

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz*

W STRONĘ SOCJOLOGII ARTYSTKI

Abstrakt. Artykuł jest szkicem odwołującym się do płaszczyzny socjologii kultury i sztuki, historii sztuki. Materiał źródłowy stanowiły różnego rodzaju studia i teksty: opracowania historyczne, artykuły naukowe, wystawy malarstwa i albumy, recenzje, biografie. Celem artykułu jest analiza funkcjonowania artystek z Europy w polu sztuki w przeszłości i współcześnie na przykładzie literatury i sztuk plastycznych. Tekst ma charakter szkicu, dotyczy socjologii artystki, w tym powiązań sztuki i feminizmu. W rozważaniach zwrócono szczególną uwagę na kwestię roli społeczno-kulturowej kobiet, zwłaszcza w aspekcie autonomii, autorytetu i zobowiązań.

Słowa kluczowe: socjologia artystki, sztuka, literatura, kobiety, feminizm.

*Opisać kobietę od środka jest nie sposób.
Nad tym zalamują się największe tytany literatury.
Kobietę od środka opisać może tylko kobieta.
Rzecz dziwna – nigdy tego nie robi
Witkacy*

*Że możecie same po ulicach chodzić, kolejną jeździć,
o czym chcecie, o rozumnych książkach,
czy nierozumnych plotkach w towarzystwie rozmawiać,
wszystko to winnyście pierwszym radownicom,
co wam wśród szyderstw i wydziwian drogę utorowały
Narcyza Żmichowska*

1. O potrzebie spojrzenia na artystki

Szkic ten ma na celu wskazać, że istnieją powody, by mówić o socjologii artystki. Dlaczego? Po pierwsze, przemawia za tym odmienna sytuacja artystyczna, inna droga karier twórczych kobiet i ogólnie przedstawicielek płci żeńskiej w społeczeństwie¹, po drugie – odrębna istotowość sztuki kobiet, definiowana szeroko

* Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, e-mail: ewelina.wejbert@uni.lodz.pl/.

¹ Jeśli żeńską płęć artystów potraktujemy jako „kategorię społeczną”, w obrębie pola sztuki ujawni się nieobecność kobiet lub ograniczony ich udział.

jako działalność artystyczna przedstawicielek płci żeńskiej. W nurt tej działalności wpisuje się również sztuka feministyczna, będąca często działalnością radykalną, krytyczną, odbieraną negatywnie, o której jednak niniejszy szkic nie traktuje. Wypada dodać, że autorka nie miała na celu przeprowadzenia pogłębionej socjologicznej analizy² pod kątem sytuacji i karier artystek tworzących w różnych wiekach (w tym w XX i XXI). Oddanie w pełni w jednym artykule zróżnicowania sytuacji społecznej artystek z Europy jest niemożliwe. Tekst ten zaledwie przybliża problematykę – stąd tytuł *W stronę socjologii artystki*. Autorka nie zajmowała się też kwestią różnych kontekstów polityczno-społeczno-kulturowych XX wieku³. Swoje rozważania ograniczyła celowo jedynie do pewnych rodzimych i europejskich przykładów twórczości żeńskiej. Pierwszoplanowymi kwestiami, na które chciała zwrócić uwagę pisząca ten tekst, były: nikła obecność kobiet w systemie artystycznym oraz pełniona przez nie społeczno-kulturowa rola.

W artykule skupiono się na żeńskiej twórczości plastycznej, przywołując między innymi legendę Artemizji. Ta najbardziej zmitologizowana postać wielkiej malarki pozwala zilustrować stawiane tezy i stanowi punkt odniesienia do opisu sytuacji kobiet twórczych w Polsce. Po motto tego opracowania Autorka sięgnęła do twórczości Narcyzy Żmichowskiej. Przyglądając się sytuacji na polu rodzimej literatury w odniesieniu do idei feministycznych, postawione zostało także pytanie o siłę „żeńskich tradycji”. Taka koncepcja szkicu wynika z przekonania, że socjolog zajmujący się zagadnieniem artystek powinien śledzić powiązania sztuki i programów feministycznych.

Marian Golka (por. Golka 1995; 2012) przed laty w *Socjologii artysty* dokonał opisu zmiany statusu twórcy nowożytnego (na przykładzie twórców malarstwa i literatury) poprzez charakterystykę systemu artystycznego, klasyfikację karier artystycznych, uzasadnień twórczości. Na kartach tego kompendium wiedzy mizernie reprezentowane są kobiety⁴. Skoro jednak w historii sztuki wybitnymi jednostkami pozostawali tak przedstawiciele płci męskiej, jak i żeńskiej, jaka zatem jest przyczyna swoistej „niereprezentacji” socjologicznej tych drugich? Legendy artystyczne kobiet, powoli, od ósmej dekady XX wieku, wchodzą do piśmiennictwa

² Jest to raczej próba podjęcia refleksji interdyscyplinarnej z zakresu historii sztuki, *gender studies* i socjologii. Celowo nie wykorzystano tu kluczowych pojęć socjologicznych (np. świadomość jednostkowa/zbiorowa, klasa, rasa, habitus, struktura społeczna, praktyki społeczne, pole sztuki/świat sztuki/system sztuki), gdyż naczelnym zadaniem był deskryptywny opis życiorysów twórczych, uwypuklenie żeńskiej roli i doli społecznej.

³ Np. polskie artystki w porównaniu z artystkami z Europy Zachodniej, artystki czarne i białe w USA, artystki świata zachodniego a artystki tworzące w świecie niezachodnim (Azja, Afryka itd.), artystki z klas uprzywilejowanych i artystki z klas zdominowanych itp.

⁴ Autor tylko raz przywołuje postać artystki Olgi Boznańskiej, gdy cytuje jej list o doskwierającej biedzie i samotności na emigracji (zob. Golka 2012: 136). Wprawdzie w bibliografii cytowanych prac odnajdziemy jeszcze *Dzienniki* Zofii Nałkowskiej, jednakże nie stanowią one materiału analitycznego dla rozważenia kwestii kariery artystek czy statusu kobiety w polu artystycznym, w systemie artystycznym.

poświęconego sztuce (Sutherland 1981; Gray 2009; Yablonskaya 1990). Wciąż jednak pozostają na marginesie opracowań naukowych. Studia historyczne nad kobietami tworzącymi stanowią zadanie badawcze bardziej skomplikowane niż nad artystami-mężczyznami. Przyczyna tkwi w niedostatku zachowanych prac lub informacji o nich, w rozproszonych archiwaliach, niespisanych biografiach, niezarejestrowanym przez krytykę dorobku twórczym lub incydentalnym jej dostrzeżeniu w polu artystycznym, a szczególnie w niezadbaniu o ujawnione i opisane dziedzictwo kobiet, tak by zachować je dla potomnych (wielka tu rola uczniów, uczennic, rodziny). Petryfikacji tego stanu dokonuje tradycja i system – utrwalając jako twórcze wzorce męskie i mniej twórcze wzorce kobiece.

Zasady tworzenia hagiografii i nowożytnych biografii oparte na modelu Vasariego neutralizowały kategorie rodzajowe (płeć, rasa). W istocie *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* przyczyniały się od XVI wieku do lansowania tylko męskich karier i mitów. Ten swoisty protekcyjizm uwidacznia się we współczesnych wydawnictwach o malarstwie czy w filmowych biografiach twórców sztuki. Encyklopedie historii malarstwa, albumy o wielkich twórcach światowego i rodzimego malarstwa marginalizują bądź pomijają osiągnięcia kobiet. Artystki, pisarki, kobiety-geniusze sporadycznie uobecniają się na ekranach kinowych⁵. Pamięć o nich nie zapisuje się w świadomości zbiorowej⁶.

Francuska badaczka Natalie Heinich (2007: 106–107) wyodrębniając dwa nurty uprawiania sztuki: (1) jako wolnego zawodu (twórca-rzemieślnik), (2) jako powołania (artysta i jego mity), stwierdziła, że odnośnie do pierwszego przypadku przetrwało niewiele informacji zarówno na temat kobiet, jak i mężczyzn tworzących sztukę⁷. Z kolei w nurcie ruchu akademickiego istotne okazywały się czynniki klasowo-rodowe oraz płeć. Praca rzemieślnicza pozostawała domeną pospółstwa, mieszczaństwa, ale przecież w pracowniach mężów, ojców, braci rzemieślnictwem artystycznym trudniły się również kobiety. Arystokratkom pozwalano uprawiać rzeźbę i malarstwo jedynie amatorsko, choć znane są wyjątki, jak choćby kariera Włoszki Artemizji Gentileschi, która jako pierwsza w historii znana artystka mogła samodzielnie utrzymywać się ze swoich prac malarskich⁸.

