

Zerwana genealogia feministycznej historii sztuki. Galeria Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet (1967–1980) i działalność Ireny Huml na rzecz artystek w PRL

Wiktorija SZCZUPACKA

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0003-1138-0144>

ABSTRAKT Artykuł stanowi pierwszą prezentację galerii Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet (1967–1980) oraz prokobiecej działalności jej merytorycznej opiekunki – Ireny Huml. Rozważania zostały osadzone w refleksji nad genealogią feministycznej historii sztuki w Polsce, w szczególności zaś analiz dotyczących sztuki okresu PRL, powstałych po transformacji ustrojowej, w których nierzadko pomijano albo deprecjonowano państwowe inicjatywy na rzecz kobiet, a jeśli je dostrzegano, to oceniano jako fasadowe lub pozorne. Wynikało to nie tyle z przeprowadzonych badań, ile z totalitarnego paradygmatu dominującego wówczas w polskiej humanistyce. Podążając za nowymi ustaleniami na płaszczyźnie historii (Małgorzata Fidelis, Natalia Jarska) i socjologii (Magdalena Grabowska), które dotyczyły sytuacji kobiet w PRL oraz rozumienia ich emancypacyjnej aktywności, autorka postuluje wnikliwe przyjrzenie się relacjom sztuki i historii sztuki z państwową organizacją na rzecz kobiet – Ligą Kobiet.

SŁOWA-KLUCZE galeria Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet, Irena Huml, emancypacja kobiet w PRL, Liga Kobiet, feministyczna historia sztuki w Polsce, feministyczna genealogia

ABSTRACT *The Broken Genealogy of Feminist Art History. The Gallery at the District Board of the Women's League (1967–1980) and Irena Huml's Activity in Favour of Women Artists in the People's Republic of Poland.* The article constitutes the first presentation of the gallery at the District Board of the Women's League (1967–1980) and the pro-women activity of its program director, Irena Huml. The discussion is set in the context of reflection on the genealogy of feminist art history in Poland, in particular the analyses of art in the People's Republic of Poland following the political transformation, in which state initiatives on behalf of women were often overlooked or devalued, and if they were noticed, they were assessed as superficial or illusory. This was due not so much to the research carried out, but to the totalitarian paradigm dominating the Polish humanities at the time. Following new findings in the areas of history (Małgorzata Fidelis, Natalia Jarska) and sociology (Magdalena Grabowska) pertaining to the situation of women in the People's Republic of Poland and the understanding of their pro-emancipation activity, the author postulates an in-depth look at the relationship of art and art history with the state organisation for women, the Women's League.

KEYWORDS gallery at the District Board of the Women's League, Irena Huml, emancipation of women in the People's Republic of Poland, Women's League, feminist art history in Poland, feminist genealogy

W 1999 r., w magazynie „Ośka”, ukazało się pierwsze polskie tłumaczenie eseju Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, opublikowanego w 1971 r. Czas i miejsce publikacji tłumaczenia tego tekstu, uznawanego za inicjujący dla feministycznej historii sztuki¹, były symptomatyczne. Wpisywały się bowiem w początki feministycznej historii sztuki w Polsce, a te, co będzie wskazane w dalszej części niniejszego artykułu, miały wpływ na zakres i kierunki późniejszych badań oraz interpretacji tak na płaszczyźnie historii, jak działań artystycznych. Badania te często pomijały lub deprecjonowały państwowe inicjatywy na rzecz kobiet. Celem niniejszego artykułu jest omówienie jednego z przykładów takich właśnie „przeoczeń”. W takich kategoriach należy bowiem widzieć nieobecność w dotychczasowych badaniach polskiej historii sztuki galerii Zarządu Dzielnicy Ligi Kobiet (1967–1980) oraz związanej z jej aktywnością historyczki sztuki Ireny Huml. Analiza powyższego studium przypadku stanowi ujęcie działań galerii w świetle feministycznej genealogii. Autorka wskazuje na oddziaływanie potransformacyjnego paradygmatu na kierunki interpretacyjne obecne w feministycznej historii sztuki w Polsce, a także podaje w wątpliwość dotychczasowe twierdzenia o nieobecności ruchów kobiecych w PRL.

GENEALOGIA FEMINISTYCZNEJ HISTORII SZTUKI W POLSCE

Wspomniany na wstępie tekst Lindy Nochlin przełożyła na język polski historyczka sztuki Barbara Limanowska, redaktorka „Ośki” i absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Numer czasopisma, w którym ukazało się tłumaczenie, nosił podtytuł „Kobiety twórcze” i został w całości poświęcony sztuce oraz związanej z nią pracy kobiet. Opublikowano w nim teksty artystek, historyczek sztuki i literaturoznawczyń, które jako jedne z pierwszych w Polsce posługiwały się metodami interpretacji

wywodzącymi się z tradycji feministycznej. Historię sztuki reprezentowały m.in. Agata Araszkiwicz, Ewa Franus, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Ewa Miłkowska. Wiele z tych nazwisk przywoływano także później, podczas rekonstruowania genealogii feministycznej historii sztuki w Polsce. Magdalena Ujma pisała, że „w pionierskiej fazie szczególnie zasłużył się Uniwersytet im. Adama Mickiewicza z Instytutem Historii Sztuki, gdzie od 1980 roku pracował Piotr Piotrowski”². Jak dodawała Ujma, nie tylko uczył on patrzenia na sztukę jako na symptom przemian społecznych, wprowadzał spojrzenie kontekstualne i krytyczną analizę dyskursów, ale także sprzyjał zainteresowaniu analizą feministyczną i rozwijaniu tego rodzaju badań. Jego studentkami były Agata Jakubowska i Izabela Pikosz (Kowalczyk). Ujma wskazywała na jeszcze jeden ośrodek, który miał kluczowe znaczenie dla recepcji metod krytyki feministycznej w polskiej historii sztuki. Była to Warszawa, gdzie „w latach 90. niezwykle ważną rolę odegrało seminarium Marii Janion w Instytucie Badań Literackich PAN. Doktorantkami Marii Janion były Ewa Toniak i Agata Araszkiwicz”³. Nieco inaczej, bo w odniesieniu do praktyki wystawienniczej i kuratorsko-muzealnej, genealogię feministycznej historii sztuki w Polsce rekonstruowała Anna Markowska, która podkreślała, że „ramą dla wszystkich kobiecych wystaw powstałych po upadku komunizmu, [...] pozostaną na długo *Artystki polskie* (1991) – pionierska wystawa z obszernym katalogiem autorstwa Agnieszki Morawińskiej. Zarówno bowiem zalety pokazu, jak i jego wady, staną się swoistym «uniwersytem» dla raczkującej wówczas feministycznej historii sztuki”⁴. Markowska wskazywała, że to „*Artystki polskie* rozpoczęły ważną dyskusję o specyfice materiału, jakim jest sztuka kobiet-artystek oraz sztuka feministyczna, o sposobach prezentacji, emancypacji i kobiecej solidarności. Dopiero ponad dekadę później powstaną na polu polskiej historii sztuki klasyczne już dzisiaj publikacje feministyczne,

1. Griselda Pollock, *Women, Art, and Art History. Gender and Feminist Analyses*, dostęp 22 kwietnia 2022, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0034.xml>.

2. Magdalena Ujma, „Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki”, w: *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Beata Łazarz, Joanna M. Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), s. 395–397. Magdalena Ujma podkreślała także rolę, jaką w zaadaptowaniu metodologii feministycznej do historii sztuki odegrały Ewa Franus i Barbara Limanowska. Obie dostarczały do poznańskiego Instytutu Historii Sztuki literaturę feministyczną omawianą na warszawskich seminariach.

3. Ujma, „Krytyka feministyczna w Polsce”, s. 397.

4. Anna Markowska, „3 Kobiety i inne wystawy duetu Toniak–Szczęśniak”, *Sztuka i Dokumentacja* 15 (2016), s. 79.

jak: Joanny M. Sosnowskiej *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (2003), Agaty Jakubowskiej *Na marginesach lustra, ciało kobiece w pracach polskich artystek* (2004) oraz wydana pod jej redakcją encyklopedia *Artystki polskie* (2011), nawiązująca tytułem do pamiętnej wystawy Morawińskiej czy [...] *Olbrzymki Toniak*⁵. Niezależnie od tego, do której z rekonstrukcji początków feministycznej historii sztuki zechcemy się odnosić, wspólne dla nich będzie upatrywanie pojawienia się feminizmu w polskiej historii sztuki w okresie po transformacji ustrojowej, czyli w latach 90. i na początku nowego milenium.

Właśnie w tym okresie, za sprawą zainteresowania nowymi metodami badań historyczno-artystycznych⁶, pojawiły się w polskiej historii sztuki zagadnienia wywodzące się z zachodniego feminizmu drugiej fali, stanowiące część tak zwanej Nowej Historii Sztuki (New Art History, NAH). Warto zwrócić uwagę na fakt, że na ich recepcję istotny wpływ miały dyskusje odbywające się w czasie pojawienia się tych metodologii. Można zaryzykować twierdzenie, że poprzedzające ją doświadczenia polityczne, okres realnego socjalizmu, a następnie transformacji ustrojowej, odzwierciedliły się w kierunkach badań polskich humanistów, także w obrębie badań feministycznych i genderowych. Jednocześnie w wielu przypadkach podkreślano nieprzystawalność pewnych pojęć i metod badań rozwijanych w krajach liberalnej demokracji do badań kontekstu realnego socjalizmu. Ich „przepisywanie” na lokalne

doświadczenia i historie przypadało na czas niedługo po transformacji ustrojowej, a zatem na czas dominacji tzw. historii politycznej albo inaczej paradygmatu politycznego czy totalitarnego⁷. Tendencje obecne wśród badaczek i badaczy aktywnych w latach 90. miały zatem istotny wpływ zarówno na wybierane tematy badań, jak i na kierunki interpretacji, w szczególności w odniesieniu do analiz okresu PRL. Podkreślano zagadnienia „opozycyjne i antykomunistyczne”, a deprecjonowano te wpisane w socjalistyczny projekt modernizacyjny. W ostatnich latach paradygmat taki jest jednak coraz częściej zastępowany, albo przynajmniej równoważony, ujęciem modernizacyjnym. Omówiona w dalszej części tekstu działalność galerii Zarządu Dzielnicy Ligi Kobiet i jej opiekunki Ireny Huml została zaprezentowana jako wpisująca się w socjalistyczny projekt emancypacji kobiet.

