

Dagmara Rode

Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
Uniwersytet Łódzki

O MOŻLIWOŚĆ SAMOREALIZACJI. EWA PARTUM

Abstract. The article presents chosen tropes and selected works from the oeuvre of Ewa Partum, Polish pioneer of both feminist and conceptual art. The artist combines the reflection on woman's situation with exploring the specificity of art itself. She starts with the analysis of the determinants of the women's presence in the art world, then concentrates on the construction of the social roles ascribed to women, to finally look into the crossing areas of discrimination. The important aspect of her artistic practise is body, as a tool of artistic expression and a source of her special signature, shown in the context of how women function in the art world. In her works, Partum combines dialogue with art history, references to political situation and her personal history.

Key words: Ewa Partum, Polish feminist art, Polish conceptual art.

Abstrakt. Tekst prezentuje wybrane wątki i przykłady prac z twórczości Ewy Partum – polskiej pionierki sztuki feministycznej i sztuki konceptualnej zarazem. Namysł nad sytuacją kobiety artystka łączy z badaniem specyfiki sztuki. Wychodzi od analizy uwarunkowań obecności kobiet w świecie sztuki, by poprzez skupienie nad konstrukcją ról społecznych kobietom przypisywanych, przejść do przyglądania się krzyżującym się płaszczyznom dyskryminacji. Ważnym elementem jej praktyki artystycznej staje się ciało – jako narzędzie artystycznej ekspresji i źródło szczególnej sygnatury, pokazane w kontekście funkcjonowania kobiet w świecie sztuki. W swoich pracach Partum łączy dialog z historią sztuki, nawiązania do sytuacji politycznej i osobistą historię.

Słowa kluczowe: Ewa Partum, polska sztuka feministyczna, polska sztuka konceptualna.

Pozycja Ewy Partum – absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, założycielki Galerii Adres w Łodzi, inicjatorki ruchu sztuki poczty w Polsce, wreszcie pionierki sztuki konceptualnej i sztuki feministycznej zarazem – jest na mapie polskiej sztuki współczesnej szczególna. Jak przypomina Ewa Małgorzata Tatar, „Partum jako jedyna ówczesna polska artystka definiowała swoją pozycję jednoznacznie feministycznie oraz identyfikowała się w pełni z walką o równouprawnienie kobiet,

co też ogłaszała w formie manifestów czytanych w trakcie wernisaży i performansów¹. Jakkolwiek inne artystki, jak choćby Maria Pinińska-Bereś, podejmowały wątki związane z sytuacją kobiet, organizowane były wystawy sztuki kobiet (np. *Sztuka feministyczna* we wrocławskiej Galerii PSP Jątki w 1978 roku², *Trzy kobiety* w poznańskim Arsenale w 1978 czy *Sztuka kobiet* w poznańskiej Galerii ON w 1980 roku), to właśnie działania Partum są konsekwentnie i od pewnego momentu jednoznacznie związane z walką o równouprawnienie kobiet, przesuwając się od intuicji i przeczuć dotyczących nierównego statusu kobiet do otwarcie deklarowanego feminizmu³. W niniejszym tekście chciałabym naszkicować niektóre z linii, po jakich owe feministyczne zainteresowania twórczyni podążały.

Ewa Partum w swojej praktyce artystycznej łączy perspektywę konceptualną, rozbijającą dotychczasowe myślenie o sztuce, kwestionującą jej formy i granice, z rozpoznaniem feministycznymi. W tym miejscu poczynić trzeba dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, przypomnieć należy za Piotrem Piotrowskim, że charakterystycznym rysem polskiej sztuki konceptualnej było – częste skądinąd w krajach bloku wschodniego – nastawienie apolityczne. Artyści w pewnym sensie kontynuowali idee modernistycznej sztuki rozumianej jako autonomiczna praktyka, zajmując się dociekaniami jej natury i mechanizmów, a odrzucając polityczność, kojarzącą się z ideologicznym przymusem okresu socrealizmu. Prace o charakterze politycznym, krytycznym wobec rzeczywistości, stanowiły według Piotrowskiego wyjątki w obrębie poszukiwań polskich twórców konceptualnych⁴.