Artystyczna produkcja kobiet ujawniła się jednak dopiero wraz z pojawieniem się nowoczesnych kierunków w sztuce (np. impresjonizmu) i otwarciem akademickich ośrodków dla przedstawicielek płci żeńskiej. Odkąd sztuka stała

⁵ Filmy dokumentalne, oświatowe o artystkach nie zapewniają szerokiego obiegu w kulturze. Dostrzegalną cechą kinematografii biograficznej pozostaje nikła obecność kobiet w ekranizacjach dotyczących światów „wielkich artystów”. Analiza indeksów kinowych biografii wykazuje, że choć powstają kinowe produkcje o życiu i twórczości sławnych kobiet, to jest ich znacznie mniej niż tych o artystach.

⁶ Podobne spostrzeżenia odnośnie do uczonych kobiet w socjologii wysunął J. Mucha (2012: 39).

⁷ Artystki w średniowieczu z reguły pełniły role żon i matek, pomocnych w pracy twórczej. Jeśli po wyjściu za mąż zyskiwały zgodę małżonka, mogły pracować w wyuczonyj profesji.

⁸ Żyła w latach ok. 1597–1651; była uczennicą swego ojca Orazia Gentileschi, oraz Guida Reniego i Domenichina (zob. Walis 1966: 76).

się powołaniem, wyszła poza granice wolnego zawodu, liczba artystek systematycznie się powiększała (Heinich 2007: 107). Jednocześnie instrumenty hierarchii wewnętrznej i zewnętrznej nadal doskonale funkcjonowały, przyczyniając się do faworyzowania męskich karier. Współcześnie brakuje systematycznych badań prowadzonych przez zespoły socjologów dotyczących karier artystów i artystek. Nie ma jednak wątpliwości, że wspomniane mechanizmy hierarchizowania nadal funkcjonują. Jednym z przykładów może być badanie amerykańskiej kuratorki wystaw, Maury Reilly, analizującej udział kobiet w wystawach w latach 2007–2014 w czołowych muzeach amerykańskich (Whitney Museum w Nowym Jorku, MoMA, Muzeum Guggenheima i in.) oraz europejskich (Tate Modern, Centre Pompidou, Berlinische Galerie i in.). Reilly ujawniła znaczne dysproporcje w tym zakresie. Okazuje się, że w XXI wieku udział indywidualnych artystek w wystawach jest czterokrotnie niższy w porównaniu do reprezentacji artystów (Reilly 2015). Współcześnie w Polsce rozdział między sfeminizowanymi grupami osób studiujących na ASP a zmaskulinizowaną kadrą wykładowców na uczelniach pokazały badania Fundacji Katarzyny Kozyry (kobiety stanowią 77% studentów, ale zaledwie 22% profesorów)⁹. W kręgu socjologów temat ten nie znajduje zainteresowania. Generalnie w Polsce studia nad twórczością pierwszych i następnych pokoleń polskich plastyczek wydają się zapóźnione. Wprawdzie jeszcze przed II wojną światową pojawiły się prace historyka sztuki Zygmunta Batowskiego (wydane po wojnie), następnie Alicji Okońskiej, Marii Poprzęckiej, jednak były to indywidualne, niezbyt szeroko zakrojone prace badawcze. Z zebranych materiałów i przedstawionych życiorysów wyłania się przynębiający obraz zaprzepaszczonych talentów malarskich, najczęściej na skutek zamążpójścia.

Prawdziwy wysyp prac możemy obserwować dopiero od niedawna (Jakubowska 2011; Kowalczykowa 2008; Kowalczyk 2010; Toniak 2008; 2010; i wiele innych). Oprócz odkrywania życiorysów i dorobku dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych wielkich lub znanych postaci w historii polskiego malarstwa (jak Anna Bilińska-Bohdanowicz, Olga Boznańska, Tamara Łempicka, Zofia Stryjeńska), ukazują się publikacje przybliżające działalność plastyczek mniej znanych, przeoczonych, niesłusznie zapomnianych (tamże)¹⁰. Liczne badaczki, także te zorientowane na perspektywę *gender*, wydobyły z kart historii sztuki rozproszone informacje o wystawach sztuki kobiet¹¹, nazwiska i dzieła (niezłych)

⁹ Analizie poddano 966 kwestionariuszy ankiet. Przeprowadzono 32 wywiady ze studentami i pracownikami 9 wyższych uczelni w Polsce. Kobiety mają takie same aspiracje jak mężczyźni, ale otrzymują więcej negatywnych komunikatów odnośnie do swoich prac i talentu, oczekiwania społeczno-rodzinne wobec nich są również znacznie wyższe. Więcej zob. Gromada, Budacz, Kawalerowicz, Walewska, *Marne szanse na awanse. Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych*.

¹⁰ Tematowi poświęcono także numer czasopisma „Sztuka i Dokumentacja” (2017, nr 15), zatytułowany *Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce*, pod red. A. Jakubowskiej.

¹¹ Zob. bibliografia tematyczna: *Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 15, s. 142–144.

artystek. Wiele z nich czeka na odkrycie z niebytu historycznego lub na ponowną interpretację ich twórczości.

Pojęcie „sztuki kobiet” wzbudza od lat kontrowersje, których dogłębne zilustrowanie przekracza ramy tego szkicu (Czajkowska 2004: 12–16). Natomiast badaczki zjawiska odróżniają sztukę feministyczną (*feminist art*), sztukę kobiet (*feminine art*) oraz sztukę żeńską (*female art*). Ostatnia perspektywa odnosi się do określonego stylu kobiecego w sztuce, sposobu ukazywania przedmiotu i bywa najczęściej przedmiotem krytyki. Wyróżnione perspektywy wzajemnie się na siebie nakładają. Analizowanie meandrów karier artystycznych z pozycji historii i socjologii sztuki uprawnia do stwierdzenia, że artyści różnych płci działali w inaczej zorganizowanych systemach artystycznych¹².

Kształcenie rzemieślnicze początkowo odbywało się w warsztatach rodzinnych, w ramach pierwotnego układu kultury (Kłoskowska 1973). Kobiety, które osiągnęły jakąś pozycję, były zawsze córkami artystów. Układ instytucjonalny przez długi okres pozostawał dla artystek niedostępny. Oprócz strukturalno-społecznych i instytucjonalnych powodów nieobecności czy niepowodzeń kobiet na polu sztuki, warto podkreślić rolę i siłę mitów artystycznych, typowo męskich (np. o boskim twórcy, artyście-outsiderze itp.). Mity artystyczne są konstrukta-
mi wytwarzanymi przez artystów, ich biografów, krytyków (Zimnica-Kuzioła 2017), akademie, towarzystwa i kręgi artystyczne. Kwestia ta w polskiej literaturze naukowej opisana została wiele lat temu przez Andrzeja Osękę, Marię Gołaszewską Mariana Golkę oraz autorkę tego tekstu (por. Osęka 1987; Gołaszewska 1972; Golka 1995; Wejbert-Wąsiewicz 2009a; 2009b). Choć płęć nie jest kategorią rozważaną w tych pracach, wypada zauważyć, że z racji odmiennych ról społeczno-kulturowych, żywoty wielu wybitnych artystek nie wpisują się w męskie uzasadnienia twórczości. Natomiast artystyczne wyobrażenia odnośnie do geniuszu kobiecego nie istnieją.

„Twórczość niepozorna” (zob. Grądziel-Wójcik, Kwiatkowska, Marzec 2015) charakteryzowała *gros* piszących, rzeźbiących, malujących, tkających, grających i innych twórczych kobiet. Jak zauważa Inga Iwasiów (tamże: 18–26), istnieją mechanizmy powodujące traktowanie literatury kobiet jako drugorzędnej. Wśród najważniejszych wymienić można wykluczenie, odebranie głosu, marginalizację, brak swobody twórczej, konstruowanie indywidualności w cieniu innego artysty (np. męża, brata, ojca, mistrza, partnera) i związane z tym zapomnienie oraz niewidoczność¹³. Niepozorność to inaczej obecność niewidzialna, a więc przeciwieństwo spektakularności. Choć może stanowić strategię

¹² Raport Fundacji Katarzyny Kozyry potwierdza żywotność podwójnych standardów awansu dla płci na uczelniach artystycznych. Oprócz czynników systemowych zakorzenionych w tradycji kulturowej wyróżnić możemy czynniki mentalne oraz oczekiwania i obowiązki dotyczące społecznej roli kobiet.

¹³ Nie bez znaczenia w przypadku literatury pozostaje przekład na języki obce (istotni, wybitni tłumacze, ważni w polu krytycy).

artystyczną, o czym przekonuje twórczość i postawa Wisławy Szymborskiej, to takie bytowanie łączy się ze światem codzienności (tamże: 19–21) i pozostaje skazane na niedostrzeżenie. Wszystkie wspomniane eliminacje mają miejsce także w innych dziedzinach sztuki.