OD HISTORII SZTUKI WEDŁUG POLITYKI DO PERSPEKTYWY REWIZJONISTYCZNEJ

Tytułowa zerwana genealogia stanowi bezpośrednio nawiązanie do wydanej w 2018 r. książki autorstwa socjolożki Magdaleny Grabowskiej. Badaczka postawiła tezę o zerwaniu – pustym miejscu genealogii feministycznej w Polsce, które przypada na okres PRL. Jak wskazywała, intensywne zainteresowanie feminizmem, które rozpoczęło się po transformacji ustrojowej, powodowało potrzebę określenia historii emancypacji kobiet – feministycznej genealogii

5. Ibid., s. 82.

6. Por. Mariusz Bryl, „New Art History. Nauka, polityka, obyczaj”, *Artium Quaestiones* 8 (1995), s. 185–218; Allison Geller, *Translating Feminism at MOMA*, dostęp 22 kwietnia 2022, <https://awomensthing.org/blog/translating-feminism-moma/>. Interesująca jest także rekonstrukcja początków feministycznej historii sztuki, którą na przykładzie swojego doświadczenia odtworzyła Agata Jakubowska podczas spotkania w nowojorskim Museum of Modern Art w 2014 r. Badaczka wskazywała, że w poznańskim Instytucie Historii Sztuki, gdzie studiowała zaraz po transformacji ustrojowej, metodologie feministyczne pojawiły się po jednej z zagranicznych podróży naukowych, podczas której jej starsi koledzy poznali Griseldę Pollock. Perspektywę proponowaną przez Pollock przedstawiciele IHS UAM uznali za bardzo interesującą. Jakubowska wspominała także, że to mężczyźni wprowadzili do *curriculum* feministyczną historię sztuki. Sami nie posługiwali się tą metodologią, ale traktowali ją jako interesujące zagadnienie teoretyczne.

7. Paradygmat, jako przedwstępne założenie dyscypliny, nie zawsze świadomie przez badaczy wybierane, opisała m.in. Sheila Fitzpatrick, „Revisionism in Soviet History”, *History and Theory* 46, nr 4 (2007), s. 77–91. Nieco miejsca zagadnieniu paradygmatów politycznego (totalitarnego) i społecznego w odniesieniu do polskiej historii sztuki poświęcił w swojej książce Jakub Banasiak, podkreślając m.in. stanowisko Piotra Piotrowskiego. Banasiak pisał, że to właśnie jego publikacje z lat 90. przesądziły o trwałości perspektywy politycznej (totalitarnej) w badaniach nad życiem artystycznym PRL; zob. Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020), s. 21–59.

właśnie. Ukształtowały się wówczas trzy dominujące dyskursy – nazwane przez badaczkę zrutynizowanymi opowieściami, które wpisywały feminizm w szerszy nurt narracji o liberalnej transformacji. Były to kolejno: narracja braku – związana z przekonaniem o nieobecności w Polsce ruchu kobiecego, co wywodzono z argumentów o nieistnieniu w Polsce tradycji liberalnej; narracja konwergencyjna – ukazująca ruchy kobiece w Polsce oraz krajach Europy Środkowej i Wschodniej jako opóźnione wobec Zachodu i zmierzające do „dogonienia” go – dla której charakterystyczne jest rozpatrywanie rozwoju feminizmu w regionie w odniesieniu do chronologii feministycznych fal wypracowanej na podstawie wydarzeń mających miejsce w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych; oraz narracja antykomunistyczna, która spaja w sobie dwie wymienione wyżej opowieści, ale przede wszystkim opiera się na przekonaniu o niemożności uznania okresu po 1945 r. za część historii emancypacji kobiet w Polsce. Jak wskazywała Grabowska, ta wytworzona po 1989 r. tożsamość ruchu feministycznego „wymagała «zapomnienia» uznanej za nie «naszą» historii powojennej równości kobiet i mężczyzn”⁸. Co znamienne, w tym celu sięgano do czasów znacznie wcześniejszych, a dobę PRL przedstawiano jako okres bierności bądź jedynie teoretycznej czy pozornej emancypacji kobiet. Według Magdaleny Grabowskiej było to także wynikiem antykomunistycznego nastawienia badaczek i badaczy aktywnych po 1989 r., którzy nierzadko należeli wcześniej do środowisk opozycyjnych, a zatem swoje wolnościowe, prodemokratyczne i prokobiece nastawienie wywodzili z oporu przeciwko komunizmowi. Wzmocnienie takiej politycznej i potransformacyjnej narracji dotyczącej feminizmu było także rezultatem bardziej ogólnej i pragmatycznej potrzeby, aby nowe dyskusje o sytuacji kobiet odciąć od skojarzeń ze starym, zdyskredytowanym systemem politycznym.

Można powiedzieć, że po transformacji ustrojowej historię i historię sztuki PRL pisano w dużej mierze jako historię polityczną. Zakładano w niej a priori opozycję

obywateli wobec państwa, a także prymat kwestii politycznych nad życiem codziennym i społecznym⁹. Takie ujęcie przekładało się także na postrzeganie sytuacji kobiet w PRL. Skoro w paradygmacie tym opisywano w dużej mierze ucisk obywateli przez aparat państwa, to tak widziano również sytuację kobiet. W podobny sposób o sytuacji artystek tworzących w PRL pisali m.in. wspomniani wyżej Piotr Piotrowski i Izabela Kowalczyk – akademicy, których rozważania były kluczowe dla początków feministycznej historii sztuki w Polsce. W artykule *Poza starą i nową wiarą* Piotrowski pisał o komunistycznym reżimie, który zwłaszcza w latach 70. i 80. „starał się maskować swą antykobiecą politykę przez powoływanie rozmaitych działań fasadowych [...]. Podobnie jak w heroicznych latach komunizmu kobiety zdawały się odgrywać istotną rolę na płaszczyźnie politycznej, kulturalnej i gospodarczej, a ich życie kształtowała rzekomo ideologia wyzwolenia i równouprawnienia [...]. Fasadowość, jednakże, była charakterystyczną cechą realnego socjalizmu i z całą pewnością powoływanie na członków biura politycznego rozmaitych szwaczek, czy spotkania Ligi Kobiet z Pierwszym Sekretarzem, a także uroczyste obchody Dnia Kobiet, nie są w stanie przesłonić prawdziwego obrazu sytuacji kobiet w tamtych latach”¹⁰.

Podobnie, w świetle doraźnych celów władz państwowych, przedstawiała sytuację kobiet Izabela Kowalczyk, pisząc, że „po 1945 r. lansowany był obraz kobiety stworzony przez komunistyczną ideologię. Kobieta była przedmiotem manipulacji. Wraz z potrzebą rąk do pracy pojawiały się hasła dotyczące «równouprawnienia», a w okresie zaspokojenia tych potrzeb władza odwoływała się do tradycyjnej roli kobiety. Przez cały czas trwania PRL kobiety stanowiły najtańszą siłę roboczą. Mimo lansowanego przez władzę «równouprawnienia», funkcjonowania dziwnego tworu, jakim była Liga Kobiet, faktyczna sytuacja kobiet była zła”¹¹. A zatem paradygmat totalitarny miał odzwierciedlenie także w feministycznych interpretacjach twórczości artystek aktywnych w PRL¹², gdyż ich emancypacyjną postawę

8. Magdalena Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy* (Warszawa: Scholar, 2018), s. 27.

9. Zob. Dobrochna Kałwa, „Na peryferiach peryferii? Codziennosc PRL w polskiej historiografii – przegląd badań”, *Rocznik Antropologii Historii* 2, nr 1 (2012), s. 175–193.

10. Piotr Piotrowski, „Poza starą i nową wiarą”, *Magazyn Sztuki* 10, nr 2 (1996), s. 144–173.

11. Izabela Kowalczyk, „Wątki feministyczne w sztuce polskiej”, *Artium Quaestiones* 8 (1997), s. 135–152.

12. W ten sposób interpretowano m.in. twórczość Zofii Kulik – artystki aktywnej w latach 70. i 80. w duecie KwieKulik, a od 1987 r. tworzącej już zupełnie odmienne, indywidualne dzieła. Jej podwójny życiorys stał się wręcz idealnym materiałem dla takich rozpoznań. Por. Ewa

wywodzono nie z ówczesnego i lokalnego dyskursu czy osobistego doświadczenia, ale przede wszystkim z opozycji wobec systemu politycznego.

Wspomniana perspektywa wpływała także na postrzeganie czy właściwie pomijanie sfery oficjalnej w rozważaniach związanych z emancypacją kobiet w PRL. Nie tylko nie interpretowano w ten sposób państwowych wystaw sztuki kobiet, ale po prostu ich nie zauważano. Dowodem tego rodzaju pominięcia, charakterystycznego dla optyki potransformacyjnej, może być wspomniany we wstępie tego tekstu katalog wystawy *Artystki polskie* pod redakcją Agnieszki Morawińskiej, opublikowany w 1991 r. Na ostatnich stronach wydawnictwa zamieszczono kalendarium wystaw sztuki kobiet. Zebrano w nim prezentacje od końca XIX w. do początku drugiej wojny światowej, natomiast w odniesieniu do okresu po drugiej wojnie światowej pojawił się jedynie krótki zapis: „W Polsce powojennej nie przetrwała tradycja urządzania zbiorowych wystaw feministycznych”¹³.

Licznych danych przeczących takiemu rozpoznaniu dostarczył projekt badawczy „Wystawy sztuki kobiet”¹⁴, realizowany w latach 2014–2017 pod kierunkiem Agaty Jakubowskiej. Na stronie internetowej projektu opublikowano kalendarium, które pokazało, że wystawy sztuki kobiet organizowano także w PRL. Wymieniając tylko kilka najważniejszych, można wspomnieć następujące prezentacje: *Kobieta w walce o pokój* (Pałac Sztuki w Krakowie, 1952), *Dziela współczesnych artystek polskich* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1975) czy z tego samego roku *Twórczość kobiet plastyczek* (Muzeum Narodowe w Gdańsku)¹⁵. Poza tymi szeroko zakrojonymi pokazami w okresie PRL, a dokładniej w latach 70., miały miejsce także mniejsze prezentacje, dla których

idee zachodniego feminizmu stanowiły rzeczywistą inspirację: *Sztuka kobiet* (Galeria Jatki PSP we Wrocławiu, 1978) czy *Sztuka Kobiet* (Galeria ON w Poznaniu, 1980). Warto odnotowania jest fakt, że większe wystawy sztuki kobiet odbywały się w przeważającej mierze w instytucjach państwowych, niektóre w muzeach narodowych, a ich współorganizatorką bywała także państwowa organizacja kobieca – Liga Kobiet.