Po drugie, działania artystek takich jak Ewa Partum czy Natalia LL w latach siedemdziesiątych należy określić mianem protofeministycznych, uprzedzały bowiem pojawienie się ruchu feministycznego, z którym w Polsce będziemy miały do czynienia dopiero niemal dwadzieścia lat później. Idee feministyczne pojawiały się w sztuce lat siedemdziesiątych, za sprawą między innymi przywołanych artystek, niemniej nie towarzyszyły one działaniom o charakterze aktywistycznym.

¹ E.M. Tatar, *Ewa Partum*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Park Edukacja, Warszawa 2011, s. 345.

² Wystawa ta zajmuje pozycję dość szczególną – przygotowana przez Natalię LL, zestawiała prace artystek zachodnich (Carolee Schneemann, Noemi Maidan, Suzy Lake) z realizacją LL, która uczestniczyła wcześniej w wystawach sztuki feministycznej za granicą.

³ Specyficzną postawę przyjęła Natalia LL, która w latach siedemdziesiątych określała się jako feministka, zorganizowała nawet wspomnianą wyżej wystawę sztuki feministycznej, później natomiast zaczęła się odzygnąć od ówczesnych afiliacji. Agata Jakubowska mówi w kontekście LL o „zawłaszczeniu” przez zachodni feminizm; przypomina także, że wątki feministyczne w sztuce polskiej pojawiają się jako rezultat kontaktów ze sztuką zachodnią. zob. E. Toniak, *Niemożliwa?*, [w:] E. Toniak (red.), *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, Zachęta: Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011.

⁴ Zob. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.

„Sztuka była pierwsza niż polityka”⁵, napisze wiele lat później Partum w liście otwartym do środowisk kobiecych, apelującym o przyznanie jej twórczości należnego miejsca. Charakterystycznym rysem owego okresu było także to, że artystki, kuratorki czy krytyczki zainteresowane tematyką, którą można by określić mianem feministycznej, działały indywidualnie, nie budowały grup czy kolektywów⁶.

W twórczości Ewy Partum, jak wspominałam, spotykają się konceptualizm i feminizm, są ze sobą nierozzerwalnie związane. Refleksja o sytuacji kobiety zostaje wpleciona w eksploracje specyfiki, funkcji, roli sztuki. To konceptualizm feministyczny, jak nazywa go Andrzej Turowski⁷. Przełom, radykalne określenie się przychodzi z dostrzeżeniem, że artyści mężczyźni nie doceniają jej konceptualnych poszukiwań; w związku z tym twórczyni zaczyna „mówić o czymś, co nie dotyczy tylko sztuki, ale ma związek z rzeczywistością”⁸. Partum w innym miejscu wyjaśnia, podkreślając także wymiar ponadjednostkowy nowych zainteresowań:

Tak było z moim językiem sztuki konceptualnej: mogłam przecież dalej produkować instalacje konceptualne, mogłam dalej kontynuować działania konceptualne, mogłam produkować mój *Poem by Ewa* jeszcze w nieskończoność, ale w pewnym momencie zauważyłam, że istnieje problem, który dotyczy nie tylko mnie i nie tylko sztuki. Tym problemem był feminizm. Wysłałam wtedy z tej wieży z kości słoniowej i zaczęłam robić sztukę, która nie miała dotyczyć tylko mnie i samej sztuki, ale również innych ludzi⁹.