Socjologia artystki powinna zatem uwzględniać dodatkowo takie czynniki determinujące cykl kariery artysty płci żeńskiej, jak patriarchalność kultury, biologiczna i społeczna rola kobiety, oraz powinna ujawniać niewidoczność kobiet w historii sztuki i jej przyczyny. Napisanie socjologii artystki jest zadaniem trudnym. Trzeba się mierzyć ze skąpym materiałem do studiowania biografii, szczątkowymi informacjami o warunkach życia kobiet. Toteż postulowane opracowanie wymaga gremialnych studiów komparatystycznych, rozległych analiz interdyscyplinarnych badających życiorysy, dokonania, recenzje i dokumenty artystek, a także ich ocenę na tle całościowej spuścizny poszczególnych epok, stylów i prądów. Potrzebna jest też nowa interpretacja twórczości artystek z pozycji historii sztuki, gdyż system artystyczny budowany był przez (białych) mężczyzn i dla mężczyzn.

2. Tor przeszkód. Artystki w systemie kultury

Mniejsza autonomia i autorytet artystek to kwestie, które zostały już dawno opisane, poparte rozległymi studiami z dziedziny historii sztuki (Chadwick 1991; Pollock 1999; Reckitt 2001; Baigell 2001). Na przeszkodzie rozwoju genialnych kobiet stały społeczne wyobrażenia na temat możliwości twórczych kobiet. Przez wieki traktowano kobiety jako istoty ludzkie, lecz poddane (władzy mężczyzn, Kościoła), ubezwłasnowolnione (czyjeś córki i żony). Udawało się to dzięki wsparciu czterech systemów: religijnego, prawnego, obyczajowego i społecznego, a także z powodu czynnika natury (biologia kobiety). Ruchy reformacyjne w chrześcijaństwie, przyznanie kobietom prawa do edukacji, pracy i samostanowienia zapoczątkowały stopniowy proces emancypacji kobiet. Najwolniej przystosowuje się do tych zmian system obyczajowo-społeczny (m.in. normy, stereotypy). Tradycyjne relacje między płciami zakładają gorszą pozycję kobiety. Oprócz wielowiekowego statusu „gorszej płci” i ograniczeń w dostępie do pełnienia pewnych ról przez kobiety, czynnikiem opresyjnym dla artystek pozostawał system edukacji (tamże). Virginia Woolf wyobraziła sobie przypadek genialnej siostry Szekspira, która nawet jeśli zdobyłaby wykształcenie, to na skutek systemowych udręczeń niechybnie straciłaby rozum (Woolf 1997: 60–69). Artystka nie mogła zostać Szekspirem¹⁴, gdyż kobietom nie pozwalano „być

¹⁴ Jak przypuszcza się, Szekspir nie mógł napisać wszystkich swoich dzieł. Za jednego z autorów dzieł mu przypisywanych uznano (na podstawie wieloletnich badań) poetę Christophera Marlowe’a. Wśród innych możliwych współautorów wymienia się m.in. Marka Rylance’a, Sir Francisca Bacona czy Williama Stanleya.

sobą”. Kobieta twórcza winna pełnić rolę co najwyżej strażniczki rodzinnej pamięci, powierniczki twórczych dylematów artysty (męża, brata, innego mężczyzny). Następuje tu przejście od twórczości oryginalnej do pełnienia przez kobietę roli Muzy (Grądziel-Wójcik, Kwiatkowska, Marzec 2015: 18–26), czasem wspierającej żony, siostry¹⁵, lub autorki działalności mniej oryginalnej, np. z zakresu przekładów literatury, sztuki użytkowej, dekoracyjnej, pola twórczości dla dzieci i młodzieży (ilustracja, literatura, film). Choć prawa kobiet w wielu dziedzinach zmieniły się na korzyść, to jednak dzisiejsze macierzyństwo jest instytucją totalną, czego nie można powiedzieć o wiekach wcześniejszych (por. Badinter 1998; Budrowska 2000), dlatego tak dawniej, jak i dziś, karierę kobiet utrudnia ich społeczna rola, jako jednostek prowadzących życie rodzinne i posiadających obowiązki z tym związane (Baker 2015; por. Budrowska, Duch, Titkow 2003; Duch-Krzystoszek 2007). Codzienna krzątania i drobiazgi domowego życia (zabieganie o dom i najbliższych) pochłaniają mnóstwo czasu i energii, o czym dobitnie przekonuje rodzima „Sztuka Matek” (Wejbert-Wąsiewicz 2014: 23–38). Wybitne malarki z przełomu XIX i XX wieku rezygnowały z małżeństwa na rzecz wolnych związków, życia w pojedynkę. Do wyjątków należą niezamężne kariery artystek zaangażowanych w małżeństwo i macierzyństwo (Wejbert-Wąsiewicz 2015: 103–124). Współczesne publiczne wyznania znanych artystek (np. Ewy Partum, Mariny Abramović, Katarzyny Kozyry) uświadamiają, że mężczyzn-artystów nie rozlicza się z małżeństwa czy ojcostwa. Wszystko, co wyżej powiedziano, uświadamia, dlaczego specyfika biografii twórczych kobiet powinna być ujęta w kategoriach analitycznych socjologii artystki. Podejście takie, oprócz wzorów i przekonań o „naturze kobiety”, odtwarzania biografii kobiety twórczej, wymaga dookreślenia podstawowych informacji o jej stanie cywilnym (wiek zawarcia małżeństwa, liczba dzieci, warunki domowe¹⁶). Przyjrzyjmy się z tej perspektywy jednej z najlepiej opisanych, a przez to zmitologizowanych postaci – Artemizji Gentileschi. W jej historii odbijają się wspomniane atrybuty losu twórczych kobiet.

Z perspektywy socjologii artysty to fenomen, gdyż liczba prac o niej, badań prowadzonych na amerykańskich uniwersytetach przewyższa studia o jakimkolwiek artyście (Lapierre 2002: 341–343 i wskazana tam bibliografia). Stało się to za sprawą badaczek feministycznych i *gender*.

¹⁵ Badając kariery artystów, zaskakująco często natrafiamy na genialne siostry, np. siostra Paula Claudela (Camille), siostra Felixa Mendelsohna (Fanny), siostra Juliana Tuwima (Irena), siostry Chopina (zwłaszcza Emilia), Barbara Czerwijowska, siostra Kazimierzy Iłakowiczówny i wiele innych. Niektórym z nich pośmiertnie, dzięki odkryciom historyków, krytyków, udaje się przebić „szklany sufit”.

¹⁶ Virginia Woolf postulowała o biograficzne dopełnienie sytuacji artystek w czasach elżbietańskich o następujące aspekty: „Jak wyglądał jej dom?; Czy miała własny pokój?; Czy sama musiała gotować?; Czy to prawdopodobne, że miała służącą?” (za: Woolf 1997: 68).

Artemizja pochodziła z rodziny mieszczańskiej i była jedną z niewielu kobiet, którym udało się wdrzeć do świata sztuki. W XVII-wiecznym Rzymie kobieta-malarz jawiła się niczym dziwo natury. Losy tej malarki naznaczył dramatyzm wyborów. Cechował ją wybitny talent, ale także odwaga, charyzma, indywidualność. Artemizja pokonała wiele przeszkód natury prawnej i obyczajowej. W ówczesnych czasach córki stanowiły własność swych ojców, potem mężów lub Kościoła (zakony, klasztory), zaś uprawianie sztuki dawało miejsce szczególne w systemie, oznaczające status, władzę, prestiż, bogactwo, co czyniło artystę przedmiotem uwielbienia. Nazwisko artysty stanowiło rozpoznawalną markę, a gromadzenie kolekcji, swoiste wojny papieża, królów, książąt i innych dostojników świeckich lub kościelnych o względy artystów, zapewniały twórcom sławę i nieśmiertelność. Artemizja była jedyną córką Orazia Gentileschi – malarza z kręgu caravagionistów; owocem miłości małżeńskiej (co wówczas stanowiło rzadkość). Jej ojciec, uznany artysta, dostawał zamówienia na prace w Bazylice św. Piotra oraz w najważniejszych kościołach i pałacach Rzymu. Jak podają różne biografie malarki, ta już od piątego roku życia (tamże: 47), podobnie jak jej bracia, pomagała ojcu, ale tylko ona wyróżniała się wybitnym talentem. Ojciec dostrzegł genialność córki i wspierał jej dążenia artystyczne. Jednocześnie Artemizja ucząc się malarstwa w pracowni ojca, pozostawała analfabatką. Dopiero w późniejszym okresie nadrobiła zaległości w edukacji. Od strony techniki plastycznej jej obrazy charakteryzowały się gwałtownymi, mocnymi ruchami pędzla, kontrastem barwnym, co oceniano za właściwe jak na malarza (mężczyznę).

Życie malarki obfitowało w dramatyczne wydarzenia (śmierć matki w dzieciństwie, gwałt i sprawa sądowa, śmierć dzieci). Tematyka obrazów oscylowała wokół niewinności, niesprawiedliwości, zdrady i wstydu. Inspirację dla artystki stanowiły historyczne postacie kobiet. Wśród malowanych przez nią typów kobiecych wyróżnić można: mityczne buntowniczkę (Jael, Galatea), mścicielki i obrończynie ludu (Judyta, Estera), dumne samobójczynie (Kleopatra, Lukrecja), „święte grzesznice”, ladacznice (Batszeba, Maria Magdalena).