Dotychczas, jeśli poszukiwano emancypacyjnych gestów w odniesieniu do sztuki powstałej w PRL, zwracano się jednak przede wszystkim ku środowiskom awangardy. I to rzeczywiście tam, za sprawą zagranicznych kontaktów, pojawiał się feminizm rozumiany jako idee zachodniej drugiej fali¹⁶. Najdobitniejszym tego przykładem może być tekst *Tendencje feministyczne*¹⁷ i ogłoszone na jego podstawie wystąpienia Natalii LL z 1977 r. Artystka przedstawiała w nich idee feministyczne, z którymi zetknęła się, jak sama na to wskazywała, podczas udziału w zagranicznej wystawie i sympozjum w Innsbrucku, w październiku 1975 r. Natalia LL upominała się o pozycję kobiet w świecie sztuki i o docenienie ich twórczości. Podkreślała niedostateczną recepcję feminizmu w Polsce, sama jednak nie chciała definiować się jako feministka. Wielokrotnie w późniejszych wypowiedziach dawała wyraz swemu ambiwalentnemu stosunkowi do tego ruchu. Podobnie jak inne aktywne wtedy artystki – Magdalena Abakanowicz czy Maria Pinińska-Bereś – Natalia LL, pomimo udziału w zagranicznych wystawach feministycznych, akcentowała niechęć do bycia zaliczaną do tego nurtu artystycznego. Ówczesni krytycy sztuki, podążając za kontaktami artystek, opisywali sztukę feministyczną raczej jako pewien fenomen artystyczny, trend, czy – jak wtedy pisano – tendencję. Nie analizowali jednak

Lajer-Burcharth, „Old Histories: Zofia Kulik’s Ironic Recollections”, w: *New Histories*, red. Lia Gangitano, Steven Nelson (Boston: Institute of Contemporary Art, 1996), s. 119–136; Izabela Kowalczyk, „The Geometry of Power in Zofia Kulik’s Art”, w: *Art and Politics*, red. Francis Ames-Lewis, Piotr Paszkiewicz (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999), s. 223–229.

13. *Artystki polskie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991), s. 375.

14. Wystawy sztuki kobiet, dostęp 22 kwietnia 2022, <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/o-projekcie.html>.

15. Rok 1975 został ustanowiony międzynarodowym rokiem kobiet ONZ z inicjatywy Światowej Demokratycznej Federacji Kobiet. W PRL Liga Kobiet odpowiadała za oficjalne obchody tego wydarzenia i to właśnie w nawiązaniu do tego szczególnego roku organizowano niektóre wystawy sztuki kobiet.

16. Agata Jakubowska, „The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland”, w: *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, red. Beata Hock, Anu Allas (London: Routledge, 2018), s. 135–148.

17. Natalia LL, *Natalia LL – teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL* (Bielsko-Biała–Wrocław: BWA – Galeria Współczesna, 2004).

lokalnych odniesień czytelnych w dziełach artystek z PRL, polityki socjalistycznego państwa wobec kobiet czy funkcjonującego w PRL dyskursu odnoszącego się do płci¹⁸. Te zagadnienia, gdy już pojawiły się w późniejszych badaniach historyczno-artystycznych, ocenione zostały jednoznacznie negatywnie – jako emanacja totalitarnej władzy i zewnętrzna manipulacja kobietami. Dowodem tego mogą być przywołane wyżej fragmenty tekstów Piotra Piotrowskiego i Izabeli Kowalczyk.

Jednakże zarówno cytowana wcześniej socjolożka Magdalena Grabowska, jak i historycy, a w szczególności historyczki piszące w ostatnich latach historię PRL z perspektywy gender, podawali w wątpliwość podobne jednoznacznie negatywne przekonania. W wydanej w 2020 r. publikacji *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* grono autorskie postulowało, aby ponownie i bez obciążenia antykomunistycznym odium zbadać i opisać sytuację kobiet w PRL¹⁹. Tego rodzaju rewizjonistyczne badania dotyczące emancypacji kobiet w realnym socjalizmie prowadziły już wcześniej m.in. historyczki Małgorzata Fidelis i Natalia Jarska, a także wspomniana już socjolożka Magdalena Grabowska. Zagadnienie to, na płaszczyźnie międzynarodowej, podejmowały także inne badaczki z Polski oraz krajów Europy Środkowej

i Wschodniej²⁰. Z końcem 2022 r. ukazała się książka Agaty Jakubowskiej *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*²¹, która podobnie jak artykuł tej samej autorki *W stronę rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce*²² przenosi te postulaty w obszar historii sztuki. Wszystkie wspomniane badania łączy przekonanie, że w krajach socjalistycznych nastąpiła poprawa społeczno-ekonomicznego statusu kobiet, wzrosła ich polityczna aktywność, sprawczość i emancypacja. Przekonanie to nie jest pozbawione zastrzeżeń i świadomości różnic pomiędzy poszczególnymi obszarami czy okresami socjalistycznych rządów, stąd też często formułowane jest jako postulat badawczy. Potrzebę takich badań podkreślała zarówno Agata Jakubowska, jak i autorzy syntezy *Kobiety w Polsce 1945–1989*. Wspomniane badaczki i badacze wskazywali zarazem na konieczność podjęcia refleksji nad kategoriami badań feministycznych w odniesieniu do kontekstu realnego socjalizmu, jak też nad epistemologią takich badań, ukształtowaną po transformacji ustrojowej. Za część zwrotu w kierunku postulowanego przez nich pisanie historii PRL z perspektywy gender można uznać coraz liczniej w ostatnich latach publikowane artykuły dotyczące Ligi Kobiet²³.

18. Zob. Stefan Morawski, „Neofeminizm w sztuce”, *Sztuka* 4, nr 4 (1977), s. 57–63; Barbara Baworowska, „Sztuka kobiet”, *Sztuka* 5, nr 4–5 (1978), s. 70.

19. Małgorzata Fidelis et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (Kraków: Universitas, 2020).

20. Platformą dla rozwijania ujęć rewizjonistycznych było i nadal jest czasopismo „Aspasia”. To tam opublikowano wiele tekstów autorek z Europy Środkowej i Południowej, które podejmowały m.in. pytanie, czy feminizm i komunizm to przeciwstawne pojęcia. Tego rodzaju teksty publikowały np. Francisca de Haan, Chiara Bonfiglioli, Michaela Miroiu, Krassimira Daskalova i Małgorzata Fidelis.

21. Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).

22. Agata Jakubowska, „W stronę rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce”, *Rocznik Historii Sztuki* 48 (2022), s. 145–161.

23. Pierwszym opracowaniem poświęconym historii Ligi Kobiet była nieopublikowana praca doktorska Barbary Nowak, „Serving Women and the State. The League of Women in Communist Poland” (Ohio State University, 2004), dostęp 22 kwietnia 2022, https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1091553624. Ta sama autorka opublikowała następnie artykuły: „Constant Conversations. Agitators in the League of Women in Poland during the Stalinist Period”, *Feminist Studies* 31, nr 3 (2005), s. 488–518; „«Where Do You Think I Learned How to Style My Own Hair?» Gender and Everyday Lives of Women Activists in Poland’s League of Women”, w: *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*, red. Shana Penn, Jill Massino (New York: Palgrave Macmillan, 2009), s. 45–58. Zob. też: Maria Bauchrowicz-Tocka, „Ewolucja celów Ligi Kobiet w latach 1945–1989 w świetle jej statutów”, *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobiety* 5, nr 1 (2020), s. 176–193; Małgorzata Dajnowicz, „The League of Women (Liga Kobiet) – the Conditions for Functioning of the Women’s Organisation in the Communist System of the Polish People’s Republic (in the First Period of the Organisation’s Activity

Zachowało się niewiele dokumentów dotyczących Ligi Kobiet. Są wśród nich przede wszystkim akta Zarządu Głównego oraz nieliczne archiwa zarządów dzielnicowych i wojewódzkich. Pomimo istotnych trudności w dotarciu do materiałów źródłowych, zdołano zrekonstruować wiele aspektów działalności tej organizacji. Jednakże w badaniach wydobywających cenne informacje podstawowe nie zawsze pojawiała się refleksja nad charakterem źródeł i ich potencjalnymi interpretacjami. Rzadko też prowadzący je stawiali sobie zadanie przemyślenia kategorii rozumienia emancypacji kobiet w PRL. Niektóre z badań powieły zakorzenione w antykomunistycznym politycznym paradygmacie opinie o jedynie propagandowym, nieskutecznym czy wręcz szkodliwym charakterze działań państwowej organizacji na rzecz kobiet. W odniesieniu do historii tej organizacji, niczym refren powtarzano zdanie, że Liga Kobiet pełniła rolę jedynie „pasa transmisyjnego” przekazu założeń partyjnych do mas społecznych²⁴. Pierwszym szerszym opracowaniem historii Ligi Kobiet, w którym takie przekonania zostały podważone, była nieopublikowana praca doktorska Barbary Nowak, a następnie artykuły tej samej autorki. Inną pracą, w której podjęto refleksję nad kategoriami emancypacji oraz pozytywnie wartościowano działalność tej organizacji, był artykuł Natalii Jarskiej *Liga Kobiet w terenie. Działalność Zarządu Dzielnicowego Poznań-Wilda w latach 1956–1966*²⁵. Na podstawie analizowanego studium przypadku autorka wskazywała, że była to nie tylko organizacja rzeczywiście kobieca, czyli tworzona przez same zainteresowane, ale dodatkowo prowadząca szeroko zakrojoną, przydatną i skuteczną działalność na rzecz kobiet.

Pomimo dużej różnorodności opublikowanych do- tychczas analiz działalności Ligi Kobiet, żadna z nich

nie odnosiła się do mecenatu artystycznego tej organizacji ani do jej związków z życiem artystycznym PRL. Podobnie w obrębie badań historyczno-artystycznych nie pojawiła się dotąd refleksja, której zasadniczy przedmiot stanowiłaby Liga Kobiet. Omówiona poniżej działalność galerii Ligi Kobiet może stanowić przyczynek do wypełnienia tej luki. Przystudiowanie relacji Ligi Kobiet ze światem sztuki może bowiem ujawnić nie tylko pomijaną dotąd aktywność kobiet – artystek, krytyczek, historyczek sztuki – ale także zainicjować pisanie nowej, feministycznej, ale i rewizjonistycznej historii sztuki.

GALERIA ZARZĄDU DZIELNICOWEGO LIGI KOBIEC

Szczególnym rodzajem artystycznego mecenatu państwowej organizacji na rzecz kobiet, poza wspomnianą współorganizacją wystaw w Gdańsku i Katowicach, była galeria Ligi Kobiet. Inicjatywę tę można określić jako rodzaj galerii autorskiej funkcjonującej pod szyldem i w pomieszczeniach klubu dzielnicowego Ligi Kobiet Warszawa-Śródmieście. Wprawdzie nie są znane źródła dotyczące motywów powołania tego miejsca prezentacji sztuki, jednak dokumenty potwierdzają, że klub zlokalizowany był przy ulicy Nowy Świat 41a, z wejściem od ulicy Tuwima. Galeria działała tu od 1967 do 1980 r. Zorganizowano w niej łącznie około pięćdziesięciu wystaw, a ich merytoryczną opiekunką była Irena Huml, historyczka sztuki związana z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W archiwum badaczki, które po jej śmierci trafiło do Zbiorów Specjalnych tegoż Instytutu, można znaleźć fiszki, na których skrupulatnie opisano wszystkie prezentacje zorganizowane w galerii²⁶. Były to kolejno (zapis oryginalny):

from 1945 to 1975)”, *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych* 5, nr 2 (2020), s. 186–207; Agnieszka Drozdowska, „Liga Kobiet w województwie białostockim – stan badań i postulaty badawcze”, *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych* 3, nr 2 (2018), s. 112–127; Agnieszka Stasiewicz, „Zagadnienia falerystyczne i weksylologiczne w działalności Ligi Kobiet w latach 1945–1989”, w: *Historia kobiet czy historie kobiet?*, red. Ewa Chabros, Agnieszka Klaman (Wrocław–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2019), s. 131–156; Emilia Świętochowska, „Kochana redakcjo, droga Ligo...”, w: *ibid.*, s. 157–168.

