

Luiza Kempieńska

Opracowania graficzne katalogów współczesnych wystaw sztuki kobiet w Polsce

Sztuka i Dokumentacja nr 15, 106-113

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Luiza KEMPIŃSKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

OPRACOWANIA GRAFICZNE KATALOGÓW WSPÓŁCZESNYCH WYSTAW SZTUKI KOBIET W POLSCE



Jak zauważa Jacques Rancière: „Mieszanie się materialności jest koncepcyjne, zanim stanie się prawdziwe. Niewątpliwie trzeba było czekać aż do kubizmu i dadaizmu, by zobaczyć na płótnach malarzy słowa z gazet, wiersze lub bilety autobusowe [...]. Ale już w 1830 Balzac mógł wypełnić swoje powieści malarstwem holenderskim.”¹ Innymi słowy, zanim wymiana pomiędzy tym, co wizualne i tekstowe stała się przyjętą praktyką artystyczną, literatura była w stanie zgromadzić elementy językowe i wizualne w sposób, który kwestionował tradycyjną dychotomię pomiędzy tymi dwiema kategoriami i koncepcyjnie zwiastował, jak twierdzi Rancière, próby „mieszania się” tekstu i obrazu.

Publikacja, jaką jest katalog wystawy, składa się głównie z obrazów i słów, a złożony związek, który spaja te dwa zupełnie różne zasoby semiotyczne, jest zwykle uznawany za przejrzysty i skończony. Wydaje się, że proste relacje między tekstami i obrazami, barthesowskie zakotwiczenia,² nie są w stanie poradzić sobie z wielowymiarowością ich więzi, komplikowanych również przez obecność druku i technik komputerowych. Publikacja jest połączeniem elementów graficznych, typograficznych, barwnych i przestrzennych, a ich wzajemność wydaje się istotnym zagadnieniem intersemiotycznym.³ W niniejszym artykule skupiam się na zidentyfikowaniu potencjalnych relacji, które wiążą teksty i obrazy na przykładzie materiałów wizualnych towarzyszących współczesnym wystawom sztuki kobiet w Polsce po roku 2000. Na przykładzie trzech publikacji wystawienniczych: *Biały Mazur* z 2003 roku, *Kolekcja wstydliwych gestów* z 2004 roku i *3 kobiety* z 2011 roku, postaram się prześledzić, jak przekaz wystawy, sformułowany przez kuratorki w tekście kuratorskim, znajduje odzwierciedlenie w towarzyszących tym wystawom katalogach.

Zamyśl wystawy oraz dobór i zestawienie dzieł w konkretnej przestrzeni galerii przez kuratora uzupełniają informacje i swoiste wskazówki interpretacyjne, zamieszczone na tabliczkach, załączane w ulotkach, tekstach kuratorskich i w katalogach. Co oczywiste, poprzez taką kontekstualizację zamiar kuratora ma stać się bardziej czytelny. Materiały towarzyszące wystawom pełnią również funkcję dodatkową – pozostają obecne na długo po jej zamknięciu, utrwalając ją poprzez obrazy i teksty. Katalog wystawy jest zapisem czasem mniej, czasem bardziej wiernym doświadczeniu wystawienniczemu, jednak podobieństwo do tego doświadczenia nie we wszystkich przypadkach musi stanowić kryterium wartościujące. Wystawy są w nim bowiem rekontekstualizowane lub ponownie rozważane. Strategia kuratorska wydaje się najbardziej skuteczna, gdy nie zamyka poszukiwania, ale gdy je problematyzuje i przyczynia się do wywołania dyskusji.⁴ Katalogi mają możliwość przedstawienia uwag i opracowań tematów, które nie były obecne w zamyśle kuratora; dają pole do podsumowania wystawy, odtworzenia wszystkich obiektów i zapewnienia szczegółowych danych. Rozszerzają zasięg ekspozycji poprzez funkcjonowanie w dyskursie. Przekładając fizyczne obiekty w przestrzeni na postać tekstową i obrazową, tworzą swoistą, wielowątkową narrację.

Gunther Kress i Theo van Leeuwen odrzucają pomysł Barthes’a, jakoby znaczenia obrazu były zawsze zależne od tekstu. Obraz jest według nich odrębnie zorganizowanym komunikatem, co prawda połączonym z tekstem, ale od niego niezależnym.⁵ Kuratorski projekt i materiał wizualny berlińskiej i krakowskiej wystawy