Malarka, zgwałcona przez malarza Agostina Tassiego, zdecydowała się założyć w 1612 roku sprawę w sądzie. Jej zeznania przechowały się do dziś i świadczą o odwadze i niewinności artystki. Siedemnastoletnia dziewczyna poddana została licznym upokarzającym przesłuchaniom i torturom. Wypada dodać, że sprawa w sądzie była wstydem dla panny, ale przede wszystkim pohańbieniem dla ojca¹⁷ i honoru całej rodziny. Istotną postacią w karierze Artemizji pozostaje ojciec, mistrz i wspierający opiekun. Relacje malarki z rodzicem w wieku późniejszym świadczą o ambiwalencji: artystycznej zawiści i ojcowskiej dumie. Początkowo córka pozowała jako modelka do jego dzieł, by w ukryciu, w domowej pracowni pełnić funkcję pomocnicy malarza, asystentki i współpracownicy. Uwolnienie od

¹⁷ Wedle ówczesnego prawa, ofiarą był Orazio, gdyż z prawnego punktu widzenia dziewczyna nie mogła dysponować swoją osobą.

ojca mogło się dokonać za sprawą zamażpójścia, ale kwestię tę utrudniała sytuacja materialna rodziny. Po wygranej sprawie (Tassiego skazano na wygnanie) jej drogi rozwoju były nadal ograniczone: małżeństwo lub klasztor. Ponadto tylko męski opiekun zapewniał prawną możliwość prowadzenia pracowni¹⁸. Zamażpójście (za miernego rzemieślnika) dało Artemizji wolność, wyrwała się spod dyktatu ojca¹⁹. Znaczną swobodę artystyczną na polu sztuki malarka osiągnęła właśnie dzięki małżeństwu z nieudacznikiem. Warto w tym miejscu wspomnieć też o jej samotnym macierzyństwie²⁰. Kariera malarki rozbłysła dzięki zamażpójściu i talentowi, oryginalnym pracom, ale też na skutek odpowiednich strategii artystycznych (np. zawierała znajomości wśród arystokracji, późniejszymi jej kochankami byli książęta i mocodawcy zleceń). Pozycję społeczną i artystyczną Artemizji wzmacniała znajomość z wielkimi artystami i uczonymi, m.in. z Buonarottim Młodszy, Cristoforem Allorim, Galileuszem i ich przyjaciółmi zgromadzonymi wokół Medyceuszy na dworze florenckim. Historia Włoszki pokazuje, że talent, edukacja, praca bez wsparcia mężczyzn²¹ byłyby nieistotne z perspektywy kariery artystycznej.

Brak autonomii, niższa pozycja społeczna stanowiły sytuację wyjściową dla wybitnych kobiet, jednak jak pokazuje przykład Artemizji, niektórym udawało się przezwyciężyć te bariery. W Polsce podobny fenomen nie został opisany, prawdopodobnie nie mógł zaistnieć na skutek XVI-wiecznych zaostżeń prawa. W warunkach polskich istniały przeszkody nie do pokonania w przyjmowaniu kobiet na uczniów i czeladników, co należy uznać za regres uniemożliwiający funkcjonowanie zawodowe artystek. Żeńskie nazwiska pojawiają się bardzo rzadko w księgach cechowych (Zientara 2009: 257–290). Renesans, dostrzegając w twórcy genialną jednostkę, wyłączył z tych wyobrażeń płęć żeńską. Miejsce kobiety było w kręgu rodziny.

Sytuacja utalentowanych artystycznie kobiet w Polsce zmieniła się u schyłku XVIII wieku. W okresie Oświecenia przyjął się nowy model kształcenia kobiet

¹⁸ W historii mąż zapisał się jako darmozjad, awanturnik, który roztrwonił cały jej posag i żył z pracy utalentowanej żony, a następnie opuścił swą rodzinę, zaciągając przedtem liczne długi. Podobny „haracz” płacić musiała Francesca Caccini (1587–1640), śpiewaczka i kompozytorka operowa. Francesca, wykształcona przez ojca muzyka, Giulio Cacciniego, sama komponowała, co wówczas było zajęciem męskim. Jej opera *Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alcyny* zachowała się dzięki polskiemu wydaniu. W siedemnastowiecznych Włoszech kolejnym pokoleniem znanych kompozytorek były Barbara Strozzi (1619–1677), Izabela Leonarda (1620–1704).

¹⁹ Artemizja Gentileschi, znana jako Lomi, po wyjściu za mąż za krewnego swojego adwokata, wyjechała do Florencji.

²⁰ Po opuszczeniu przez męża, wykształciła córkę w dziedzinie muzyki i malarstwa, zadbała także o jej posag i arystokratyczne zamażpójście, co zważywszy na konieczność odłożenia ogromnej sumy pieniędzy, zrujnowało ją finansowo.

²¹ W tamtych czasach kobieta nie mogła zamawiać artykułów malarskich, kupować pędzli, pigmentów, zaciągać pożyczek. Historyczka sztuki Joanna Sosnowska zwraca uwagę, że bez męskiego opiekuna artystki nie mogły istnieć w zawodzie.

z warstw wyższych. Do programu nauczania weszła wówczas nauka rysunku i malarstwa. Kobiety zamożne uczono na lekcjach prywatnych. Mecenasem artystek stał się król Stanisław August Poniatowski, zamawiając u nich prace (Bartowski 1951) lub fundując stypendia zagraniczne. Zachowania króla wobec kobiet uzdolnionych plastycznie stanowiły wzór do naśladowania dla magnatów. Tradycja wspierania talentów malarskich kobiet z własnej rodziny zaowocowała pojawieniem się licznej grona rysowniczek i malarek, które działały potem jeszcze w XIX wieku. Grono wykształconych prywatnie dyletantek najbardziej widocznie wzrosło w latach 30. XIX wieku. Stało się to za sprawą zmian w kształceniu kobiet z warstw szlacheckich i mieszczańskich. Stany szlacheckie i mieszczańskie, naśladowując wyższe warstwy społeczne, wprowadzały do edukacji swoich córek naukę malarstwa i muzyki. Jednak do końca XIX wieku kobiety pozażone lub pochodzące z wyższych sfer pozbawione były możliwości kształcenia w państwowych wyższych szkołach sztuk pięknych. Dziewczęta uczyły się w domu lub na pensji. Charakter tych lekcji był odtwórczy, sprowadzał się do kopiowania prac mistrzów. Kapitalizm lat 70. XIX wieku, a wraz z nim postępująca emancypacja, spowodowały, iż zaczęły pojawiać się prywatne zawodowe kursy i szkoły dla kobiet, przygotowujące je do pracy w zakresie różnych rzemiosł artystycznych. Kilkanaście takich szkół powstało w Warszawie, kilka w Krakowie i we Lwowie. Większość z nich działała krótko i skupiała niewielkie grono pedagogów i uczennic. Najbardziej znane były istniejące w latach 1876–1901 kursy dla kobiet przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie oraz Wydział Artystyczny na Wyższych Kursach dla Kobiet, założonych przez Adriana Baranieckiego w Krakowie w 1868 roku. W warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych kobiety mogły studiować od 1906 roku, natomiast do studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dopuszczone zostały dopiero w roku 1920. Polskie malarki i rzeźbiarki miały znacznie mniejsze możliwości kształcenia się w porównaniu do Niemek, Francuzek, Szwajczerek. Dlatego uzyskaną na kursach wiedzę uzupełniały w wyższych szkołach artystycznych dla kobiet za granicą, zwykle w Paryżu, Monachium, Wiedniu i Berlinie. Najbardziej popularnymi uczelniami dla płci żeńskiej były: Académie Julian i Académie Colarossi w Paryżu oraz Damen Akademie des Kunstlerinnenverein in Monachium (tamże).

Trzeba tu jeszcze podkreślić, że wiedza dostępna plastyczkom była bardzo ograniczona, co niewątpliwie wpływało na tematykę oraz wartość artystyczną ich prac. Malarek nie uczono kompozycji i anatomii. Zakazano kobietom uczestnictwa w zajęciach z nagim modelem czy modelką oraz wyjazdów w plener. Słowem, zabroniono im rysowania i malowania z natury. To swoiste wykluczenie z pełnowartościowej edukacji oraz na ogół trudna sytuacja finansowa powodowały osadzenie ich twórczości wokół stałych motywów, takich jak martwe natury z kwiatami oraz pejzaże z najbliższego otoczenia, portrety, kameralne wizerunki osób z rodziny i przyjaciół (Kowalczykowa 2008). Wiele kobiet malowało

anonimowo i tanio, to, co sprzedawało się na rynku, czyli dekoracyjne obrazki zdobiące ściany domów (portrety, kwiaty, martwe natury).