24. Dariusz Jarosz, „Idee, programy, realia: funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej (1945–1957)”, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, t. 2, red. Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Neriton, 2009), s. 308–325.

25. Natalia Jarska, „Liga Kobiet w terenie. Działalność Zarządu Dzielnicowego Poznań-Wilda 1956–1966”, w: *Letnia Szkoła Historii Najnowszej 2009. Referaty*, red. Łukasz Kamiński, Tomasz Kozłowski (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2010), s. 156–158.

26. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dalej: ZS IS PAN), Archiwum Ireny Huml-Bacz, nr inw. 2119: dokumenty dotyczące Ligi Kobiet, strony nienumerowane.

1) wystawa Moniki Piwowarskiej, portrety i tkanina, 14 XII 1967 – III 1968, mgr. Wiesława Wierchowska wygłosiła referat i poprowadziła dyskusję „kierunki sztuki współczesnej”; 2) Wystawa Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego [trzy różne zestawy] 20 III 1968 – 31 V 1968, Jadwiga Zaniewidzka, Krystyna Mienikowska-Debeka, Agnieszka Szafrąńska, Rokozińska, Teresa Chojnacka; 3) Wystawa Klubu Plastyków Amatorów 18 IX – 6 XI 1968; 4) wystawa grupy Zalesie, III 1969, Maria Anna Przemyska, Zofia Wiktorowicz, Kazimierz Gawkowski; 5) wystawa Bronisławy Ratajskiej, malarstwo, 15 X 1969; 5) wystawa Stefana Króla [Sokolowskiego], malarstwo, 18 II 1970, prelekcja Ireny Huml; 6) wystawa Marii Przemyskiej i Bronisławy Ratajskiej, 27 V 1970, prelekcja Ireny Huml; 7) wystawa fotografii portretowej Janiny Nasierowskiej, 7 X 1970; 8) wystawa Hanny Kiedrzyńskiej-Beredziej, tkaniny żakardowe, 2 XII 1970, prelekcja Ireny Huml; 9) wystawa rzeźby Edmunda Matuszka p.t. „Macierzyństwo”, 10 III 1971; 10) wystawa malarstwa Eleonory Pośrednik „Pejzaże” 16 VI 1971; 11) wystawa malarstwa Elżbiety Massalskiej, impresje z Ghany, 3 XI 1971, prelekcja Ireny Huml; 12) wystawa strojiszy choinkowych 21 XII 1971; 13) Wystawa malarstwa Hanny Jung 15 XII 1971 – 9 II 1972, prelekcja Ireny Huml; 14) wystawa Alicji Francman, gobeliny i szkice, 9 II – III 1972, prelekcja Ireny Huml; 15) wystawa malarstwa Ireny Żabianki, 10 V 1972, prelekcja Ireny Huml; 16) wystawa malarstwa i grafiki uczestników MDK „Muranów” (dziecięca), 7 VI 1972; 17) Wystawa Maxa Usso, malarstwo, 25 X 1972; 18) wystawa strojów ludowych „Copia”, regionalnych i stylizowanych, 18 I – II 1973; 19) wystawa malarstwa i grafiki uczestników MDK „Muranów” 15 III 1973; 20) wystawa tkaniny Anny Buczkowskiej, 18 IV 1973, prelekcja Ireny Huml; wystawa malarstwa Jadwigi Szyszko, 28 XI 1973; 21) wystawa rzeźby Łucji Krajewskiej, 3 I 1974, prelekcja Ireny Huml; 22) wystawa tkanin Marii Teresy Chojnackiej, 23 I 1974, prelekcja Ireny Huml; 23) wystawa karykatury i rysunków satyrycznych Aleny Dostalowej (Czechosłowacja) 6 III 1974, prelekcja Ireny Huml; 24) wystawa tkaniny Krystyny Wojtyny-Drouet, 18 IV 1974, prelekcja Ireny Huml; 25) wystawa malarstwa Władysławy Lubawickiej, 15 VIII 1974, prelekcja Ireny Huml; 26) wystawa grafiki Ewy Laskowskiej-Makowskiej, „Impresje morskie II”, 27 XI 1974; 27) wystawa grafiki Hieronima Skurpskiego, „Maternitas” 22 I 1975, prelekcja Ireny Huml; 28) wystawa Barbary Mołojec-Bernatowicz, „Kompozycje z traw i ziół” 15 XII 1975; 29) wystawa rzeźby Łucji Krajewskiej, 18 XI 1976; 30) wystawa plakatu PZU, 21 VI 1976; 31) wystawa grafiki Wiesława Fabera, II XII – 31 XII 1976; 32) wystawa rysunków Jacka Urbańskiego, 3 II 1977; 33) wystawa (6 artystek) Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego ZPAP 21 III 1977; 34) wystawa grupy „CLANIK” malarstwo-grafika-rzeźba-tkanina, 14 I 1978; 35) wystawa malarstwa Stanisława Kozakow-Trojańskiego, 20 V 1978 – 10 V 1978; 36) marcowa wystawa tkaniny (klub amatorów – Nina Rudzińska, Jolanta Helena Wronkowska, Jolanta Wielicka-Kulesza, 5 III 1979; 37) wystawa Wacławy Krawczykowskiej-Czarneckiej, V – VI 1979; 38) wystawa malarstwa w „Międzynarodowym Roku Dziecka”; 39) wystawa plakatów 1979; 40) Wystawa Barbary Mołojec-Bernatowicz.

Spis wystaw ukazuje program galerii oparty na prezentacji różnorodnych mediów artystycznych, od klasycznych, jak malarstwo i rzeźba, przez mniej popularne, jak fotografia, grafika i często eksponowana tam tkanina artystyczna, po twórczość amatorską i profesjonalną przejawiającą się w sztuce ludowej czy nietypowych technikach, jak stroisze choinkowe, ubiory czy kompozycje z traw i ziół. Prezentacje te z pewnością „rozszerzelniały” kategorie sztuki wysokiej, a program galerii można określić jako manifestacyjnie otwarty, nie tylko w obrębie prezentowanych mediów artystycznych, ale także pod względem zapraszanych osób. Wystawiano tu bowiem twórczość dzieci, prace amatorskie i debiuty artystyczne, które przeplatano z prezentacjami profesjonalistek i profesjonalistów z Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego, absolwentek i absolwentów Akademii Sztuk Pięknych.

Interesującym przykładem ostatniego z przywołanych typów prezentacji może być wystawa grupy CLANIK – profesjonalistów, którzy tworzyli niczym amatorzy, z podobnym entuzjazmem i potrzebą popularyzacji własnej twórczości w przestrzeniach niekoniecznie związanych ze sztuką. Twórcy reprezentowali następujące dziedziny artystyczne: malarstwo, grafika, rzeźba, tkanina, a nazwa grupy pochodziła od pierwszych liter nazwisk jej członków, którymi byli Gabriela Cieślukowska, Anna Lisowska, Stefan Lisowski, Zofia Niedzielska, Krystyn Niedzielski i Juliusz Kulesza. W wydanym przez klub Ligi Kobiet folderze do wystawy CLANIK, która odbyła się w Galerii Zarządu Dzielnicy Ligi Kobiet w styczniu 1978 r., znalazły się jedynie biogramy artystów. Jednak już przy okazji kolejnej wystawy grupy, zorganizowanej w Osiedlowym Ośrodku Kultury – Jelonki w marcu 1978 r., członkinie i członkowie grupy pisali o sobie w następujący sposób: „Grupa nasza nie wyrosła z jednej pracowni, ani z jednej uczelni. Nie łączą nas wspólne poglądy artystyczne, lecz przyjacielskie i koleżeńskie stosunki, stąd różnorodność dyscyplin i potraktowania formalnego zagadnień. Każdy z nas idzie własną drogą twórczą” (il. 1). Zdaje się, że grupa tych profesjonalnych twórców – wszyscy bowiem ukończyli uczelnie artystyczne – wybierała nieoczywiste miejsca prezentacji. Kolejne zaproszenie zachowane w Pracowni Dokumentacji Sztuk Wizualnych XX i XXI w. IS PAN dokumentuje wystawę zorganizowaną w marcu 1978 r. w W.S.S. Spółem Oddział Ochota. Ośrodek Praktycznej Pani nr 1 w Warszawie, następnie w grudniu 1978 r. w Centralnym Szpitalu Klinicznym w Warszawie – Galerii Medyk. Zachowany folder z wystawy grupy z listopada 1977 r., wydany

1 Wernisaż wystawy grupy CLANIK w Galerii Zarządu Dzielnicy Ligi Kobiet, 1976. Fot. z archiwum Justyny Bacz-Kazior



przez Stołeczne Biuro Wystaw Artystycznych – Ośrodek Kultury w Piasecznie, pozwala zorientować się, że twórczość prezentowana przez tę grupę miała raczej tradycyjny charakter – były to martwe natury, pejzaże, motywy kwiatowe.

Dzięki zachowanemu katalogowi nieco więcej wiadomo o wystawie Barbary Mołojec-Bernatowicz, zapraszanej dwukrotnie do prezentacji swojej twórczości w Galerii Zarządu Dzielnicy Ligi Kobiet. Autorka tworzyła popularne w tamtym czasie kompozycje z suchych kwiatów i ziół. W interesującym tekście wprowadzającym do wystawy opisywano je za pomocą historyczno-artystycznego aparatu pojęciowego: „Kolejna – piąta w ostatnich dwu latach – wystawa Barbary Mołojec-Bernatowicz przynosi w jej kompozycjach roślinnych nową komponentę. Reprezentuje ją grupa tematyczna, nazwana przez Autorkę «kosmiczną». Z wszechświata weszło do kompozycji tej grupy powietrze – najbardziej ulotny z elementów sztuki. [...] następnie Autorka zaczęła włączać między swoje roślinki najbarwniejszy element fauny – ptasie pióra. [...] Tak stopniowo Barbara Mołojec-Bernatowicz rozszerza i bogaci swoje komponowanie elementów świata roślin – tego ich «parteru», który się rozściela prawie niezauważalnie pod stopami goniących za swoimi celami ludzi”. Zdjęcia wskazują na kompozycje kwiatowe w wazonach lub na talerzach/tondach. Można przypuszczać, że wiele pokazów zorganizowanych w tej instytucji miało podobny – interdyscyplinarny i popularyzatorski charakter.