Szczególnie istotne wydają się tu dwa splatające się wymiary – zainteresowanie sytuacją kobiet, zwłaszcza w świecie sztuki, i przyglądanie się kobiecej cielesności. Spostrzeżenie, że kobiety artystki są w świecie sztuki marginalizowane, to rodzaj truizmu. Dla przykładu, Carolee Schneemann swoją feministyczną praktykę artystyczną funduje na zauważeniu braku – braku kobiet artystek, do twórczości których mogłaby się odwołać. Szczególnie ważne zatem staje się budowanie historii kobiet. Kilkadziesiąt lat później rozpoznanie Schneemann pobrzmiewać będzie w słynnym plakacie *Guerilla Girls*. Kobieta w muzeum to ciągle bowiem głównie i najczęściej ciało, obiekt utrwalony w akcie.

⁵ E. Partum, *Mój problem jest problemem kobiety*, http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_II_2002.htm. [dostęp: 31 lipca 2015].

⁶ A. Jakubowska, *Usta szeroko zamknięte*, [w:] E. Toniak (red.), *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, Zachęta: Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011.

⁷ A. Turowski, *Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach siedemdziesiątych*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.

⁸ *Ewa Partum – artystka performerka*. Z Ewą Partum rozmawia Dorota Jarecka, „Wysokie Obcasy”, 14.08.2006.

⁹ D. Walentynowicz, *Wykładnik myśli. Rozmowa z Ewą Partum*, <http://www.magentamag.com/post/113771093860/wyk%C5%82adnik-my%C5%9Bli-rozmowa-z-ew%C4%85-partum> [dostęp: 31 lipca 2015].

Ciałem, w pewnym sensie, były kobiety w polskiej sztuce okresu PRL. Ewa Toniak pokazuje, jak bardzo pobłażliwie były traktowane; krytycy przyglądali się kwestiom wyglądu czy związków, w których twórczynie pozostawały. Ich dokonania nie spotykały się z zainteresowaniem; okoliczności kulturowe i instytucjonalne sprawiają, że „Wspólną cechą polskich artystek jest znikanie”¹⁰, konkluduje Toniak. Podobny wniosek daje się wywieść z tekstu Marii Hussakowskiej, dociekającej płci polskiej sztuki konceptualnej, która, jak wskazuje historyczka sztuki, pod pozorem odpowiedzi na uniwersalne pytania promowała figurę artysty mężczyzny¹¹. Turowski dodaje, że owo zmierzanie w stronę uniwersalnej racjonalności było nieświadome związanych z nim obciążeń ideologicznych¹².

Zainteresowanie sytuacją kobiet w świecie sztuki Partum pokazuje już pracę *Śniadanie na trawie wg E. Maneta* z roku 1971, w której odwołuje się do jednego z najbardziej znanych przedstawień kobiet w sztuce w ich typowej roli – nie odtwarzając go jednak, zadowolając się zapożyczeniem samego tytułu, który wraz ze swoim nazwiskiem umieści na białym płótnie ułożonym na trawie i, obok, wypisze na trawie samej. Znaczenie tej pracy nie sprowadza się do gry z pojęciem przedstawienia, ważny jest przecież sam wybór obrazu. Jak mówi Turowski:

W krytyce feministycznej dzieło Maneta urosło do miary symbolu męskiego spojrzenia, którego oko w akcie zaborczego woyeryzmu obnażało kobietę, czyniąc z niej przedmiot erotycznego pożądania. Ewa Partum, wprowadzając tekst w miejsce obrazu, dokonała [...] jego depikturalizacji. [...] wymazanie przedstawienia było odebraniem temu obrazowi (deikonizacja) siły wizualnego fetysza w kulturze męskiej władzy¹³.

To, podkreślmy, dopiero początek demontowania układu dominującego w świecie sztuki.