Stereotypowe i tradycyjne pojmowanie płci męskiej i kobiecej zbudowane jest na opozycyjnych wartościach, gdzie mężczyzna reprezentuje świat kultury (rozumu, ducha), a kobieta – świat natury (uczuć, ciała). Wedle tej koncepcji sfera publiczna jest światem mężczyzn, a dom, sfera prywatna, codzienna stanowi domenę płci żeńskiej. Sztuka i twórczość wszelkiego rodzaju przynależy do sfery publicznej, a więc męskiej. Z kolei codzienność, praca i obowiązki domowe, rękodzieło to cechy charakterystyczne dla sfery prywatnej, uznawanej za kobiecą. Sztuka od kilku wieków nie jest tylko pracą, lecz powołaniem (mity artystyczne) i wpisuje się w obszar wartości uznawanych, wydarzeń poza-codziennych. Tymczasem codzienność, prywatność, emocje – to stałe elementy wprowadzane do sztuki przez kobiety (Wejbert-Wąsiewicz 2014: 111–124), ale też nie tutaj należy szukać różnic między sztuką kobiet i mężczyzn²². „Tematy kobiece”, czyli upodobanie do malarskich pejzaży, kwiatów i portretów najbliższych, pozostawały przedmiotem krytyki, lecz zaobserwować można, że są one obecne także w twórczości większości artystek początku XX wieku. Przeobrażenia na tym polu w Polsce nastąpiły dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Stało się to nie tyle pod wpływem egalitarnych zmian w edukacji, ile raczej przemian, jakie dokonały się w świadomości kobiet pod wpływem feminizmu.

3. Czy i jakie rodzaje feminizmu są obecne w sztuce polskiej?²³

Feminizm (a właściwie powinno się mówić o feminizmach) to zjawisko społecznie, kulturowo i historycznie niezwykle złożone. W tym miejscu pozostajemy jedynie przy wyróżnieniu kilku podstawowych orientacji. Feminizm liberalny dąży do zrównania kobiet i mężczyzn w świetle prawa oraz stworzenia idealnego, neutralnego ustroju państwowego, gdzie podejmowane przez człowieka role społeczne pozbawione zostają podziału na kategorie męskie i żeńskie. Celem pośrednim tak pojmowanego feminizmu staje się emancypacja kobiet i zreformowanie prawodawstwa. Feminizm radykalny wyrasta z postulatu potrzeby dokonania ogólnych zmian społeczno-politycznych w oparciu o kobiecy sposób postrzegania rzeczywistości. Męska dominacja jest bowiem podstawą wszelkiej opresji na świecie. Zmiany te cechuje rys rewolucyjny i ogólnospołeczny, a wyzwolenie kobiet w tym modelu dokonuje się zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Feminizm umiarkowany za cel swój przyjmuje skuteczne działanie na rzecz

²² Np. malarstwo holenderskie „złotego wieku” obfituje w kameralne sceny rodzajowe, portrety życia codziennego, prywatnego, domowego.

²³ Niektóre fragmenty tej części tekstu zamieszczone były w artykule E. Wejbert-Wąsiewicz (2017), *Feminizm w literaturze polskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L. Artes, nr 2, s. 97–109.

poprawy jakości życia kobiet, uznając, że obie płcie wzajemnie się uzupełniają. Feminizm kulturowy dostrzega maskulinizację języka, kultury i nauki. Dąży do zmiany poprzez poszukiwanie żeńskich form wypowiedzi i duchowej twórczości (Ślęczka 1999: 482). Różnice między feminizmami polegają na przyjęciu odmiennych metod mających doprowadzić do zmiany sytuacji społecznej kobiet. Feminizm radykalny nigdy nie znajdował w Polsce poparcia. Najczęściej akceptowane są postulaty feminizmu liberalnego, umiarkowanego (Frąckowiak-Sochańska, 2011: 149–150).

Postawy polskich kobiet względem feminizmu były określone przez historyczno-kulturowo-narodowe tradycje i okoliczności. Polki przez wiele lat znajdowały się w odmiennej sytuacji niż kobiety w krajach Europy Zachodniej, głównie z powodu walki wyzwoleniczej narodu. Pierwszy Zjazd Związku Kobiet Polskich miał miejsce 19 października 1905 roku w Warszawie, ale należy podkreślić, że już dużo wcześniej organizowano nieoficjalne zjazdy kobiet w trzech zaborach (Desperak, Sikorska-Kowalska, Matuszak 2009: 11). Wówczas głównym hasłem feministek polskich pozostawało domaganie się równouprawnienia obywatelskiego. Oprócz walki o prawa wyborcze podnoszono także kwestię edukacji kobiet i wychowania, pracy kobiet, ich udziału w życiu politycznym. Ruch kobiecy funkcjonował pod postacią wielu stowarzyszeń, komitetów, organizacji samopomocowych, a także pism feministycznych („Ster”, „Nowe Słowo”). We współczesnej Polsce na rynku czasopism od 1999 roku ukazuje się półrocznik „Zadra”, a także czasopismo naukowe poświęcone studiom *queer* „Interalia”²⁴. Stałą odsłonę od lat posiada strona internetowa Fundacji Feminoteka. Należy zaakcentować, że w sieci nieregularnie funkcjonują różnorodne blogi (np. „bez jaj”²⁵) czy witryny pism elektronicznych²⁶. Najbardziej doniosłym przejawem ruchu kobiet pozostaje Kongres Kobiet Polskich, który odbywa się corocznie od 2009 roku i gromadzi tysiące kobiet z całego kraju²⁷. Federacja na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny zajmuje się prawami reprodukcyjnymi Polek od 1992 roku. Organizacja skupia kilka środowisk kobiecych, takich jak Liga Kobiet Polskich, Związek Dziewcząt i Kobiet Chrześcijańskich, Polskie Stowarzyszenie Feministyczne, Stowarzyszenie Neutrum²⁸. Z kolei Partia Kobiet,

²⁴ W latach 2006–2007, <http://www.unigender.org/>.

²⁵ W latach 2009–2010 blogi pisały znane w ruchu feministycznym kobiety, np. Agnieszka Graff, Bożena Umińska, Wanda Nowicka, Hanna Samson, Kazimiera Szczuka, Joanna Piotrowska, Bożena Chołuj, Kinga Dunin, Katarzyna Bratkowska, Małgorzata Fuszara i wiele innych. Za: <http://stopfanatykom.blox.pl/html> [dostęp 02.10.2013].

²⁶ Np. „artmix” (zob. <http://archiwum-obięgu-jazdowski.pl/artmix> [dostęp 02.10.2013]), „Unigender” (zob. <http://www.unigender.org/>; <http://www.interalia.org.pl/> [dostęp 02.10.2013]).

²⁷ W ramach Kongresu Kobiet Polskich organizowane są wykłady, panele dyskusyjne, debaty plenarne. Efektem tych działań stają się konkretne postulaty mające na celu poprawę sytuacji kobiet w Polsce oraz Gabinet Cieni Kongresu Kobiet Polskich monitorujący działania polityków.

²⁸ Na podstawie Statutu Federacji na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny, http://www.federa.org.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=70 [dostęp 12.11.2012].

założona w 2007 roku przez pisarkę Manuę Gretkowską, w wyborach parlamentarnych w 2007 i w 2011 roku nie przekroczyła w głosowaniu do Sejmu progu wyborczego. W ruchu kobiet istotną rolę odgrywają oddolne inicjatywy organizacji trzeciego sektora kultury. Przykład stanowi reakcja środowiska aktywnych artystycznie kobiet na zmaskulinizowanie świata muzyki rockowej, punkowej, jazzowej w Polsce²⁹. Swoją odłonę mają od niedawna Ladies Jazz Festiwal w Gdyni (od 2014 roku). Działania te są inicjatywami poszczególnych podmiotów, reakcją na ogólnopolską trasę koncertową *Męskie Granie*³⁰, lecz o zasięgu europejskim³¹.

Sztuka kobiet w XXI wieku może stanowić działalność zaangażowaną, dążącą do przemian, stąd określa się ją mianem feministycznej. Przejawia się głównie w działaniach plastycznych i performerskich, gdzie cielesność, płęć to narzędzie walki artystek-feministek. W ramach wspomnianych festiwali, oprócz koncertów odbywają się konferencje naukowe, warsztaty, pokazy filmów, wystawy sztuk plastycznych, przedstawienia, performanse kobiet. Stawianie sobie za cel przewartościowywania koncepcji świata, dekonstrukcji mitów kultury patriarchalnej, sprawia, że twórczość feministyczna spotyka się z niezrozumieniem i odrzuceniem (Wejbert-Wąsiewicz 2007: 75–92). Badania socjologiczne pokazują, że w Polsce feminizm nie jest powszechnie aprobowany nawet wśród kobiet, które doświadczają nierówności płci (Frąckowiak-Sochańska 2011: 154). Powszechnie ujawnia się dystans lub negacja pozytywnej roli feministki, a przede wszystkim brak wiedzy na temat feminizmu, znajdujący wyraz w stereotypowych przekonaniach. Badaczka ruchów feministycznych Ewa Malinowska wiele lat temu postawiła tezę, że polski ruch feministyczny jest zbiorem indywidualnych podmiotów, a nie zbiorowym aktorem społecznym (Malinowska 2001: 21–38). Czy zatem w Polsce istnieje sztuka feministyczna? Z pewnością brakuje jej w polskiej kinematografii. W dziedzinie plastyki trudno o jednoznaczną odpowiedź, bowiem wiele artystek postrzeganych przez krytyków i odbiorców jako feministki stanowczo temu zaprzecza. Wydaje się, że wolność artystyczna, niechęć do deklaracji ideologicznych stoją na przeszkodzie rozwoju polskiej sztuki feministycznej (Wejbert-Wąsiewicz 2014: 23–38).