Zresztą sama Huml podkreślała właśnie te dwa aspekty programu prowadzonej przez siebie galerii. Wskazuje na to podsumowanie przygotowane na osobnych kartkach i zachowane w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, prawdopodobnie na użytek przemówienia na zakończenie zaangażowania badaczki w prowadzenie galerii. Z jednej strony ważnym aspektem była wspomniana multidyscyplinarność – Huml wymieniała liczne dziedziny twórczości artystycznej, które na przestrzeni lat zostały zaprezentowane w galerii; z drugiej – inkluzywność, szeroki dostęp do twórczości, bo, jak pisała, wystawy miały charakter albo popularyzujący sztukę profesjonalną, albo umożliwiający debiuty i prezentację twórczości amatorskiej. Huml zanotowała:

50 wystaw, 13 lat działania galerii,

Charakter wystaw:

1. popularyzujące sztukę profesjonalną,
2. umożliwienie wystaw autorom debiutującym i amatorom.

Zakres wystaw i typ ekspozycji:

- malarstwo
- grafika
- rysunek
- plakat
- rzeźba
- A.W. [architektura wnętrz]
- obiekty tkackie
- wiklina
- stroje
- happening.

Dziś zapewne na podstawie istniejących materiałów źródłowych nie da się już dociec, na ile program wystaw galerii Ligi Kobiet był autorskim dziełem Ireny Huml, a na ile wypadkową zadań wypełnianych na rzecz państwowej organizacji na rzecz kobiet. Archiwum klubu dzielnicowego Ligi Kobiet Warszawa-Śródmieście najprawdopodobniej nie zachowało się. Wraz z nim mogły zaginąć dokumenty dotyczące galerii, takie jak księga pamiątkowa czy dokumentacje wystaw. Prezentowane w niniejszym artykule informacje na temat programu wystaw w galerii zostały zaczerpnięte przede wszystkim ze wspomnianego archiwum Ireny Huml, katalogów wystaw i materiałów zachowanych w Pracowni Dokumentacji Sztuk Wizualnych XX i XXI wieku Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, a także z zaledwie kilku recenzji prasowych²⁷. W jednej z nich podkreślano, że to Huml pełniła merytoryczną opiekę nad galerią, a więc i programem wystaw. Potwierdzałyby to także treści fiszek (wszystkie zapisane jej ręką) z licznymi adnotacjami: „wykład wprowadzający Huml”. Jednak koronnym argumentem na rzecz autorskiego charakteru programu galerii są naukowe zainteresowania badaczki. Na podstawie ich zbieżności z charakterem wystaw z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że to właśnie ona kształtowała artystyczny charakter tego miejsca. W czasie powstania i działania galerii Irena Huml była już pracowniczką Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Specjalizowała się w badaniach rzemiosła artystycznego, w szczególności tkaniny, którą opisywała jako „polską specjalność”. Odzwierciedlało się to w programie galerii, w którym najczęściej pojawiały się realizacje właśnie w tej technice. Jak wspomniano, Huml była aktywną promotorką polskiego rzemiosła artystycznego, na temat tkaniny i biżuterii artystycznej (dziedzin dość sfeminizowanych) pisywała liczne artykuły do czasopism krajowych i zagranicznych. Można zaryzykować tezę, że decydując się na taki obszar zainteresowań badawczych, niejako siłą rzeczy przybliżała i promowała twórczość kobiet. Zatem w galerii Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet Huml realizowała swoją „misję” w nieco odmienny sposób. Zamiast pisać

o sztuce użytkowej, zapraszała jej twórczynię i twórców do wystaw, ułatwiała debiuty, popularyzowała twórczość w kręgach profesjonalnych już uznaną. Gościli tu artystki i artyści związani z Pracownią Doświadczalną Tkactwa Artystycznego, ale tkaninę, rzemiosło, a także twórczość w innych mediach prezentowali też amatorzy i amatorzy.

Prawdopodobnie jedyny szerszy opis galerii, jej programu i misji, ukazał się w trzecim numerze wydawanego na użytek wewnętrzny Ligii Kobiet miesięcznika „Nasza Praca” z 1974 r. Sam tekst wydaje się raczej konwencjonalną, propagandową relacją, ale otwiera go obiecujące zdanie: „Poszukiwanie nowych form pracy, ciekawych inicjatyw jest generalną cechą i ambicją członkiń Komisji Kultury Śródmiejskiego Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet w Warszawie”²⁸. W dalszej części opisu akcent położony został na realizowane przez galerię zadanie popularyzacji sztuki. Poza relacją z dotychczasowej działalności podkreślano także otwartość programową i różnorodność pokazów, z których wybrane wpisywały się w państwowe rocznice i popularne gusta. Za przykład może służyć opisana szerzej we wspomnianym tekście wystawa czechosłowackiej graficzki: „Z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet wystawiła rysunki satyryczne Alena Dostalova z Czechosłowacji. Dostalova jest stałym współpracownikiem «Szpilek» i polscy czytelnicy doskonale ją znają. Zjawiska obyczajowości, kobieta pokazana ze wszystkimi śmiesznościami w karykaturze, z petyckim, pogodnym odcieniem ironii – oto tematyka prac Dostalovej”²⁹. Natomiast inne wydarzenia można określić jako bliższe inicjatywom ze świata sztuki, jak happening Krzysztofa Zarębskiego czy pokazy artystek związanych z Pracownią Eksperymentalną Tkactwa Artystycznego. Co interesujące, na zakończenie owej relacji pojawiła się wzmianka o zawiązaniu grupy artystek, które miałyby decydować o programie wystaw: „Plastyczki wystawiające w galerii utworzyły koło L. K. Do jego głównych zadań należy: czuwanie nad właściwym doбором tematów ekspozycji, szeroka popularyzacja sztuki nie tylko w klubie, ale i w osiedlach”³⁰.

27. Por. recenzje i notki prasowe: „Maternitas”, *Zwierciadło*, nr 12 (1975), s. 14; fragment dotyczący wystawy Barbary Mołojec-Bernatowicz, *Express Wieczorny*, nr 275 (19 XII 1975). Za udzielone konsultacje i informację dziękuję córce Ireny Huml – Pani Justynie Bacz-Kazior. Dziękuję także za udostępnienie filmu *Piękno zakłęte w przedmiotach. Wspomnienie o prof. Irenie Huml* (reż. Mikołaj Kazior, 2020).

28. H. K., „Galeria malarstwa w klubie L.K.”, *Nasza Praca*, nr 3 (1974), s. 40.

29. *Ibid.*, s. 44.

30. *Ibid.*

Niestety, brak informacji o dalszych działaniach, czy losach koła artystek.

Tego rodzaju program, łączący prezentację różnorodnych mediów artystycznych, a jednocześnie powiązany z kwestią emancypacji kobiet, przywołuje skojarzenia z wystawami pracy kobiet z 2. połowy XIX w. Pokazy te, mieszczące się na obszarze wystaw przemysłowych i będące jednymi z pierwszych oficjalnych wystaw sztuki kobiet, także kwestionowały hierarchię sztuk, prezentując rzemiosło, sztukę wysoką i ludową obok siebie. Na ówczesnych wystawach malarstwo czy rzeźba sąsiadowały z koronkami, haftami, a nawet kulinarnymi wyrobami kobiet³¹. Można powiedzieć w skrócie, że historię twórczych i technologicznych osiągnięć kobiet „opowiadano” poprzez różnego rodzaju przedmioty. Podobnie było w warszawskiej galerii Ligi Kobiet – prezentacje stroiszy choinkowych przeplatano wystawami malarstwa, kameralnej rzeźby i tkaniny artystycznej. Pomimo tego, że nawiązanie do historycznych pokazów pracy kobiet jest bardzo interesującym wątkiem dla tropienia genealogii programu takiej galerii w PRL, to wyjątkowa inkluzyjność nie polegała tu wyłącznie na zniesieniu wspomnianej hierarchii sztuk. Program musiał być na tyle otwarty, że znalazło się w nim miejsce także dla prezentacji sztuki zupełnie nowych mediów – happeningu³².

W 1971 r. swój happening *Kwiaty* dwukrotnie zaprezentował tu Krzysztof Zarębski. Pokaz ten stanowił dla galerii *novum* nie tylko w zakresie medium, lecz także języka wypowiedzi artystycznej (rozumianego zarówno jako obszar odniesień i tematów, jak i strategii artystycznych). Warto podkreślić, że Zarębski, pomimo tego, że w galerii Ligi Kobiet debiutował, był artystą związanym z kręgiem tzw. awangardy, później prezentował swoją twórczość w galeriach Repassage, Remont, Sigma. Do tego środowiska swoim pierwszym happeningiem aspirował i z nim chciał prowadzić dialog. W programie galerii Ligi Kobiet prezentacja efemerycznej twórczości tego artysty była raczej wydarzeniem wyjątkowym, gdyż mimo różnorodności pokazów, dominowały jednak realizacje oparte na materialności prezentowanych

przedmiotów, kunszcie wykonania, a w zakresie języka artystycznego były to pokazy bardziej tradycyjne. Choć happening Zarębskiego w galerii Ligi Kobiet mógł być odebrany jako wydarzenie z pozoru przypadkowe i mało istotne dla uczestniczących w nim stron, to z perspektywy czasu można potraktować je jako unikatowe i interesujące spotkanie dwóch środowisk czy wręcz odrębnych rzeczywistości artystycznych Warszawy lat 70. (il. 2a–d). Taka perspektywa skłania do postawienia pytania o relacje awangardy artystycznej, będącej wprawdzie środowiskiem zmaskulinizowanym, ale w obrębie którego, jak wspomniano, feministyczna historia sztuki poszukiwała emancypacyjnych gestów artystek, ze środowiskami reprezentującymi twórczość bardziej tradycyjną – jak tkanina artystyczna i rzemiosło. Podobne pytanie zadawała w swojej książce *Practicing the Good. Desire and Boredom in Soviet Socialism* Keti Chukhrov³³. Rosyjska filozofka i teoretyczka sztuki argumentowała, że to „klasyczna” sztuka, tradycyjna w swoich formach i medium, pomimo tego, że z perspektywy rozwoju sztuki postrzegana jako odtwórcza i nienowoczesna, w istocie niosła w realnym socjalizmie wartości najbardziej rewolucyjne społecznie.

W historii galerii autorskich, tak charakterystycznej dla dotychczasowych ujęć sztuki dekady lat 70. i nierzadko kojarzonych z artystyczną neoawangardą, galeria Ligi Kobiet jest nieobecna. Jest to zaskakujące, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę liczne podobieństwa, jakie między tymi galeriami występowały, by przywołać tylko umowny status instytucjonalny, miejsce i czas funkcjonowania (Warszawa końca lat 70. i lata 80.), a także – główny wyróżnik – autorski program wystaw. O galeriach autorskich pisano wielokrotnie jako o charakterystycznym zjawisku, zarówno dla sztuki lat 60. i 70., jak i dla polskiego środowiska artystycznego. Podkreślano, że nie były one jedynie kubikami – przestrzeniami do prezentacji sztuki, ale często wręcz artystycznymi manifestami, a ich programy i dokumenty interpretowano na równi z dziełami sztuki. Fakt, że dla galerii autorskich większe znaczenie miała sama koncepcja, wizja programowa, niż materialna przestrzeń czy praktyka organizacji wystaw,

31. Joanna M. Sosnowska, „Przedmiot i rzecz”, *Sztuka i Dokumentacja* 15 (2016), s. 8–16. Za uwagę tę dziękuję Karolinie Rosiejce.