Inna ważna w tym kontekście praca to *Hommage à Leonardo da Vinci*, która konfrontuje ciało artystki z jednym z najbardziej znanych w historii sztuki obrazów, wprowadzając jednocześnie wymiar autobiograficzny. Partum, narysowawszy na ciele kształty *Damy z łasiczką*, fotografuje swoje odbicie w lustrze. Następnie, tworząc *lightbox*, doda transparentną folię z rysunkiem przywołującym słynny obraz. Służy on tu do zasłonięcia tego, co zasłonięte ma pozostać. To gra dwóch dzieł sztuki, ale też gra z odbiciem i własną biografią. Partum jednocześnie bowiem odwołuje się do swoich działań z czasów nastoletnich¹⁴.

¹⁰ E. Toniak, *Artystki w PRL-u*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Park Edukacja, Warszawa 2011, s. 110.

¹¹ M. Hussakowska, *Czy polska sztuka konceptualna ma płeć?* „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6.

¹² Zob. A. Turowski, *op. cit.*

¹³ *Ibidem*, s. 51.

¹⁴ D. Walentynowicz, *op. cit.*

Bodaj najistotniejszą realizacją zainteresowania sytuacją kobiety w świecie sztuki jest akcja Partum *Change* (1974). Najpierw towarzyszyło jej hasło: *Artysta nie ma biografii*, później zrealizowana zostaje z podtytułem *Mój problem jest problemem kobiety* (*Change – My problem is a problem of a woman*, 1979). To przejście jest znaczące, pokazuje bowiem moment identyfikacji artystki. Akcję wykonywała w galeriach, wśród publiczności, w roku 1979 towarzyszyły jej feministyczne manifesty autorstwa artystki i teksty Valie Export i Lucy Lippard. Partum poddawała się charakteryzacji, dzięki której połowa wpięrow jej twarzy, a później ciała była postarzana. Miało to zwrócić uwagę na fakt, że wprawdzie artysta nie ma biografii, liczy się przede wszystkim jego dzieło, artystka natomiast – jak najbardziej. W przypadku artystki jej płeć, wiek, ciało, fizyczna atrakcyjność są niezbywalnie interesujące. Ważne jest tu także odwrócenie procesu kosmetycznego, wykorzystanie zabiegów na co dzień używanych do przywracania – choćby jedynie wizualnego – młodości w zgoła przeciwnym celu. To tylko jeden z elementów „sztuki kamuflażu”, do której kobieta – obca w patriarchalnym społeczeństwie – musi się uciekać. Przy innych okazjach czerwona szminka, zostawiający natrętne ślady ostatni krzyk mody¹⁵, twórczyni zaczęła wykorzystywać jako osobistą sygnaturę, kolejny raz transformując zabiegi upiększające w element emancypacyjnej strategii.

W manifestcie Partum deklaruje:

Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej. Jej model, nieaktualny wobec jej roli obecnie, został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeśli opanuje sztukę kamuflażu i pominie własną osobowość. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Nie mieszcząc się w strukturze społecznej stworzonej dla niej, stworzy nową. Ta możliwość odkrywania siebie, autentyzmu swoich przeżyć, praca nad własnym problemem i świadomością, poprzez bardzo specyficzne doświadczenie bycia kobietą w patriarchalnym społeczeństwie obcym sobie światu, jest problemem sztuki nazywanej feministyczną. Jest to motywacja tworzenia sztuki dla kobiety artystki. Fenomen sztuki feministycznej odkrywa kobiecie jej nową rolę, możliwość samorealizacji¹⁶.

Ewę Partum interesowało nie jedynie uwięzienie artystek w formie, jaką narzuca im męski świat sztuki, przedmiotem jej uwagi była też rola kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Dobrym przykładem działań skierowanych przeciwko opresywnym wobec kobiet instytucjom społecznym jest performans *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko Wam!* (1980), jedna z prac, którą Ewa Małgorzata Tatar określa

¹⁵ Ewa Partum – artystka performerka.