Dla sztuki feministycznej charakterystyczne pozostaje zaangażowanie w sprawy kobiet, a wraz z tym dążenie do przemiany w systemie dyskryminacji.

²⁹ Głównym problemem pozostaje finansowa strona przedsięwzięć. Przez sześć lat, do 2013 roku, w Poznaniu odbywał się Festiwal No Women No Art., organizowany przez stowarzyszenie NWN (zawieszony z powodu braku funduszy, sponsorów). Festiwal Transsmisja odbywa się od 2009 roku dzięki krakowskiemu Stowarzyszeniu Transsmisja, które od 2014 roku zajmuje się także organizacją obozów muzycznych dla dziewcząt – Girls Rock Camp.

³⁰ *Męskie Granie* trwa od 2010 roku. W 2012 roku dyrektorką artystyczną projektu została Katarzyna Nosowska. Warto zauważyć, że wówczas na scenie pojawiły się wokalistki, Julia Marcell, Kari Amirian, Aleksandra Kurzak, Monika Brodka oraz zespół Drekoty.

³¹ Połowa kobiecych zespołów występujących w ramach *Transsmisji* reprezentuje kraje Europy.

Feminizm wpisuje się w obszar sztuki atakującej, prowokującej, podkreślającej znaczenie seksualności, jako siły, dzięki której kobiety mogą przeciwstawić się patriarchalnemu światu. Najszybciej idee feministyczne przeniknęły do polskiej literatury, dlatego też warto przyjrzeć się zmianom pod tym kątem.

Okres dwudziestolecia międzywojennego to czas, kiedy intensywnie objawiły się w literaturze polskiej opis i krytyka patriarchalnego, niesprawiedliwego świata. Autorki szokowały „nowymi”, bo kobiecymi tematami, bohaterkami, problemami. Przełamywały stereotypy i dawały świadectwo w sprawach tak ważnych jak seksualność, rodzicielstwo, małżeństwo, miłość. W okresie po II wojnie światowej najdonioślejszą próbę stanowiły tomy wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba* (1972) i *Budowałam barykadę* (1974), w których autorka opowiedziała własnym głosem o Powstaniu Warszawskim i o codziennym losie kobiet, żon, matek. Jej poezja wówczas szokowała i zbyt atakowała ekshibicjonizmem. W późniejszym okresie o „rewolucji” mówiono w odniesieniu do pisarek związanych z „bruLionem”, twórczyń, które w latach 90. atakowały autobiografizmem, mitologizacją kobiecą, „innym” językiem.

Wydaje się, że problematyka feministyczna we współczesnej polskiej literaturze przechodzi regres. Przyglądając się dokonaniom kobiet w literaturze krajowej XX i XXI wieku, można wyraźnie dostrzec brak ciągłości tradycji feministycznych w twórczości literackiej. Pokolenie pisarek dwudziestolecia międzywojennego wniosło do literatury polskiej nowe tematy, zrywało z hipokryzją obyczajową, edukowało kobiety. Pokolenie kobiet „bruLionu” rozpoczęło nową erę, wówczas pojawiły się ważne „książki feministyczne” (Czapliński 2004). „Pokolenie Ikei”³² jakby zarzuca te tradycje. Autorki debiutujące w ostatnim dziesięcioleciu wywołują mniej dyskusji, sporów, konfliktów, a w obiegu społecznym są niedostrzegane. Krytycy współcześni podkreślają, że do rzadkości należą wątki konfrontacyjne, szczególnie manifestacje niechęci do męskiej kultury czy zdecydowana krytyka patriarchy, ale radykalny feminizm nigdy nie znajdował oddźwięku w naszym kraju. Polska proza jest raczej „łagodnie feminizująca”, co pozwala włączać ją do nurtu głównego (Iwasiów 2008). Wypada też postawić pytanie o polskich artystów – mężczyzn, feministów. Od lat z polskim patriarchatem walczyli przedstawiciele różnych nauk, np. Wiktor Osiatyński, Przemysław Czapliński, Stanisław Obirek. Pod listem otwartym Wiktora Osiatyńskiego, opublikowanym na łamach prasy w 2009 roku, zatytułowanym *Dlaczego jestem feministką*, podpisało się sześćdziesięciu dziewięciu mężczyzn³³ reprezentujących różne grupy: pracowników, naukowców, dziennikarzy, polityków³⁴, artystów³⁵

³² Metafora za: Piotr 2012.

³³ Żaden z nich nie uzasadnił swojego poparcia.

³⁴ Wśród nich tylko przedstawiciele partii Zieloni 2004.

³⁵ Np. reżyser Laco Adamik, artysta sztuk plastycznych Mirosław Bałka oraz literaci: Andrzej Bart, Tomasz Białkowski, Jarosław Błahy, Jan Gondowicz, Tomasz Piątek, Janusz Rudnicki, Wojciech Stamm, Mariusz Sieniewicz, Janusz Leon Wiśniewski.

(wśród których dominują pisarze). Opisywanie losu i doświadczenia kobiet w niewielkim stopniu cechuje utwory Sieniewicza, Wiśniewskiego³⁶, Barta³⁷, ale trudno dostrzec inne odzwierciedlenie deklaracji feministycznych w ich twórczości literackiej (choćby w aspekcie problemów, wątków, postaci, języka). Tytułowe motto tego artykułu pochodzące z powieści Witkacego nawiązuje do niemożności ukazania wewnętrznego świata kobiet przez literaturę tworzoną przez autorów mężczyzn. Podniesiony tutaj temat kobiecego autorstwa był przedmiotem zainteresowań badawczych w różnych dyscyplinach humanistyki (Borkowska, w: Nasiłowska 2001: 65–67). Najczęściej chodzi o problem dzieł dotyczących funkcjonowania kobiecej psychiki i analizujących determinanty ludzkiego losu, a równocześnie ciekawych pod względem artystycznym (Wejbert-Wąsiewicz 2014a: 23–38; 2014b: 111–124).

„Łagodny feminizm” przejawia się w tym, iż literatura kobiet niezmiennie obrazuje codzienność życia kobiet w Polsce, prozę życia, krytyczny ogląd rzeczywistości polskiej, ale i globalnej³⁸. Młode twórczynie literatury polskiej, opisując intymny „świat kobiet”, czasem bazują na autobiograficznych doświadczeniach. W ten sposób nierzadko dochodzi do ujawniania prywatnych historii. Marta Dziado napisała aborcyjny *coming out*. Kaja Malanowska odsłoniła chorobę depresyjną (*Drobne szaleństwa*). Sylwia Chutnik konsekwentnie opisuje warszawskie podwórka, codzienne losy „samodzielnych” Matek-Polek, splatając osobiste doświadczenia pisarki, anarchistki i osoby prowadzącej fundację dla matek. Ewa Schilling (podobnie jak I. Filipiak) ukazała miłość lesbijską, czyniąc z tego faktu deklarację swojej seksualności. A poetka Justyna Bargielska stworzyła „niestosowne” opowiadania pt. *Obsoletki*, na podstawie kobiecych doświadczeń utraty ciąży i własnych dramatów macierzyńskich. Poronienia, które są powszechnym doświadczeniem wielu kobiet, nie były dotąd uznawane za szczególnie ważne tematy do opisanego w literaturze polskiej. To zaledwie kilka przykładów z literatury, które przywołano, aby pokazać różnorodność tematów poruszanych przez współczesne pisarki. Swoista dywersyfikacja, odrębność literackich projektów kobiet, ich indywidualność zapewniają im niszową poczytność i nie osadzają ich w polu sztuki feministycznej.

³⁶ Warto wspomnieć, że Wiśniewski korzystał z możliwości, jakie stawia przed twórcą czwarty układ kultury, oparty na interaktywności medialnej (napisał dwa dzieła, współdziałając z internautkami i internautkami).

³⁷ Problematyka płci interesuje Mariusza Sieniewicza (*Spowiedź śpiącej królowej*), w jego utworach pojawiają się bohaterki, nie są one jednak głównymi postaciami, tak jak ma to miejsce w prozie Janusza Leona Wiśniewskiego (*Bikini, Martyna, Łóżko, Na fejsie z moim synem*) czy u Andrzeja Barta w *Rewersie*.

³⁸ Dorota Masłowska, posługując się oryginalnym plastycznym językiem, zajmuje się obrazem ponowoczesnej Polski (*Wojna polsko-ruska, Paż królowej, Między nami dobrze jest*) i młodej generacji (*Kochanie, zabiłam nasze koty*). Za nią konsumpcjonizm atakuje Agnieszka Drotkiewicz (*Paris, London, Dachau*).

