobietach chciałabym nazywać tę sztukę lesbijską. Także dlatego, że pojęcie lesbijskości jest najmniej zbadane do tej pory. Ponadto pojawiły się bardzo atrakcyjne koncepcje teoretyczek według których lesbijskość jest właściwa każdej kobiecie. Tutaj najciekawiej wypowiadała się Adrienne Rich, która sformułowała pojęcia takie jak: „egzystencja lesbijska” oraz „lesbijskie kontinuum”, przy czym ten pierwszy termin oznaczałby obecność kobiet w historii i „bezustanne tworzenie przez nas sensu tej egzystencji”.

„Kontinuum” zaś wskazywałoby na szerokie spektrum doświadczeń kobiet identyfikujących się z kobietami, nieograniczając definicji lesbijski do tej, która pragnie utrzymywać genitalno-seksualne kontakty z inną kobietą. Pojęcie to oddawałoby [. . .] doświadczenie bogatego życia wewnętrznego¹⁴.

Dodam jeszcze, że w kontekście lat 70. hasło sztuki lesbijskiej jest uzasadnione, ponieważ był to okres, kiedy toczyła się dyskusja o relacji feminizmu i lesbianizmu. Joanna Mizielińska pisała bowiem, że we wspomnianej dekadzie ruch feministyczny został zdominowany przez hasła „feminizm był teorią, a lesbianizm praktyką” oraz „wszystkie jesteśmy lesbijskami”¹⁵.

Natalia LL

W roku 1970 Natalia LL wykonała serię fotografii zatytułowaną *Aksamitny terror*. Zdjęcia te to raczej prywatne fotografie. W podobnej formie multipilkacji powstała także seria *Peep shows*. Jednak *Aksamitny terror* to kilkanaście fotografii, gdzie na każdej rozgrywa się inna scena, dzięki czemu unikamy wrażenia stopklatki, zamierzonego np. w *Sztuce konsumpcyjnej*. Na zdjęciach, gdzie artystka ukazana jest sama, trudno jednak mówić o zachowaniu wrażenia codzienności czy prywatności zdjęć. Artystka stylizuje się na dziwną postać bogini, matrony, a może dominy. Tło wybija się wyrazistą i czystą czerwienią. Naporowi purpury przeciwstawia się zawsze trójkątna kompozycja figuralna – artystki z batem w ręku, ubranej w długą czarną

¹¹ Ciesielska, Smalcerz (2000: 28).

¹² Gajewska (2008: 80).

¹³ Kowalczyk (2011).

¹⁴ Gajewska (2008: 197).

¹⁵ Mizielińska (2004: 123).

aksamitną suknię i wysokie skórzane kozaki na koturnie. Trzeci kolor to kontrastująca biel włosów i skóry. Czasem spod sukni prześwituje tylko żółte siedzisko. Natalia LL zachowuje raczej poważną minę i pewną siebie pozę. Artystka zamienia się w aktorkę. Jednak pomimo zachowanego dystansu i pozoru władczości jest coś żartobliwego w tej grze dominy. Może są to zmieniające się pozycje, a może sztuczność przedstawienia. Gra staje się zapisem pozycji, zbiorem wariantów. Podobny sposób myślenia pojawia się chociażby w erotycznym alfabcie czy późniejszych performansach z futrem. Jest to zabawa w dominę.

Na kolejnych fotografiach artystka zrzuca suknię i pozostaje w wysokich czarnych majtkach i kozakach. Od tej pory towarzyszy jej naga czarnowłosa dziewczyna, która nigdy nie pokazuje się *en face*. Pomimo tego, że artystka w tym cyklu uśmiecha się coraz bardziej z każdą fotografią, to sytuacja jest bardziej niedopowiedziana i niepokojąca. Natalia LL pozostaje władca i zadowolona z siebie, natomiast dziewczyna o bujnych włosach gra niewolnicę czy raczej uległą kochankę bądź wyznawczynię. Na każdej fotografii kobiety dotykają się. Trudno określić charakter relacji pomiędzy modelkami. Kilka fotografii zdradza dystans Natalii LL do dziewczyny, artystka eksponuje swoją indywidualność, jej układ ciała ujawnia, że stawia się ponad drugą kobietą. Natomiast na innych zdjęciach relacje erotyczne polegają na delikatności, zadowoleniu i nieskomplikowanym pożądaniu. Kochanka dotyka ud i piersi Natalii, siedzi przed jej rozłożonymi nogami. W tych fotografiach pojawia się więc cała złożoność relacji kochanek: od przyjemności i radości po zmagania, które nie wiadomo czy są próbą dominacji czy tylko grą i niewinną zaczepką.