¹⁶ *Monografia twórczości Ewy Partum*, [w:] A. Szylak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012. s. 139.

mianem „działań na suknię ślubną”¹⁷. Partum zajmowało małżeństwo, postrzegane jako jedyna życiowa droga kobiety, która także obciążana była winą za jego niepowodzenie¹⁸. Przy dźwiękach marsza weselnego artystka podczas performansu wycina się zatem nożyczkami z folii z napisem: „Dla mężczyzny”, w którą jest opakowana, a następnie z sukni ślubnej, kawałki której rozdaje publiczności. Punktem kulminacyjnym staje się manifest, wyjaśniający stanowisko twórczyni.

Elementem opresywnym staje się tu sam strój ślubny, o którym w tekście towarzyszącym performansowi *Strój ślubny* (1981) Partum powie:

Sakramentalny relikwiarz kultury patriarchalnej i męskiej
cywilizacji
pułapka
symbol jedynej chwili
wiążący wyobraźnię.
Nierówność miejsca kobiety i mężczyzny
w świecie męskiej cywilizacji
Kobieta stworzona w tej tradycji
uwięziona posłuszeństwem
wobec własnych fałszywych pragnień
wykształconych w procesie alienacji¹⁹.

Partum idzie w swojej analizie dalej. Inną realizacją podejmującą problem małżeństwa, a jednocześnie działaniem w przestrzeni publicznej, jest performans *Samoidentyfikacja* (1980). Naga Partum wyszła z galerii pod sąsiadujący urząd stanu cywilnego, który właśnie opuszczała para młoda, wzbudzając protesty zgromadzonych ludzi. Artystka zrealizowała również cykl fotomontaży pod tym samym tytułem, w których swoją nagą sylwetkę wkomponowała w różne sytuacje w przestrzeni publicznej, uwidaczniając stereotypowość kobiecych ról, ale i konfrontując się z różnymi obszarami systemu społecznego, także władzy, upostaciowionej tu przez milicjantkę. To także dobry przykład traktowania przez Partum nagiego ciała jako tworzywa sztuki – do którego to wątku wrócę za chwilę.

W latach osiemdziesiątych temat małżeństwa Partum podejmuje z perspektywy osobistej, w bardzo wyraźny sposób akcentując połączenie praktyki artystycznej z życiem, kiedy zorganizuje *Prywatny performans – Urząd Stanu Cywilnego 1985* (1985) podczas swojego drugiego ślubu, z intencją, by „akt sztuki stał się aktem prawnym”²⁰. Wykorzysta w nim także wcześniejszą pracę, w której litery

¹⁷ E.M. Tatar, *Prywatne jest polityczne*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, (red.), *Ewa Partum, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012*, s. 115.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Monografia twórczości...*, s. 143.

²⁰ K. Majewska, *O uhistorycznianiu konceptualizmu i interpretacji feminizmu. Rozmowa z Ewą*

składające się na jej imię i nazwisko stworzyła z imion i nazwisk inspirujących ją artystów i myślicieli, co stanowiło zapis jej biografii intelektualnej. Wprowadza to dodatkowy element zakorzenienia w biografii artystki, którą konfrontuje z rolą społeczną, w jaką wchodzi. Suknię ślubną z kolei wykorzysta w performansie *Flamenco w bieli* w roku 1992 i, wreszcie, sfotografuje się z podbitym okiem, znamiennie tytułując zdjęcie *Katastrofa małżeńska* (1987).

Twórczynię interesowało także inne wielkie kobiece doświadczenie – macierzyństwo. Sfotografowała się podczas karmienia córki Bereniki w jednym z *Poem by Ewa*, wpisując jednocześnie ów obraz w cykl swoich prac, wprowadzając macierzyństwo w przestrzeń sztuki. W kadrze nie zmieściła się jej twarz, co Tatar odczytuje jako refleksję nad kobietą stającą się matką; Partum pozbawia się tożsamości, pozbawia się też mowy (głosu)²¹. Gest to niezwykle znaczący, jeśli weźmiemy pod uwagę sygnaturę artystki, o której niżej.