Feminizm jako prąd umysłowy przeniknął najpierw do literatury polskiej, a dopiero wiek później do sztuk plastycznych w Polsce. Ze sztuką kobiet w Polsce nie wiąże się jakiś wspólny program. Świadczy o tym brak korespondencji pomiędzy dziełami emancypantek i nowoczesnymi tekstami literackimi kobiet. Współcześnie nie funkcjonuje wspólny front działalności pisarskiej i można zauważyć, że twórczość starego i średniego pokolenia feministek (tych, które tak są nazywane) pozostaje „nieprzepracowana” przez kolejne pokolenia. Młode pisarki rzadko wspominają w wywiadach o feministycznych ideach. Możemy raczej mówić o odruchach feministycznych w tekście oraz o pewnych indywidualnościach twórczych (Iwasiów 2008). Literatura feministyczna w Polsce wydaje się być wciąż zjawiskiem obcym kulturowo. Z drugiej strony, opis świata polskich kobiet pozostaje działalnością pisarek. Pisarze deklarujący sympatie feministyczne stroną od tego pola. Przekonanie Witkacego o niemożności opisanie kobiety od środka przez mężczyznę pozostaje zatem wciąż aktualne. Wśród funkcji, jakie pełni sztuka kobiet, najważniejsza wydaje się być funkcja poznawcza. Pozostałe role sprowadzają się do edukacji społecznej, krytyki rzeczywistości i interwencji społecznej. Na tym polu szczególnie aktywne pozostają zdeklarowane plastyczki-feministki (Chadwick 1991; Pollock 1999; Reckitt 2001; Baigell 2001), choć społeczny odbiór tych prac cechuje nagłościny, negatywny krytycyzm³⁹. Trudno jednak mówić o ruchu artystycznym czy środowiskach feministycznych w tej dziedzinie. Są to indywidualne działania i akty twórcze jednostek.

4. Podsumowanie

Rozważania o potrzebie rozwijania socjologii artystki rozpoczęto od nakreślenia sytuacji kobiet w socjologii artysty, a następnie w sztukach plastycznych, gdyż w tym rzemiośle kobiety mogły funkcjonować wcześniej niż w literaturze (choć wyjątki się zdarzały). Ważną ramę stanowiła legenda Artemizji Gentileschi, kobiety-malarki. Próżno szukać w Polsce takiej osobliwości.

Nie da się obronić dziś tezy, że twórczość kobiet można rozpatrywać z perspektywy jakiegoś jednorodnego, specyficznego stylu. Jeśli natomiast ujmować sztukę plastyczną kobiet z pozycji preferencji w zakresie podejmowanych tematów, gatunków i rodzajów sztuki, uczciwie trzeba stwierdzić, że dawniej mógł być to efekt funkcjonowania kobiet w opresyjnym systemie społeczno-kulturowym. Ograniczenia w edukacji, możliwości odbywania podróży, a nawet te dotyczące pracy, skutkowały „zamiłowaniem do pewnych tematów”. Być może podkreślanie tej specyficznej „inności” nie służy sztuce kobiet, a zamykanie się w kręgu odmienności skazuje ową twórczość na peryferia na polu „wielkiej sztuki”. Z kolei

³⁹ Porównaj odbiór „Sztuki Matek” w: Chutnik (2017: 126–133); Wejbert-Wąsiewicz (2014: 23–38).

niedostrzeżenie odrębności i sytuacji kobiet twórczych przez socjologów, milczenie o płci artystów jawi się jako patriarchalny mechanizm wykluczenia w nauce. Badaczka sztuki kobiet, Linda Nochlin stawiała ironizujące pytanie: „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, w eseju pod takim tytułem w 1971 roku. Niezależnie od tego, czy przyjmujemy koncepcję osobowościową (wrodzony talent, geniusz) czy socjologiczną, redukcjonistyczną (np. że artyści są stwarzani przez społeczeństwo i określone warunki społeczne) (Zolberg 1990) czy strukturalistyczno-instytucjonalną (że to społeczeństwo i jego instytucje pozwalają stawać się twórca-mi) (Becker 1982), pozostaje faktem, że w przeszłości żyło wielu znakomitych twórców, o których historia zapomniała lub społeczeństwo ich nie uznało, ale to talenty kobiet były systemowo marnowane, ograniczane, kontrolowane. Kobietom twórczym zabraniano jawnie zajmować się sztuką, a gdy system edukacji artystycznej stał się bardziej egalitarny, w kulturze pojawił się mit, który zmiotł marzenia o artystycznej wolności kobiet – freudowski instynkt macierzyński. Wspierany przez kulturę, doprowadził do nowej formy instytucji totalnej, jaką stał się wzór macierzyństwa⁴⁰. Własne analizy życiorysów malarek wskazują, że małżeństwo, macierzyństwo oznaczały dla większości twórczych kobiet koniec kariery (Wejbert-Wąsiewicz 2015).

Naszkiecowany żywot Włoszki Artemizji stanowi ilustrację sytuacji, wzoru i kariery kobiety genialnej. Bez męskiego opiekuna artystki jednak nie istniały. Dobitnie udowodniła ten fakt Joanna Sosnowska, historyczka sztuki, badaczka losów polskich artystek na przełomie XIX i XX wieku (Sosnowska 2003). Biografie kobiet twórczych znamionuje niesamodzielnosc (Kasperowicz, Wolicka 2005: 364), gdyż ich życie wpisuje się w cudzy życiorys, co nie pozwala im się zautonomizować i oderwać od biografii protektora, innego artysty⁴¹. Podporządkowanie artystek w biografii odzwierciedla faktyczne podporządkowanie w życiu społecznym⁴². Życiorysy artystek „będące produktem wtórnym w stosunku do biografii artystów są zafałszowane po wielokroć” (za: Sosnowska, w: Kasperowicz, Wolicka 2005: 187). Socjologia artysty powinna zatem uwzględnić odrębną sytuację twórców płci żeńskiej, a socjologia artystek dążyć do opisanie ich praw, mechanizmów działalności, strategii w systemie artystycznym. Czy to się uda? Sama socjologia ma z tym problem (Mucha 2012: 35–44).

⁴⁰ Wzór w praktyce oznacza w rozumieniu socjologicznym „instytucję totalną” dla kobiet (por. Budowska 2000; Rich 2000).

⁴¹ Biografie plastyczek, Anny Bilińskiej-Bohdanowicz i Katarzyny Kobro, zostały zawłaszczone przez ich mężów, to znaczy konstruowane z ich punktu widzenia (Bohdanowicz) lub usytuowania w centrum (Strzeński).

⁴² Badaczki autobiografii i narracji kobiecych wykazały, że różnice między autoprezentacjami kobiet i mężczyzn występują bez względu na położenie geograficzne. Z tego powodu historie życia przestały być postrzegane jako dokumentacja „prawdziwego życia”, ale traktowane są jako konstruktywne akty refleksji dotyczące również kultury, klasy i płci (zob. Björkenheim, Karvinen-Niinikoski, w: Golczyńska-Grondas, Dunajew-Tarnowska 2006: 52–53).

Bibliografia

- Badinter E. (1998), *Historia miłości macierzyńskiej*, tłum. K. Choiński, Volumen, Warszawa.
- Baigell R. (2001), *Peeling, Potatoes, Painting Pictures: Women Artists in Post-Soviet Russia. Estonia and Latvia: The First Decade*, The Jane Voorhees Zimmer Art Museum, New Brunswick.
- Baker E. (2015). *From 1971: Sexual Art-Politics*, <http://www.artnews.com/2015/06/02/sexual-art-politics/> [dostęp 02.01.2017].
- Batowski Z. (1951), *Malarki Stanisława Augusta*, Ossolineum, Kraków.
- Becker H. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- Borkowska G. (2001), *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, [w:] A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, IBL PAN, Warszawa, s. 65–76.
- Borkowska G., Sikorska L. (red.) (2000), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, IBL PAN, Warszawa.
- Budrowska B. (2000), *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Kraków.
- Budrowska B., Duch D., Titkow A. (2003), *Nieodpłatna praca kobiet: mity, realia, perspektywy*, IFiS PAN, Warszawa.
- Chadwick W. (1991), *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, New York.
- Chutnik S. (2017), „Sztuka Matek” i „Zapisane w ciele” jako przykłady wystaw feministyczno-macierzyńskich, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 15, s. 126–133.
- Cyranowicz M., Mueller J., Radczyńska J. (red.) (2009), *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, SDK, Warszawa.
- Czajkowska I. (2004), *Sztuka kobiet jako zjawisko społeczne*, „Kobieta i Biznes. Akademicko-Gospodarcze Forum”, nr 1–4, s. 12–16.
- Czapliński P. (2004), *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Desperak I., Sikorska-Kowalska M., Matuszak G. (2009), *Emancypantki, włóknarki i ich bohaterki. Znikające kobiety, czyli białe plamy naszej historii*, Omega Praxis, Pabianice.
- Duch-Krzystoszek D. (2007), *Kto rządzi w rodzinie. Socjologiczna analiza relacji w małżeństwie*, IFiS PAN, Warszawa.
- Fik I. (1939), *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918–1939)*, Czytelnik, Kraków.
- Filipiak I. (2007), *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Frąckowiak-Sochańska M. (2011), *Postawy polskich kobiet wobec feminizmu. O samoograniczającej się świadomości feministycznej kobiet*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 39, s. 149–170.
- Galant A. (2011), *W instytucjach... Na marginesie literackiej aktywności autorek najmłodszych*, [w:] D. Nowacki, K. Uniłowski (red.), *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009*, Wydawnictwo UŚ, Katowice, s. 247–256.
- Golczyńska-Grondas A., Dunajew-Tarnowska Ł. (2006) (red.), *Metoda biograficzna w doradztwie zawodowym i pracy socjalnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań.
- Gołaszewska M. (1972), *Kim jest artysta*, WSiP, Warszawa.
- Graczyk E., Graban-Pomirska M., Cierzan K., Biczowska P. (2011), *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, Libron, Kraków.
- Gray S. E. (2009), *The Dictionary of British Women Artists*, Lutterworth Press, London.
- Grądział-Wójcik J., Kwiatkowska A., Marzec L. (red.) (2015), *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, Wyd. Pasaże, Poznań.