32. Według relacji Leszka Fidusiewicza, przyjaciela oraz fotografa happeningu Krzysztofa Zarębskiego, artysta został zaproszony do zadebiutowania w galerii Ligi Kobiet nie przez Irenę Huml, ale przez ówczesną kierowniczkę klubu dzielnicowego Warszawa-Śródmieście, a także sportsmenkę Urszulę Świdorską, która знаła go z treningów na stadionie Legii w Warszawie.

33. Keti Chukhrov, *Practicing the Good. Desire and Boredom in Soviet Socialism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).





2a–d Krzysztof Zarębski, happening *Kwiaty* w Galerii Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet, 1971. Fot. Zygmunt Rytka, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ

znany był w szeroko pojętym środowisku artystycznym. Dlatego wiele z tego rodzaju przedsięwzięć funkcjonowało pod auspicjami i w pomieszczeniach uczelni (Sigma, „Galeria” – Uniwersytet Warszawski; Mospan, Remont – Politechnika Warszawska), popularną lokalizacją były także salony KMPiK (Klub Międzynarodowej Prasy i Książki) lub zaplecza innych instytucji artystycznych (Teatru, Opery Narodowej – Galeria Współczesna, ZPAF – Galeria Stara, Mała). Analogicznie, galeria Ligi Kobiet zajmowała wnękę sali klubu dzielnicowego tej organizacji. A zatem fakt takiej lokalizacji, czy też instytucjonalnego powiązania z Ligą Kobiet, nie mógł być sam w sobie czynnikiem deprecjonującym jej znaczenie artystyczne. Jednak, jak wspomniano, miejsce to pozostało poza siecią galerii autorskich.

Odniesieniem dla programu galerii Ligi Kobiet nie były zapewne także galerie feministyczne. Choć, jak można wnioskować na podstawie programu wystaw, częściej prezentowano tu twórczość kobiet niż mężczyzn, zatem pod względem płciowego parytetu byłaby to galeria sfeminizowana. Jednak wystawy dalece odbiegały od tego, co w feministycznej historii sztuki kojarzone było z artystycznymi inicjatywami i galeriami kobiet. Zachodnia druga fala feminizmu i związana z nią historia sztuki przyzwyczyły swoich odbiorców do myślenia, że charakterystyczne dla lat 60. i 70. miejsca dla sztuki kobiet to nieformalne, kolektywne inicjatywy, prowadzone przez grona zaprzyjaźnionych osób, dla których wspierająca grupa i pewien wspólny interes społeczny oraz polityczny odgrywały większą rolę niż kwestie gatunków czy hierarchii artystycznych³⁴. Formuła działania galerii Ligi Kobiet była oczywiście zupełnie odmienna od feministycznych kolektywów na Zachodzie, raczej oficjalna i autorska – jak można przypuszczać, do wystaw zapraszała bowiem Irena Huml. Program nie wynikał z oddolnej inicjatywy kolektywu artystek czy ich konsensualnych ustaleń programowych. Dodatkowo, program ten trudno podejrzewać o prezentację sztuki tematykującej kobiecą tożsamość, subwersywnej czy krytycznej, a takie strategie przywoływane są często przy okazji analiz

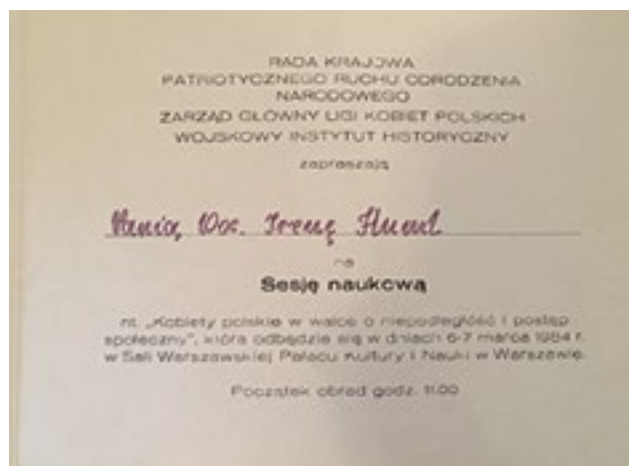
sztuki feministycznej. Jednak w tym kontekście wart odnotowania jest fakt zwrócenia programu galerii Ligi Kobiet właśnie ku twórczości amatorskiej, ku rzemiosłu, tkaninie, z zachowaniem zainteresowania sztuką współczesną. Podobny, inkluzyjny projekt był przedmiotem zainteresowania wielu feministycznych grup i galerii, a kwestionowanie hierarchii sztuki i koncepcji „wielkiego artysty” to najważniejsze postulaty krytyki feministycznej, o których pisała m.in. Linda Nochlin.

Innym wzorcem, z którym można zestawić program galerii Ligi Kobiet, są marksistowskie idee dotyczące hierarchii sztuk, poprawy pozycji rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej. Idee te konkretyzowano w ramach polityki kulturalnej państw socjalistycznych. Zakładano bowiem, że sztuka powinna być dostępna, bliska i użyteczna dla zwykłych obywateli, a podziały i hierarchie gatunków są pozostałością społeczeństwa burżuazyjnego i potęgują jedynie alienację pracy³⁵. Program Galerii Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet ze swoim zwróceniem się w kierunku tkaniny, różnorodnych technik, a także prezentowaniem rzemiosła, twórczości amatorskiej i ludowej, wpisuje się niemal idealnie w te założenia. Szukając kolejnych analogii, można dostrzec, że pokazy galerii Ligi Kobiet były zbliżone do tego, co prezentowano jako sztukę na łamach czasopism adresowanych do kobiet i propagujących projekt państwa socjalistycznego. I to zarówno tych polskich, jak „Kobieta i Życie” czy „Zwierciadło”, jak i zagranicznych, by przywołać wydawane przez Women’s International Democratic Federation (WIDF, Światowa Demokratyczna Federacja Kobiet) czasopismo „Women of the Whole World”. Czytelniczki zapoznawano z szerokim spektrum twórczości – tak mężczyzn, jak kobiet. Choć więcej uwagi poświęcano artystom deklarującym wprost swoje zainteresowania ideologią marksistowską, jak Pablo Picasso czy Diego Rivera, równie często promowano rzemiosło, sztukę ludową oraz twórczość w takich technikach, jak kompozycje roślinne (np. ikebana).

Na koniec nie można wykluczyć, że program galerii Ligi Kobiet był w mniejszym stopniu spójną i autorską

34. Agata Jakubowska, Katy Deepwell, *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018).

35. Wprawdzie wydaje się, że historia rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej nadal w dużej mierze jest pisana w paradygmacie politycznym, to na kwestię ukierunkowania polityki kulturalnej właśnie na te dziedziny zwracano uwagę w kilku publikacjach; zob. Ewa Klekot, „The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft”, *Etnoloska Tribina. Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 40, nr 33 (2010), s. 71–85; Kinga Blaschke, „Folk Art in the First Decade of the People’s Poland (1944–1954)”, *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 11, nr 3 (2011), s. 195–213; Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, 2013).



3a–b Zaproszenie na sesję naukową *Kobiety polskie w walce o niepodległość i postęp społeczny*, 1984. Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum Ireny Huml-Bacz

koncepcją programową, a w większym wypadkową wielu pojawiających się *ad hoc* potrzeb, takich jak związana z rocznicami realizacja bieżących zadań popularyzatorsko-promocyjnych, odpowiedzi na zgłoszenia potencjalnych debiutantów i wreszcie wynik kontaktów i zainteresowań samej Ireny Huml. Nie ulega jednak wątpliwości, że to, co było w tym miejscu prezentacji twórczości konsekwentnie realizowane, to inkluzyjność nastawiona na różne techniki artystyczne i na wywołujące się z różnych grup osoby prezentujące swoją twórczość. Kontrastowało to silnie z charakterem autorskich galerii awangardowych, które nierzadko skupiały się na selekcji zapraszanych artystów, podkreślając tym samym hierarchie pola sztuki, a także w dużej mierze definiowały swój program poprzez medium prezentowanych dzieł. W galeriach autorskich preferowano realizacje efemeryczne, reprezentujące tzw. sztukę konceptualną, mail art, happening (utożsamiane z twórczością awangardową), a deprecjonowano takie gatunki sztuki jak malarstwo, rzeźba, grafika.

DWIE STRATEGIE NA RZECZ POPRAWY SYTUACJI ARTYSTEK: FEMINIZM RÓŻNICY I FEMINIZM RÓWNOŚCI

W kolejnej dekadzie, już po zakończeniu pracy na rzecz galerii, Irena Huml wystąpiła na forum Ligi Kobiet Polskich³⁶ z postulatami dotyczącymi sytuacji artystek, w szczególności artystek sztuki współczesnej. Na sesji zorganizowanej w 1984 r. w Pałacu Kultury i Nauki (il. 3a–b) mówiła:

Sądzić można, że spośród około 13 tysięcy artystów plastyków, co najmniej połowę stanowią kobiety, jednak tych, które zdobyły znaczną popularność jest znacznie mniej proporcjonalnie do mężczyzn, z uwagi na rodzinne obciążenia kobiet. Tym niemniej udział kobiet w dorobku polskiej sztuki współczesnej jest bardzo znaczny i wart udokumentowania. Chciałabym zatem postawić tu wnioski, które mogłyby znaleźć odbicie w dalszych konkretnych działaniach Ligi Kobiet:

1. Uruchomić serię wydawniczą poświęconą monografiom wybitnych artystek w takich wydawnictwach, jak Interpress i Krajowa Agencja Wydawnicza;
2. Podjąć pracę nad Słownikiem obejmującym biografie kobiet działających w dziedzinie kultury, sztuki i nauki;
3. Propagować szerzej niż dotąd osiągnięcia artystyczne kobiet nie tylko w prasie kobiecej, ale i w czasopiśmie literackich i kulturalnych oraz społecznych³⁷.

Historyczka sztuki dawała wyraz swojemu zaniepokojeniu sytuacją artystek w PRL, pragnęła działać na ich rzecz, by poprawić ich sytuację w polu sztuki. Jednocześnie dobitnie wskazywała na nierówności występujące w karierach artystycznych kobiet i mężczyzn.

Jak wspomniano, wystąpienie miało miejsce w latach 80., a zatem w zupełnie innej rzeczywistości politycznej PRL, po stanie wojennym, pod rządami Wojciecha Jaruzelskiego, a nie Edwarda Gierka. Poza tym w archiwum Ireny Huml brak jednoznacznych informacji na temat realizacji któregokolwiek z przedstawionych postulatów. Jednakże publikowane przez badaczkę liczne teksty dotyczące rzemiosła i tkaniny artystycznej, starania o wydanie publikacji takich jak *Polska sztuka stosowana XX wieku* (1979), a później

36. W 1982 r. organizacja zmieniła nazwę na Liga Kobiet Polskich.

37. ZS IS PAN, Archiwum Ireny Huml-Bacz, nr inw. 2119.

także *Współczesna tkanina polska* (1989), które przez wybór zagadnienia w dużej mierze poświęcone były twórczości kobiet, oraz wieloletnie promowanie tych dziedzin, można rozumieć właśnie jako działanie na rzecz poprawy sytuacji artystek.