Obszarem zainteresowania Partum jest również tzw. aktywna poezja. Porzucając litery na pastwę żywiołu czy przypadku, konfrontuje alfabet – arbitralny porządek kultury – z naturą. W latach siedemdziesiątych zrealizowała także kilka filmów mieszczących się w paradygmacie konceptualnym, zebranych w cyklu *Kino tautologiczne*. W realizacjach tych analizuje medium filmowe, przyglądając się podstawowym jego elementom. Charakterystyczne, że czyni to z pozycji kobiety, co uwidacznia się w drobnych elementach, z których zbudowane są prace, nie zaś w deklaracjach składanych w manifestach, odwołującym się do konceptualnego rozumienia praktyki filmowej. Kiedy, kierując uwagę na zagadnienie filmowego czasu, odmierza jego upływ, wybiera liść akacji jako narzędzie owego upływu miary; liść akacji, jakże często wykorzystywany w dziewczęńskim wróżeniu „kocham, lubi, szanuje...” – oczywiście, ‘on’, jak to bywa w patriarchalnej socjalizacji, w której małżeństwo było jedyną drogą dla kobiety. Partum rozważania o filmie spełniającym wymogi konceptualnego odrzucenia reprezentacji – tautologicznym – snuje z pozycji kobiety, która ma nie mówić (stąd wykonany do kamery gest zasłonięcia ust), nie słyszeć (zatkanie uszu) i nie widzieć (zasłonięcie oczu); ma także nie być widoczna, co artystka uzyskuje zarzuceniem włosów na twarz. Włosy, ów stereotypowo kobiecy atrybut, stają się tutaj narzędziem opresji, narzucają samej sobie wraz z przyjęciem stereotypowych ról i zobowiązań. „Film jest niemy i to samo z kobietą”²², powiada Partum, choć zaznacza, że feministyczna interpretacja tego gestu została dopisana później²³.

Partum, <http://www.obieg.pl/teksty/31875> [dostęp 31 lipca 2015]; tamże; interesujące uwagi o związkach feminizmu i konceptualizmu w twórczości artystki oraz przyczynach jej niezrozumienia.

²¹ E.M. Tatar, *Prywatne...*, s. 111.

²² Cytat za: Dorota Monkiewicz, *(Jej) Ciało i tekst. Fragmenty*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012, s. 87.

²³ Ewa Partum – artystka performerka.

Kino tautologiczne posługuje się także jedną ze sławnych deklaracji artystki – „mój dotyk jest dotykiem kobiety”. Także w strukturalnych filmach, realizowanych przez Partum, do głosu dochodzi cielesność. W twórczości artystki rodzajem sygnatury staje się odcisk ust – uszminkowane, pół otwarte usta Partum odbija na papierze. Agata Jakubowska zauważa dwuznaczność tego gestu: „Ślad szminki jest pozostawiony przez nią, ale i może być odczytywany jako symbol kobiecości, nie indeksowy znak”²⁴. Usta, otwarte i czekające, skonfrontowane z alfabetem, ze słowem, wyznaczają prace z cyklu *Poems by Ewa*.

W pewnym momencie Partum wpisuje ową osobistą sygnaturę w porządek polityczny. W performansie *Hommage à Solidarność* (1982, 1983) łączy cielesność z alfabetem, ilustruje go nią, albo ilustruje ją nim. Partum w podziemnej galerii w Łodzi wykonuje, a później w Berlinie powtarza, jak zwykle w owym czasie naga, performans, będący hołdem dla ruchu Solidarności. Składa odciski ust pod literami układającymi się w napis „Solidarność”, używając charakterystycznej czerwonej szminki; następnie rozkłada kwiaty i zapala świece. Jak wskazuje Dorota Monkiewicz, realizacja ta odwołuje się do utrwalonych w kulturze polskiej przedstawień: „tradycyjny, podszyty fantazmatem kobiecego ciała topos patriotyczny polskiej sztuki [...] jest konfrontowany z aktywnym kobiecym podmiotem wchodzącym w przestrzeń publiczną z totalnym projektem emancypacyjnym – feministycznym i narodowym zarazem”²⁵. Splot personalnej sygnatury, kobiecej cielesności, dyskusji z patriarchalną reprezentacją i otwarciem politycznej wypowiedzi, jeszcze wróci.