Już sam tytuł cyklu – *Aksamitny terror* – sugeruje, że prace te należy odczytywać właśnie w całej złożoności i nie można mówić o przewadze dominy czy kochanki, bądź też innej z granych postaci¹⁶. Nawet bat nie przesądza wyrazu fotografii. Jest to narzędzie masywne

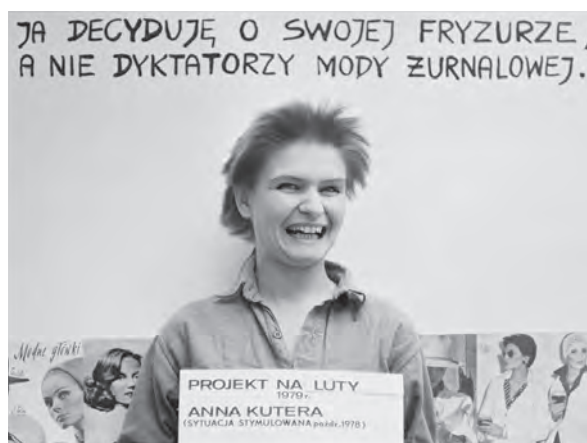
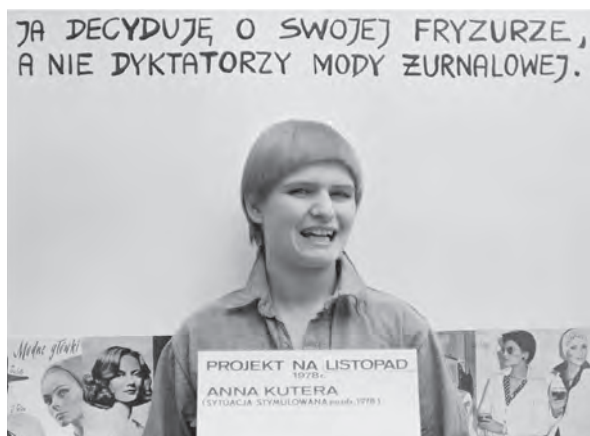
i wzbudzające skojarzenia sadystyczne, ale autorka nigdy nie używa go do bicia. Zabawka pozostaje zawsze statyczna, nie dochodzi do żadnego aktu przemocy. Bat może służyć przecież do wzbudzania ekscytacji i pieszczenia. Narzędziem można bawić się na różne sposoby tak jak robi to Natalia LL. Można również przybierać różne pozy w zależności od zachcianek.

Anna Kutera

Zaledwie rok po ukończeniu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu powstał foto-performans Anny Kutery pod hasłem „To ja decyduję o swojej fryzurze, a nie dyktatorzy mody żurnalowej”. Jest to seria czarno-białych fotografii, które dokumentują projekty fryzur na poszczególne miesiące (il. 1a, b, c, d). Są to tzw. sytuacje stymulowane. Na każdej fotografii autorka stoi na tle pasa zdjęć z żurnali, nad którymi widnieje odręcznie napisana deklaracja autorki. Artystka fotografuje się w męskiej koszuli. W ręku trzyma opis performansu. Prezentowane fotografie to właściwie popiersia z widokiem twarzy *en trois quarts*. Na każdym zdjęciu autorka jest roześmiana, w przeciwieństwie do modelek z żurnali, zastygłych w klasycznym delikatnym uśmiechu i sztywnej pozie. Anna Kutera bawi się swoją fryzurą. Być może jej rozbawienie i uśmiech są przerysowane.

Lata 70. to okres kiedy modne były długie bujne włosy, które bardzo często tapirowano. Fryzury prezentowane przez Annę Kutera nigdy nie weszły ani nie były w kanonie mody. Nawet w formie projektów uznanych dizajnerów. Jedynie w okresie dwudziestolecia międzywojennego można było zauważyć tendencje do krótkich włosów. Następnie zainteresowanie tzw. fryzurą na boba pojawiło się po 2010 r. Krótkie włosy są także częste w stylizacjach *drag kings* i *butch*. Chociaż dziś mamy znacznie swobodniejszy wybór fryzur. Krótkie włosy można zobaczyć już w pracach artystek otwarcie deklarujących swoją lesbijność jak np. Hanna Jarząbek, Beata Sosnowska, Marta Kochanek. Projekty ostatniej artystki są szczególnie interesujące w zestawieniu z pracami Anny Kutery. Marta Kochanek ukazuje piękno androgyniczne. Świadomie stylizuje fotografowane dziewczyny, w tym i siebie, na fotografiach, które mogłyby znaleźć się w popularnej prasie kobiecej. Jednocześnie są to wizerunki dalekie od pornograficznej, seksownej lesbijki.