- Gromada A., Budacz G., Kawalerowicz J., Walewska A., *Marne szanse na awanse. Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych*, <http://katarzynakozyrafo-undation.pl/projekty/badanie-dotyczace-obecnosci-kobiet-w-srodowisku-panstwowych-wyzszych-uczelni-artystycznych-w-polsce> [dostęp 16.07.2018].
- Heinich N. (2007), *Być artystką. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, Vizja Press&it, Warszawa.
- Hurnikowa E., Wypych-Gawrońska A. (red.) (2005), *Czytanie Dwudziestolecia*, AJD, Częstochowa.
- Iwasiów I. (2008), *Być kobietą. Literatura feministyczna w Polsce*, <http://www.institutksiazki.pl/pl,ik,site,8,8,1.php>. [dostęp 05.10.2011].
- Iwasiów I. (2011), *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, Universitas, Kraków.
- Jakubowska A. (2011), *Artystki polskie*, PWN, Warszawa.
- Jakubowska A. (2017), *Historia wystaw sztuki kobiet w Polsce*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 15, s. 142–144.
- Janion M. (1996), *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa.
- Kasperowicz R., Wolicka W. (red.) (2005), *Biografia. Historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Kłoskowska A. (1973), *Spoleczne ramy kultury*, PWN, Warszawa.
- Kowalczyk I. (2010), *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, GM Arsenał, Poznań.
- Kowalczyk A. (2008), *Świadectwo autoportretu*, PAN, Warszawa.
- Lapierre A. (2002), *Artemizja*, tłum. S. Kroszczyński, Rebis, Poznań.
- Legeżyńska A. (2009), *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Magnone L. (2011), *Konopnicka. Lustra i symptomy*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Malinowska E. (2001), *Kobiety i Feminizm*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2, s. 21–38.
- Morawińska A. (1991), *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- Mrozik A. (2012), *Feminokracja? Recepcja polskiej prozy po 1989 roku*, http://www.badania-literackie.pl/zaangazowana/Literatura_093-107.pdf. [dostęp 02.10.2013].
- Mucha J. (2012), *On the Sociology of Women and Women in Sociology*, „Studia AGH”, nr 11, s. 35–44, <http://dx.doi.org/10.7494/human.2012.11.2.35> [dostęp 02.11.2015].
- Nasiłowska A. (red.) (2001), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, IBL PAN, Warszawa.
- Nochlin L. (2007), *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=07> [dostęp 05.10.2010].
- Okońska A. (1976), *Artystki polskie*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Okońska A. (1981), *Żywoty pań malujących*, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Oseka A. (1987), *Mitologie artyści*, PWN, Warszawa.
- Osiatyński W. (2009), *A czy ty jesteś feministką?*, http://wyborcza.pl/1,82949,6737623,A_czy_ty_jestes_feminista_.html [dostęp 01.01.2010].
- Pierzchalski F., Smyczyńska K., Gębarowska K., Szatlach M. (2011), *Feminizm po polsku*, Elipsa, Bydgoszcz.
- Piotr C. (2012), *Pokolenie Ikea*, Novae Res, Gdynia.
- Pollock G. (1999), *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, New York.
- Poprzeczka M. (1991), *Inne? Kobiety i historia sztuki*, [w:] *Artystki polskie. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, s. 17–19.

- Poprzęcka M. (1996), *Bożnańska i inne*, [w:] A. Żarnowska, A. Szwarc (red.), *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim. Zbiór studiów*, Wydawnictwo DiG, Warszawa, s. 189–207.
- Reckitt H. (2001), *Art and Feminism*, Phaidon, London.
- Reilly M. (2015), *Taking the Measure: Facts, Figures and Fixes*, <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/> [dostęp 05.02.2017].
- Rich A. (2000), *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizie-lińska, Sic!, Warszawa.
- Smolka I. (1997), *Lęki, ucieczki, akceptacje. Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, IBL, Warszawa.
- Sosnowska J. (2003), *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Sułkowski B. (2011), *Społeczne ramy kultury czterdzieści lat później. Pięć modeli komunikacji kulturowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. LV (2–30), s. 5–35.
- Sutherland A. (1981), *Women Artists, 1550–1950*, Alfred A. Knopf, New York.
- Szczuka K. (2008), *Rewolucja jest kobietą*, <http://www.polityka.pl/kultura/276030,1,rewolucja-jest-kobieta.read> [dostęp 22.10.2010].
- Ślęczka K. (1999), *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Wyd. Książnica, Katowice.
- Toniak E. (1992), *Tylko nie feminizm. O pierwszej powojennej wystawie polskich artystek*, [w:] S. Walczewska (red.), *Głos mają kobiety*, eFKA, Kraków, s. 106–118.
- Toniak E. (2008), *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*, Ha art!, Warszawa.
- Toniak E. (2010), *Kobiety i sztuka około 1960 roku: Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne*, Neriton, Warszawa.
- Wallis A. (1962), *Niektóre zagadnienia socjologiczne środowiska artystów*, „Studia Socjologiczne”, nr 3, s. 153–183.
- Wallis M. (1966), *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2007), *Macierzyństwo a aborcja – społeczny obraz sztuki kobiet*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, nr 32, s. 75–92.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009a), *Kim jest artysta?*, „Dwumiesięcznik społeczno-polityczny. Realia i co dalej...”, nr 3 (12), s. 122–132.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009b), *Rola artysty w społeczeństwie*, „Dwumiesięcznik społeczno-polityczny. Realia i co dalej...”, nr 4 (13), s. 109–120.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2014), *Anarchia w sztuce kobiet na przykładzie wystawy „Sztuka Matek”*, [w:] M. Jeziński, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Sztuki wizualne*, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 23–38.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2014), *Emocje w sztuce kobiet (na przykładzie prac polskich plastyczek współczesnych)*, [w:] K. Konecki, B. Pawłowska (red.), *Emocje w życiu codziennym*, Wydawnictwo UŁ, Łódź, s. 111–124.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2015), *Edukacja – emancypacja – emigracja. Sytuacja polskich artystek na przełomie XIX/XX wieku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, nr 52, s. 103–124.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2017), *Feminizm w literaturze polskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio L. Artes, nr 2, s. 97–109.
- Wierzbička A. (2012), *„Jak tu nie być feministką?”. O zapomnianych malarkach polskich w Paryżu w latach 1900–1914*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, nr 1–2, s. 45–68; <http://dx.doi.org/10.12775/AE.2012.004> [dostęp 22.11.2014].
- Witkiewicz S. I. (1974), *622 upadki Bunga*, PIW, Warszawa.

- Woolf V. (1997), *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Wyd. Sic!, Warszawa.
- Yablonskaya M. N. (1990), *Women Artists of Russia's New Age 1900–1935*, Rizzoli, New York.
- Zientara M. (2009), *Artystki polskie i ich sztuka*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, nr 27, s. 257–290.
- Zimnica-Kuzioła E. (2017), *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 16, s. 91–99.
- Zolberg V. (1990), *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge Press, New York.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

TOWARDS SOCIOLOGY OF ARTIST-WOMAN

Summary. The article is referring to the sociology of culture and art, history of art. The source material were all sorts of studies and texts: historical development, scientific articles, an exhibition of paintings and albums, reviews, biographies. This article aims is to describe and analyze the functioning of the artists-women in the past and contemporary in the field of art as examples the fine arts and literature. The text has a character of sketch, which is about the relationship of art and feminism. Foremost important aspect that remains the issue of women's socio-cultural role, especially in terms of autonomy, authority, obligations.

Key words: art, literacy, women, sociology of artist-woman.