Ciało staje się w twórczości Partum niezwykle wyraźnym znakiem protestu wobec uprzedmiotowienia kobiet, zaznaczeniem swojej obecności, dziełem sztuki, jak wyjaśnia artystka, ale także narzędziem. Łukasz Ronduda upatruje w momencie, w którym Partum zaczyna posługiwać się swoim ciałem jako tworzywem, jednoznacznej już deklaracji feminizmu²⁶. Tego rodzaju praca z ciałem nie była zresztą nietypowa dla polskiego konceptualizmu, dość podobne podejście prezentowała Natalia LL. Sama Partum ogłosiła w pewnym momencie „intencję występowania »nago« dopóki sztuka kobiet nie zajmie należnego jej miejsca w układzie muzealnym i systemie rynku sztuki”²⁷, w pewnym sensie odwracając znaną z galerijnej rzeczywistości sytuację. Kilka lat później wspomniane już Guerilla Girls sformułują to rozpoznanie dosadniej, pytając „Czy kobiety muszą być nagie, by dostać się do Met. Museum?”. Twórczyni zrezygnuje z tego zabiegu na emigracji, bowiem uzna, że w zmienionym kontekście także i jej nagie ciało znaczy już coś innego²⁸.

²⁴ A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 37.

²⁵ D. Monkiewicz, *op. cit.*, s. 83.

²⁶ Ł. Ronduda, *Pomiędzy konceptualizmem a nominalizmem. Rzecz o 'Kinie tautologicznym' Ewy Partum*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012, s. 69.

²⁷ E. Partum, *op. cit.*

²⁸ Ewa Partum – artystka performerka, .

Ostatnią pracą, którą chcę przywołać w tym niezwykle skróconym wybo-rze prac artystki, jest akcja *Perły* (2006). Po raz kolejny pojawia się tu odcisk ust; kolejny raz wpisany zostaje on w wyrazistą perspektywę polityczną. Teraz jednak Partum rezygnuje w pewnym sensie z jego osobistego wymiaru, kierując się ku wspólnocie kobiet²⁹. Zaprosiła do współpracy grupę ekwadorskich i boliwijskich sprzątaczek pracujących w Europie i wspólnie wykonały, odciskami ust, część flagi Hiszpanii. Mieszają się tu wykluczenia, krzyżują płaszczyzny dyskryminacji – działanie bowiem staje się tu domeną kobiet, zajmujących pozycję podporządko-waną z powodów ekonomicznych. Ciała wyzyskiwanych robotnic formują wspól-notę i w jej imieniu, choć nieme, zabierają głos.

Problemem Partum, jak wyjaśnia komentując przywołaną tu deklarację-pod-tytuł akcji *Zmiana*, jest „status społeczny kobiety”³⁰. W swojej twórczości przecho-dzi od zainteresowania swoją sytuacją jako artystki konceptualnej, której prace są traktowane pobłażliwie i niedoceniane, przez komentarz do ograniczających ról społecznych, po rozpoznanie wielopoziomowej dyskryminacji kobiet. Jej zaangażowane społecznie prace również spotykały się z protekcyjnym traktowaniem, czego świetnym przykładem jest choćby reprodukowany w katalogu dużej mono-graficznej wystawy w gdańskiej Łażni, opublikowany w 1979 roku w „Kulturze” tekst Andrzeja Oseki, prawiącego złośliwości artystce, która ośmieliła się wejść w przestrzeń publiczną z plakatami, pokazującymi jej postarzoną twarz. Partum w początkach lat osiemdziesiątych wyemigrowała do Berlina, co spowodowało jej nieobecność na krajowej scenie artystycznej. Dziś, po kilku ważnych wysta-wach i publikacjach jej poświęconych, zajmuje należne jej miejsce we współczesnej sztuce polskiej – co jednak, pamiętać trzeba, nie było ani łatwe, ani oczywiste.