¹⁶ Wątpliwości wobec pracy Natalii LL wyraziła Agnieszka Kwiecień w artykule *Egzystencje intymności w obrazach Natalii LL*: „Pejcz przede wszystkim wykorzystywany jest do biczowania. Różne techniki dyscyplinowania, umartwiania ciała przez wieki służyły poniżeniu fizyczności i wyzbyciu się zmysłowych rozkoszy, które mogły człowieka oddalić bądź to od Boga, bądź od Rozumu. [...] Rodzi się pytanie, dlaczego Natalia LL, artystka wyraźnie deklarująca swój feminizm, staje się w tym wizerunku wcieleniem władzy, którą jedna kobieta sprawuje nad drugą, eksponując jej podległość i własną przyjemność? Dlaczego pomiędzy nogami artystki nie spoczywa nagi mężczyzna?”, zob. Kwiecień (2011).



Il. 1a Anna Kutera, *Sytuacja stymulowana*, (a – góra, po lewej: *Projekt na listopad 1978 r.*, b – góra, po prawej: *Projekt na grudzień 1978 r.*, c – dół, po lewej: *Projekt na styczeń 1979 r.* i d – dół, po prawej: *Projekt na luty 1979 r.*), 1978. Archiwum artystki

Interesującym elementem sytuacji stymulowanych jest odważna deklaracja „To ja decyduję o swojej fryzurze, a nie dyktatorzy mody żurnalowej”. Artystka podkreśla, że to ona decyduje o swoim wizerunku, czyli o cielesności. Kreatorów mody określa z kolei mianem dyktatorów. Autorka zaznacza za pomocą powyższej deklaracji, że wokół wszelkich projektów na kobiecość, począwszy od wychowania, poprzez ścisłe normy odnośnie wyglądu, aż po pozycję społeczną, musi znaleźć się miejsce na własne pomysły na siebie, nawet jeżeli są tak bardzo odmienne i niekoniecznie ładne i grzeczne.

Wanda Gołkowska

Pełną interpretację kobiecości w twórczości Wandy Gołkowskiej odnaleźć możemy w opracowaniu Witkории Burtan, która przyjrzała się z perspektywy feministycznej

kolejnym dziełom artystki¹⁷. Ograniczę się do skomentowania dwóch projektów, które są najciekawsze ze względu na ferment, jaki zasiały wypowiedzi artystki, czyli do *Układów otwartych* (tutaj zaliczyć można szereg realizacji i wypowiedzi teoretycznych powstałych na przestrzeni lat¹⁸) i *Dezaprobatora* (1972).

W roku 1968 Wanda Gołkowska wystawiła prace nazywane układami otwartymi. Były to kwadratowe kompozycje z ruchomymi elementami. Wiktoria Burtan podkreśla, że sama forma przypominająca zabawki dla dzieci oraz ekspozycja wymagająca zaangażowania widza wskazują na kobiecy podmiot. Dzieło to jest procesem, czymś ruchomym i otwartym. Artystka, opisując koncepcję otwartości, przeciwstawiała się idealistycznej wizji sztuki. Uznała, że nie ma jednego idealnego rozwiązania. Ilość zmian w dziele

¹⁷ Burtan (2013).

¹⁸ Pierwszy projekt powstał w 1967 r., ale do realizacji zgłoszono go podczas wrocławskiego sympozjum w 1970 r.

sztuki jest nieograniczona i zależy ona od wielu typów ruchu: widza, światła, a także mechanicznych modyfikacji dzieła sztuki oraz od czasu. Jest to przeciwstawienie się takim zjawiskom jak kanon czy tradycja. Artystka wprost nawoływała do oporu wobec stereotypom. Mówiła, że autor zawsze przemawia własnym językiem i tworzy na zasadzie dowolności. Tworzenie jest zaś realizowaniem niepokornych pomysłów. Wrocławska conceptualistka postulowała artystyczny indywidualizm mówiąc, że:

sztuka jest dziedziną, która usiłuje przeciwstawić się wszelkiej unifikacji, a artyści obawiają się przejścia w stereotypy. Akt twórczy i zawarty w nim element kreacji – staje się przesłaniem, indywidualnym wyznaniem, autoanalizą sztuki. [...] Tradycja, w moim przekonaniu, jest bogatym zespołem wiedzy, zasad, sposobów myślenia, umiejętności. Wybór z tej całości i wykorzystanie pewnych wartości – stwarzają równocześnie bodźce do protestu i możliwości świadomego oporu wobec stereotypów¹⁹.