Warto jednak zwrócić uwagę nie tylko na przyjętą przez Huml strategię działania na rzecz kobiet w świecie sztuki czy też potencjalną skuteczność tych działań, lecz także na kwestię rozumienia przyczyn nierówności między kobietami artystkami a mężczyznami artystami. W zacytowanej wyżej wypowiedzi Huml, jak również we wstępie do katalogu wspomnianej na początku tego tekstu gdańskiej wystawy sztuki kobiet, wskazywano na „zobowiązania rodzinne” jako przyczynę niskiej pozycji twórczości kobiet w świecie sztuki. Jednocześnie ten sam argument służył jako powód do uzasadnienia potrzeby intensywnego promowania tej twórczości, podawany był przy okazji organizacji prokobiecych wydarzeń artystycznych, pojawiał się w recenzjach. Jak argumentowała amerykańska antropolożka Kristen Ghodsee, podobna narracja funkcjonowała w wielu krajach socjalistycznych. Ghodsee określiła ją „strategicznym esencjalizmem”³⁸, gdyż to właśnie odmiennością kobiecej biologii i doświadczenia motywowano organizację wystaw i propagandę twórczości artystek na poziomie państwowym i międzynarodowym. Uznawano bowiem, że kobiety mają inne, większe niż mężczyźni zobowiązania wynikające z ich biologii, a jeśli pomimo tego są w stanie tworzyć sztukę, to należy ją tym bardziej doceniać i promować. Tego rodzaju przekonanie można określić jako argument spod znaku „feminizmu różnicy”, a zatem wskazanie na biologiczną odmienną kobiet i mężczyzn, a nie ich podobieństwo i kulturowo jedynie determinowane nierówności. Warto podkreślić, że argument ten wpiasywał się w szerszą debatę pomiędzy socjalistycznymi działaczkami na rzecz kobiet a zachodnimi feministkami prowadzoną m.in. w ramach kongresów Światowej Demokratycznej Federacji Kobiet, opisaną szczegółowo przez Ghodsee w książce *Second World, Second Sex*³⁹.

Argumentacja spod znaku „feminizmu różnicy” była bowiem przeciwna względem narracji stosowanej

wówczas przez feministki zachodnie, które (podobnie jak Nochlin) wychodziły z założenia, że kobiety i mężczyźni są „tacy sami” (podkreślano biologiczne podobieństwa), a jedynie kwestie instytucjonalne i kontekst (instytucje związane z edukacją i pracą) warunkują rozwój kariery jednych, a nie drugich. Ten argument określany był jako „argument podobieństwa/równości”. Posługując się nim w odniesieniu do świata sztuki, Nochlin pisała: „Nie zawinił tu astrologiczny układ gwiazd towarzyszący naszym narodzinom, ani nasze hormony, cykle miesięczne, czy też wewnętrzna wrażliwość – błąd tkwi w istniejących instytucjach i systemie edukacji, którą rozumieć należy jako wiedzę zdobywaną od chwili narodzin, od chwili przyjścia na świat pełen znaczeń, symboli, znaków i sygnałów”⁴⁰. I dalej: „Dlatego kwestia równości kobiet – tak w sztuce, jak w każdej innej dziedzinie – zależy nie od obojętności, czy złej woli pojedynczych mężczyzn, albo pewności siebie i determinacji pojedynczych kobiet, lecz od zasad, na których opierają się struktury instytucjonalne oraz uwarunkowanego przez nie sposobu patrzenia na rzeczywistość”⁴¹.

O ile Linda Nochlin stawiała na krytykę instytucji – w tym instytucji szeroko rozumianej edukacji (również edukacji artystycznej) – i dekonstrukcję jej podstawowych pojęć, o tyle Irena Huml w swoim krótkim, postulatywnym i o dekadę późniejszym przemówieniu podkreślała potrzebę pragmatycznych działań doraźnych – propagandy i promocji twórczości kobiet.

Nad strategiami poprawy sytuacji artystek sztuki współczesnej, a także nad dalszymi działaniami podejmowanymi zarówno przez amerykańską, jak i polską historyczkę sztuki można dalej dyskutować. Jednakże przyjęty temat niniejszego artykułu skłania do zakończenia rozważań w tym miejscu. Wszak niezaprzeczalnym i istotnym dla dociekań na temat genealogii feministycznej historii sztuki w Polsce pozostaje fakt, że inicjatywy na rzecz artystek podejmowano w sferze państwowej PRL, a wnikliwe ich zbadanie i opisanie rzuca nowe światło na narrację o „spóźnieniu” Polski względem zachodniego feminizmu.

38. Wystąpienie Kirsten Ghodsee w ramach seminarium „Gender Politics and the Art of European Socialist States”, dostęp 22 kwietnia 2022, <https://cah.amu.edu.pl/seminars-april-8-10-2021-timisoara-online/>.

39. Kristen Ghodsee, *Second World, Second Sex* (Durham–London: Duke University Press, 2019), s. 1–27.

40. Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”, tłum. Barbara Limanowska, *Ośka*, nr 3 (1999), s. 52–56.

41. Ibid.



4 Pracownice Państwowego Instytutu Sztuki – członkinie Ligi Kobiet, przed 1952. Fot. Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych IS PAN

W 2021 r., podczas wystawy zorganizowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zaprezentowano wybór fotografii związanych z pierwszymi latami funkcjonowania i ważnymi momentami historii tej instytucji. Jedno z ujęć wydaje się szczególnie interesujące w odniesieniu do tematu niniejszego artykułu. Jest to fotografia pochodząca zapewne z okresu znacznie wcześniejszego niż omawiany w niniejszym artykule – prawdopodobnie z pierwszej połowy lat 50., na co wskazują wiszące na ścianie portrety Bolesława Bieruta i Józefa Cyrankiewicza, a także stroje sfotografowanych kobiet oraz forma znaku Ligi Kobiet na plakacie w centralnym punkcie pomieszczenia, być może właśnie w budynku ówczesnego Państwowego Instytutu Sztuki. Wiele szczegółów zarejestrowanych na tym zdjęciu pozostaje nierozpoznanych, jak choćby tożsamość sfotografowanych kobiet czy znaczenie plakatu ze znakiem Ligi Kobiet. Można jedynie spekulować, że zdjęcie zostało wykonane w powiązaniu z kwestiami kadrowymi, związkiem pracowniczym czy raczej z konkretnym działaniem podjętym w tamtym czasie przez kobiety – może z czynem społecznym, a może z inną jeszcze inicjatywą, która miała miejsce

w Instytucie. Niezależnie od owych niewiadomych, ujęcie to można potraktować jako metonimię – wizualny ekwiwalent niezadanego dotąd pytania o relację historii sztuki z pamięcią o państwowej organizacji na rzecz kobiet w PRL – Lidze Kobiet (il. 4).

Prezentacja programu Galerii Zarządu Dzielnicowego Ligi Kobiet i związanej z nim działalności Ireny Huml otwiera wiele pytań: o emancypację kobiet w PRL, o artystyczny mecenat Ligi Kobiet, o recepcję feminizmu w realnym socjalizmie, o pozycję artystek w tzw. środowiskach oficjalnych i awangardowych, o kariery artystek zajmujących się tkaniną artystyczną, wreszcie o miejsce rzemiosła, sztuki amatorskiej i ludowej, a także o wpisanie ich, tak jak równouprawnienia kobiet, w projekt modernizacyjny. Aby na te pytania odpowiedzieć, potrzeba dziś innych narzędzi niż te wytworzone niedługo po transformacji ustrojowej w ramach feministycznie zorientowanej historii sztuki, ukształtowanej w paradygmacie politycznym. Punktem odniesienia musi stać się przede wszystkim praktyka wdrażanego w krajach realnego socjalizmu równouprawnienia, a nie teorie zachodniego feminizmu drugiej fali.

BIBLIOGRAFIA

- Artystki polskie*. Redakcja Agnieszka Morawińska. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991.
- Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy: rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2020.
- Bauchrowicz-Tocka, Maria. „Ewolucja celów Ligi Kobiet w latach 1945–1989 w świetle jej statutów”. *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych* 5, nr 1 (2020): 176–193.
- Baworowska, Barbara. „Sztuka kobiet”. *Sztuka* 5, nr 4–5 (1978): 70.
- Blaschke, Kinga. „Folk Art in the First Decade of the People’s Poland (1944–1954)”. *Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 11, nr 3 (2011): 195–213.
- Bryl, Mariusz. „New Art History: Nauka, polityka, obyczaj”. *Artium Quaestiones* 8 (1995): 185–218.
- Chukhrov, Keti. *Practicing the Good. Desire and Boredom in Soviet Socialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Dajnowicz, Małgorzata. „The League of Women (Liga Kobiet) – the Conditions for Functioning of the Women’s Organisation in the Communist System of the Polish People’s Republic (in the First Period of the Organisation’s Activity from 1945 to 1975)”. *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych* 5, nr 2 (2020): 186–207.
- Dobrowolska, Anna. „Akt kobiecy i rewolucja seksualna w dekadzie Gierka. Historia wystaw «Venus» na tle przemian obyczajowych w PRL”. *Kultura i Społeczeństwo* 4 (2021): 139–156.
- Drozdowska, Agnieszka. „Liga Kobiet w województwie białostockim – stan badań i postulaty badawcze”. *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobięcych* 3, nr 2 (2018): 112–127.
- Fidelis, Małgorzata, Barbara Klich-Kluczevska, Piotr Perkowski, i Katarzyna Stańczak-Wiślicz. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: Universitas, 2020.
- Fitzpatrick, Sheila. „Revisionism in Soviet History”. *History and Theory* 46, nr 4 (2007): 77–91.
- Ghodsee, Kristen. *Second World, Second Sex*. Durham–London: Duke University Press, 2019.
- Grabowska, Magdalena. *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*. Warszawa: Scholar, 2018.
- Jakubowska, Agata. „The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland”. W: *Globalizing East European Art Histories. Past and Present*, redakcja Beata Hock, Anu Allas, 135–148. London: Routledge, 2018.
- Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Jakubowska, Agata. „W stronę rewizjonistycznej historii feministycznej w Polsce”. *Rocznik Historii Sztuki* 48 (2022): 145–161.
- Jakubowska, Agata, i Katy Deepwell. *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- Jarosz, Dariusz. „Idee, programy, realia. Funkcje Ligi Kobiet w porządku instytucjonalnym Polski Ludowej (1945–1957)”. W: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, t. 2, redakcja Agnieszka Janiak-Jasińska, Katarzyna Sierakowska, Andrzej Szwarc, 308–325. Warszawa: Neriton, 2009.
- Jarska, Natalia. „Liga Kobiet w terenie. Działalność Zarządu Dzielnicy Poznań-Wilda 1956–1966”. W: *Letnia Szkoła Historii Najnowszej 2009. Referaty*, redakcja Łukasz Kamiński, Tomasz Kozłowski, 156–158. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2010.
- Kałwa, Dobrochna. „Na peryferiach peryferii? Codziennosc PRL w polskiej historiografii – przegląd badań”. *Rocznik Antropologii Historii* 2, nr 1 (2012): 175–193.
- Klekot, Ewa. „The Seventh Life of Polish Folk Art and Craft”. *Etnoloska Tribina. Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 40, nr 33 (2010): 71–85.
- Korduba, Piotr. *Ludowość na sprzedaż*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Kowalczyk, Izabela. „The Geometry of Power in Zofia Kulik’s Art”. W: *Art and Politics*, redakcja Francis Ames-Lewis, Piotr Paszkiewicz, 223–229. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999.
- Kowalczyk, Izabela. „Wątki feministyczne w sztuce polskiej”. *Artium Quaestiones* 8 (1997): 135–152.
- Lach-Lachowicz, Natalia. *Natalia LL – teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL*. Bielsko-Biała–Wrocław: BWA – Galeria Współczesna, 2004.
- Lajer-Burcharth, Ewa. „Old Histories: Zofia Kulik’s Ironic Recollections”. W: *New Histories*, redakcja Lia Gangitano, Steven Nelson, 119–136. Boston: Institute of Contemporary Art, 1996.
- Markowska, Anna. „3 Kobiety i inne wystawy duetu Toniak–Szczeńniak”. *Sztuka i Dokumentacja* 15 (2016): 79–96.
- Morawski, Stefan. „Neofeminizm w sztuce”. *Sztuka* 4, nr 4 (1977): 57–63.
- Nochlin, Linda. „Dlaczego nie było wielkich artystek?”. Tłumaczenie Barbara Limanowska. *Ośka*, nr 3 (1999): 52–56.
- Nowak, Barbara. „Serving Women and the State. The League of Women in Communist Poland”. Rozprawa doktorska, Ohio State University, 2004.