Bibliografia

- Ewa Partum – artystka performerka. Z Ewą Partum rozmawia Dorota Jarecka, „Wysokie Obcasy”, 14.08.2006.
Hussakowska M., *Czy polska sztuka konceptualna ma płęć?* „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6.

²⁹ Aneta Szyłak wskazuje, że najnowsze prace Partum związane są z takimi obszarami, jak „krytyka społeczna, ekonomiczna i instytucjonalna”, w twórczości artystki nowymi. Jako przykład Szyłak, kuratorka wystawy Partum w Instytucie Sztuki Wyspa, podaje „działanie artystyczne polegające na wykupieniu autorce tego tekstu [Szyłak] rocznego ubezpieczenia zdrowotnego w reakcji na prekaryjne warunki życia wolnych strzelców, a więc wykorzystanie systemu ubezpieczeń jako pola działania artystycznego i rozciąganie pola »legalności« sztuki”, Aneta Szyłak, *Nieprzekazywalność przekazu*. *Na marginesie monografii i wystawy 'Ewa Partum: Legalność przestrzeni'*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012, s. 17.

³⁰ Ewa Partum – artystka performerka.

- Jakubowska A., *Usta szeroko zamknięte*, [w:] E. Toniak (red.), *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, Zachęta: Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011.
- Majewska, K., *O uhistorycznianiu konceptualizmu i interpretacji feminizmu. Rozmowa z Ewą Partum*, <http://www.obieg.pl/teksty/31875> [dostęp 31 lipca 2015].
- Monkiewicz D., *(Ję) Ciało i tekst. Fragmenty*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Monografia twórczości Ewy Partum*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Partum E., *Mój problem jest problemem kobiety*, http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_II_2002.htm. [dostęp: 31 lipca 2015].
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.
- Ronduda Ł., *Pomiędzy konceptualizmem a nominalizmem. Rzecz o Kinie tautologicznym Ewy Partum*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Szyłak A., *Nieprzekazywalność przekazu. Na marginesie monografii i wystawy Ewa Partum: Legalność przestrzeni*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Tatar E.M., *Ewa Partum*, [w:] A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Park Edukacja, Warszawa – Bielsko-Biała 2011.
- Tatar E.M., *Prywatne jest polityczne*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Toniak E., *Artystki w PRL-u*, [w:] w:] A. Jakubowska *Artystki polskie* (red.), Wydawnictwo Szkolne PWN, Park Edukacja, Warszawa 2011,
- Toniak E., *Niemożliwa?*, [w:] E. Toniak (red.), *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, Zachęta: Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011.
- Turowski A., *Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach siedemdziesiątych*, [w:] A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar (red.), *Ewa Partum*, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk 2012.
- Walentynowicz D., *Wykładnik myśli. Rozmowa z Ewą Partum*, <http://www.magentamag.com/post/113771093860/wyk%C5%82adnik-my%C5%9Bli-rozmowa-zew%C4%85-partum> [dostęp: 31 lipca 2015].

Biogram

Dagmara Rode – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Mediów Elektronicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się filmem eksperymentalnym, sztuką wideo i sztuką feministyczną. Autorka książki *Polityka w pierwszej osobie. Twórczość Dereka Jarmana* (Łódź 2014), współredaktorka m.in. tomów *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej* (z Pawłem Sołodkim, Warszawa 2010), *Metody dokumentalne w filmie* (z Marcinem Pieńkowskim, Łódź 2013) i *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej* (z Ryszardem W. Kluszczyńskim, Łódź 2015).