Jerzy Ludwiński widział źródło tej koncepcji w pracach wystawionych już w roku 1957: „propozycja artystki została wówczas przez środowisko wrocławskie zdecydowanie odrzucona, tak bardzo była nietypowa”²⁰. Wanda Gołkowska do aktu sprzeciwu wykorzystywała także pojęcie tradycji. „Artystka kwestionując struktury systemu artystycznego, odnosi się do tradycji kultury i historii sztuki”²¹. Fakt ten Wiktoria Burtan uznała za wynik współlistnienia dwóch sfer w artystycznej koncepcji Wandy Gołkowskiej. Jednak męska i żeńska podmiotowość, uwidaczniające się w dziełach, to wyraz biseksualności w pracach artystki. Podmiot męski umiejscawia twórczość w tradycji i historii sztuki, natomiast podmiot żeński uwidacznia się, gdy kiedy dzieło zostaje wprawione w ruch. W tym sposobie myślenia o pracach Wandy Gołkowskiej nie dążyłabym jednak do utrzymywania poglądu, że celem jest dialektyka tego co męskie i kobiece. Najciekawiej interpretuje się te dzieła korzystając z pomysłu Héléne Cixous, która podkreślała, że chodzi o swobodną grę i utożsamianie z dowolną płcią²².

¹⁹ Gołkowska (2006: 3).

²⁰ Ludwiński (1968: 68).

²¹ Szczepaniak (2012).

²² Należy tutaj wspomnieć o portrecie, który konsekwentnie pojawia się w twórczości feministycznej. Również Wanda Gołkowska podejmuje ten temat w konwencji konceptualnej w pracy z 1989 r. zatytułowanej *Autoportret artystki*. Zarys postaci autorki przypomina

Kolejną interesującą wypowiedzią artystyczną wrocławskiej artystki jest pomysł opublikowany w roku 1971 w *Dezaprobatrze*, w którym mówiła o zatarciu wartości takich jak autentyczność i wtórność. Proponowała także odrzucenie instytucji jury reprezentującej systemu oceniania i zastąpienie jej elektronicznym, (teoretycznie) bezstronnym urządzeniem komputerowym. Grzegorz Sztabiński uznał ten pomysł za ironiczne i krytyczne spojrzenie na funkcjonujące już nazwy i koncepcje.

Podsumowanie

Lata 70. w sztuce lesbijskiej to czas na odkrycie własnej seksualności i mocy kobiecego głosu. Wanda Gołkowska, Natalia LL i Anna Kutera to artystki, które śmiało realizują swoje koncepcje artystyczne. Dla Natalii LL jest to opowiadanie o erotyce jako o zabawie i spełnianiu swoich pragnień. Pokazuje relacje erotyczne z przymrużeniem oka. Wanda Gołkowska ośmiesza wszelkie instytucje sztuki i postuluje artystyczną otwartość. Przełamuje także utarte schematy, takie jak tradycja i artystyczna nowatorskość czy przeciwstawianie męskości i kobiecości. Natomiast Anna Kutera przedstawia się jako kobieta, która fotografuje się, ubiera, czesze i uśmiecha tak jak chce. Można także powiedzieć, że jest jedną z pionierek typu *butch* w polskiej sztuce. W pracach autorstwa każdej z nich pojawia się nadzwyczajna pewność siebie i przekonanie o słuszności własnych koncepcji artystycznych. Żadna z nich nie znalazła się w cieniu grupy czy innych indywidualności artystycznych. To właśnie one wyznaczały interesujące kierunki poszukiwań. Jawnie przyznają się do oporu i mówią śmiało o kobiecości.

Lata 80. przyniosły kryzys tożsamości sztuki feministycznej. Pojawiły się autokrytyczne debaty w rozbudowanym już feminizmie. Znamienna publikacja Griseldy Pollock i Rozsiki Parker *Old Mistress* podtrzymuje postulat, że sztuka kobieca nie powinna być sprowadzana do problematyki ciała i seksualności. We wspomnianej dekadzie pojawił się także temat pornografii i homoseksualizmu. Następnie przełom lat 80. i 90. to feminizm „nowej różnicy”²³, który reprezentują Luce Irigaray, Héléne Cixous i Julia Kristeva. Pojawiła się wówczas idea „[...]by kobiety mogły zająć

raczej męską sylwetkę z powodu uproszczeń anatomicznych i dodania melonika. Linia tworząca obrys powstała z powtórzeń imienia Wanda.