- Nowak, Barbara. „«Where Do You Think I Learned How to Style My Own Hair?» Gender and Everyday Lives of Women Activists in Poland's League of Women”. W: *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*, redakcja Shana Penn, Jill Massino, 45–58. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Nowak, Basia A. „Constant Conversations. Agitators in the League of Women in Poland during the Stalinist Period”. *Feminist Studies* 31, nr 3 (2005): 488–518.
- Piotrowski, Kazimierz. *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku*. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki „Elektrownia” w Radomiu, 2009.
- Piotrowski, Piotr. „Poza starą i nową wiarą”. *Magazyn Sztuki* 10, nr 2 (1996): 144–173.
- Pollock, Griselda. „Women, Art, and Art History: Gender and Feminist Analyses”. Dostęp 22 kwietnia 2022. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0034.xml>.
- Sosnowska, Joanna M. „Przedmiot i rzecz”. *Sztuka i Dokumentacja* 15 (2016): 8–16.
- Stasiewicz, Agnieszka. „Zagadnienia falerystyczne i weksylologiczne w działalności Ligi Kobiet w latach 1945–1989”. W: *Historia kobiet czy historie kobiet?*, redakcja Ewa Chabros, Agnieszka Klaman, 131–156. Wrocław–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2019.
- Świętochowska, Emilia. „Kochana redakcjo, droga Ligo...”. W: *Historia kobiet czy historie kobiet?*, redakcja Ewa Chabros, Agnieszka Klaman, 157–168. Wrocław–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2019.
- Ujma, Magdalena. „Krytyka feministyczna w Polsce. Zarys problematyki”. W: *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XX wieku*, redakcja Beata Łazarz, Joanna M. Sosnowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.

SUMMARY

The Broken Genealogy of Feminist Art History. The Gallery at the District Board of the Women's League (1967–1980) and Irena Huml's Activity in Favour of Women Artists in the People's Republic of Poland by Wiktoria Szczupacka

The essay presents the programme of the Women's League gallery and Irena Huml's activity in favour of women artists in the People's Republic of Poland. These issues are discussed in relation to the beginnings of feminist art history in Poland, which the author, following Magdalena Grabowska, calls its genealogy and points to a rupture in it during the communist period. The gallery and the activity of Irena Huml are presented precisely as “a rupture – an oversight” in feminist art history.

In the first part of the text, the author presents the beginnings of feminist art history in Poland, indicating that regardless of whether it originated in academic seminars or in curatorial and exhibition activities, it dates back to the period shortly after the political transformation, i.e. the 1990s. The first Polish translation of Linda Nochlin's famous essay *Why Have There Been No Great Women Artists?*, described as the initiating text for feminist art history, was published in that period; in 1999, to be precise. The author is of the opinion that placing the beginnings of this field of research in Poland in the historical context is important to locating it within the so-called paradigm of political history that dominated the Polish humanities during the period in question. Works situated in the political paradigm rarely took into account women's perspectives or experiences, as their main subject was usually the “great history”: the uprisings, fights and civic

resistance to authority. If actions on behalf of women in the People's Republic of Poland did appear in such studies, such as in the texts by Piotr Piotrowski or Izabela Kowalczyk, they were presented as make-believe ones, no more than a component of the immediate goals of communist authorities.

With regard to the history of exhibitions and artistic life, the political paradigm caused certain events to be depreciated or even completely overlooked. The catalogue *Artystki polskie* [Polish Women Artists], published in 1991, which omitted post-war exhibitions of women's art, is a case in point. As the author of the current essay points out, referring to the website of the "Wystawy sztuki kobiet" [History of All-Women Exhibitions in Poland] research project, such exhibitions did take place. What is more, they took place in important state institutions: national museums, and were sometimes co-organised by the state organisation for women, the Women's League. Until now, however, if emancipatory gestures by female artists were sought, it was primarily in the so-called avant-garde circles where, in the 1970s, the concepts of Western second-wave feminism were known. Yet although its ideas were discussed in artistic circles, Western feminism was not readily accepted. Even those artists who popularised it in Poland, such as Natalia LL, did not want to be defined as feminists.

The aim of the current essay is to change this angle of viewpoint and to look for moves in favour of women's emancipation not in avant-garde circles, but within state initiatives. Adopting this perspective is a part of a shift away from a political paradigm towards a revisionist approach or social history; a shift that has been increasingly evident and popular in recent years. This approach is exemplified by the studies published by the already mentioned sociologist Magdalena Grabowska, but also by historians, and above all by female historians Małgorzata Fidelis and Natalia Jarska, as well as the whole team of researchers who worked on the synthesis *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* [Women in Poland 1945–1989. Modernity, Equality, Communism], published in 2020. These scholars postulate a re-examination of women's history in the People's Republic of Poland that would be both insightful and unencumbered by the trauma of communism. Earlier studies by these women scholars already demonstrated that the social and economic situation of women had improved under communism, and their actual commitment to actions in favour of gender equality had increased. The author perceives numerous articles and studies devoted to the state organisation for women, the Women's League, in terms of a paradigmatic shift towards a rewriting of women's history in socialist Poland. So far, however, none of the studies on the Women's League have addressed the organisation's relationship to the art world or artistic life. This essay aims to fill this gap.

The activities of the Women's League gallery, of which Irena Huml was the program director, are discussed on the basis of materials from Huml's personal archive, handed over after her death to the Special Collections of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. As the sources indicate, the gallery, located at 41a Nowy Świat Street, with an entrance from Tuwima Street, operated from 1967 to 1980, with a total of around fifty exhibitions shown over the course of thirteen years. Based on Huml's notes, the article reconstructs the titles and dates of these exhibitions. These suggest that the programme presented at the gallery was extremely diverse, both in terms of the artistic media in which the exhibitors expressed themselves and the artists invited. Irena Huml herself, in her summary

of the gallery's activities, emphasised precisely these two issues – the diversity of the presented media of artistic expression and the wide accessibility of the gallery's programme, which meant popularising the activities of well-known artists or making it possible for beginner ones to make their debuts.

Pointing to the similarities with authors' galleries, namely the unique exhibition program, which was related to Huml's research interests, the author discusses the analogies and differences between this programme and other artistic phenomena. Under her analysis come, in turn, the first exhibitions of women's work in the second half of the 19th century; the network of authorial galleries, which were a phenomenon characteristic of artistic life in the 1970s; Western feminist galleries; Marxist ideas implemented in the official policy of Eastern Bloc countries and consisting in the promotion of artistic crafts and the abolition of the hierarchy of the arts. This programme is contrasted with the character of the authorial avant-garde galleries, which quite frequently made selections of invited artists, thus emphasising hierarchies in the arts, and largely defined themselves through the medium of the works presented. Preference was given to ephemeral realisations representing conceptual art, mail art, happening (which was then identified with avant-garde art), while traditional genres such as painting, sculpture or graphic art were deprecated.

In the last part of her essay, the author juxtaposes two strategies of actions intended to improve the situation of women. The first of them was represented by the American art historian Linda Nochlin, author of the famous feminist essay invoked in the introduction. The second, by the Polish art historian and supervisor of the Women's League gallery, Irena Huml. The author points out the differences in these strategies, as well as the different perceptions of the reasons for the deprecation of women in the art world. In doing so, she presents and makes use of the concepts of feminism of difference and feminism of equality.

The different approach to women's emancipation represented by Irena Huml, as well as the unique character of the Women's League gallery – a character different from that of feminist galleries, can be taken as a starting point for writing a new history and history of art. Recognition of the emancipatory activities that took place under communism, and their reassessment, not only restores a hitherto completely overlooked part of history, but also challenges the narrative of Poland's "belatedness" in relation to Western feminism.

BIOGRAPHICAL NOTE

Wiktoria Szczupacka is an art historian, a postgraduate student of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She is working on her doctoral dissertation *Awangarda, kobiety i praca w Warszawie lat 70. XX wieku, na przykładzie Galerii Foksal, Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Pracowni Działań Dokumentacji i Upowszechniania* [The Avant-garde, Women and Work in Warsaw during the 1970s on the Example of the Foksal Gallery, the Association of Polish Artists Photographers and the Studio for Activities, Documentation and Dissemination] under the supervision of Prof. Joanna M. Sosnowska PhD (habil.). In the years 2022–2023 she was employed at the Department of the 20th and 21st Century

Visual Arts Documentation at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences.
She manages the Kulik-KwieKulik Foundation.

NOTA BIOGRAFICZNA

Wiktoria Szczupacka – historyczka sztuki, doktorantka Instytutu Sztuki PAN. Pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny M. Sosnowskiej pracuje nad rozprawą doktorską *Awangarda, kobiety i praca w Warszawie lat 70. XX wieku na przykładzie Galerii Foksal, Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Pracowni Działań Dokumentacji i Upowszechniania*. W latach 2022–2023 zatrudniona w Pracowni Dokumentacji Sztuk Wizualnych XX i XXI wieku IS PAN. Prowadzi Fundację Kulik-KwieKulik.