²³ Rybacka (2009: 34).

aktywną pozycję [. . .] by mogły przemówić jako kobiety właśnie. Podmiot kobiecy [. . .] to przede wszystkim podmiot mówiący”²⁴. W twórczości wrocławskich artystek można zauważyć zainteresowania innymi wspólnymi tematami poza wizją kobiecości. Najważniejszy z nich to nieskrępowana gra z płcią. Prace wrocławskich konceptualistek okazują się być ważnym głosem w twórczości poświęconej biseksualizmowi. Każda z nich poszukuje także dialogu. Stawia się zawsze wobec widza i zaprasza do dyskusji. Twórczość wrocławskich artystek jest nadzwyczaj bogata i odważna. Artystki mówią o seksualności, osobistej wolności, ale także wyrażają się krytycznie o oficjalnym porządku w otaczającym je świecie.

Bibliografia

- Beauvoir 1940 = Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Rzeszowskie Zakłady Graficzne S.A., Warszawa 2003.
- Burtan 2013 = Wiktoria Burtan, *Kobieca tożsamość w twórczości Wandy Gołkowskiej*, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, MGR1043, Wrocław 2013.
- Ciesielska 2000 = Jolanta Ciesielska, Agata Smalcerz (red.), *Sztuka kobiet*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000.
- Dziamski 1984 = Grzegorz Dziamski, *Szkice o sztuce najnowszej*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Gajewska 2008 = Agnieszka Gajewska, *Hasło: Feminizm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Gołkowska 2006 = Wanda Gołkowska, *Układ otwarty część II*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2006.
- Gołkowska 2001 = Wanda Gołkowska, *Układ otwarty jako proces twórczy*, Galeria Awangarda, Wrocław 2001.
- Jakubowska 2011 = Jakubowska, Agata (red.), *Artystki polskie*, Park Edukacja, Bielsko-Biała 2011.
- Jakubowska 2004 = Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004.
- Kowalczyk 1997 = Izabela Kowalczyk, „Wątki feministyczne w sztuce polskiej”, *Artium Quaestiones*, 8 (1997): 135–152.

²⁴ Jakubowska (2004: 20).

- Kowalczyk 2011 = Izabela Kowalczyk, „Kobiece rewolucje, część I”, *Obieg*, (11 maja 2011), www.obieg.pl/obiegtv/20998 (data dostępu: 15 listopada 2015).
- Kwiecień 2011 = Agnieszka Kwiecień, „Egzystencje intymności w obrazach Natalii LL”, *Obieg*, (7 stycznia 2011), www.obieg.pl/artmix/19893 (data dostępu: 8 listopada 2015).
- Ludwiński 1968 = Jerzy Ludwiński, „Proces twórczy czy produkcja przedmiotów”, *Odra*, 1 (1968): 66–72.
- Mizieleńska 2004 = Joanna Mizieleńska, *(De)Konstrukcje kobiecości, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2004.
- Piotrowski 1991 = Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Wydawnictwo OBSERWATOR, Poznań 1991.
- Rottenberg 2005 = Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005.
- Rybacka 2009 = Karolina Rybacka, *Seksualność kobiet w sztuce polskich artystek od lat 60. do dzisiaj*, praca magisterska w zbiorach Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Szczepanik 2012 = Joanna Szczepanik, „WroConcret Wrocławski tekst wizualny 1967+, czyli konkret w concret. To nie jest literatura!”, *Obieg*, (25 stycznia 2012), www.obieg.pl/prezentacje/23789 (data dostępu: 11 listopada 2015).

Summary

Interpretations of femininity in the works of the three women artists from Wrocław

The artwork of Wanda Gołkowska, Natalia LL and Anna Kutera are courageous artistic declarations about femininity in the 1970's. Natalia LL reveals eroticism as a joy and realisation of desire. Wanda Gołkowska ridicules the institutions of art and demands artistic openness. She breaks patterns such as the easy oppositions of tradition and artistic innovation or masculinity and femininity. Anna Kutera — one may say — just does what she wants. She wears man clothes, experiments with her hairstyle and her smile is sometimes beguiling. She laughs off fashion reviews. Polish artists are self-confident. They are sure of their right to their own artistic concepts. They were the great individuals of art in the 1970's. They are precursors of many subjects in feminist contribution to culture which should be taken into account when we talk about modern art. Their artwork included powerful concepts of femininity.