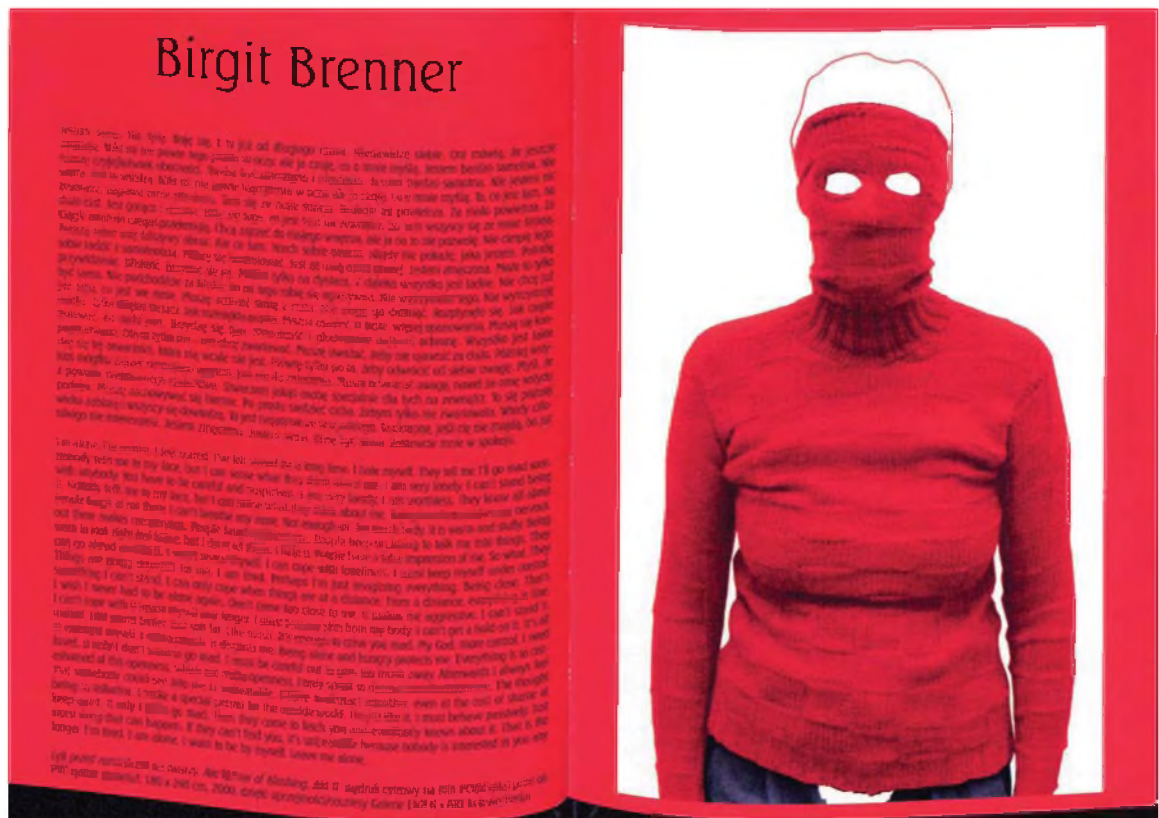
Biały Mazur z 2003 roku zdaje się bazować na podobnym typie relacji.⁶ Kuratorka, Anda Rottenberg, w tekście wstępnym, za pośrednictwem metafory tradycyjnego polskiego balu, a dokładniej wykonywanego tuż przed świtem tańca — Mazura, w którym to kobiety otrzymywały przyzwolenie na wybór partnera,⁷ odwołuje się do współczesnej sytuacji społeczno-politycznej oraz opresyjnego i nierównego traktowania kobiet. O ich prawach decyduje jej zdaniem rząd zdominowany przez mężczyzn, dla których najwznioślejszym i uświęconym hasłem zdaje się być tradycja. Rottenberg wskazuje na ciche społeczne przyzwolenie na przemoc, a także mechanizmy uprzedmiotawiające kobiety i wpisujące je w ogólnie ustalone role. Stworzona przez nią wystawa nie odwołuje się jednak do feminizmu lat siedemdziesiątych. Skupia się na odzwierciedleniu społecznych i politycznych realiów Polski i jej paternalistycznej kultury oraz ukazuje dzieła związane ze sferą prywatną i intymną.

Tekst kuratorski i wpływająca z niego wizja wystawy oraz towarzyszący jej materiał wizualny nie są od siebie odrębne, ale raczej wzajemnie splątane, powiązane i tłumaczące się nawzajem. Przekaz wystawy, koncentrujący się na problematyce nierówności kobiet, roli społeczeństwa i kulturowym zwrocie ku tradycji znajduje swoje niedokładne odbicie w graficznym motywie kwiatów wykorzystanym w zaprojektowanym przez Bognę Burską katalogu, sprowadzających kobietę do funkcji dekoracyjnej i łączących ją z nieokiełznaną naturą. Na stosowanie przez artystki środków symbolicznych zwróciła uwagę także kuratorka. Przedstawienie kwiatów, ogniście czerwonych i chaotycznych, sprawiających wrażenie żywych, kłębiących się i dążących do wzrostu, wypełnia dolną połowę tekturowej okładki, przechodząc również na jej zagięte brzegi, zachodzące na wewnętrzną stronę okładziny książki. Tytuł i informacje o wystawie umieszczono dopiero na pierwszej stronie katalogu. Jego wewnętrzna forma cechuje się prostotą, dbałością o geometryczny ład i oszczędną typografią, co stanowi pewien rodzaj kontrastu do zewnątrz publikacji. Elementy te wpływają na dekonstruowanie i rozwarstwianie pewnych konwencji i założeń, w tym przypadku relacji kobiety i natury. Motyw kwiatów na okładce, wiązany z jednej strony z dekoracyjnością i artystyczną tradycją, wykorzystywany często przez artystki w takich mediach jak malarstwo, rysunek, fotografia czy rękodzieło, sprowadza się z drugiej strony do patriarchalnego mitu i freudowskich asocjacji:⁸ symboliki seksualnej — niewinności i czystości, ale także elementów anatomicznych — pochwy i łona oraz aspektów fizjologicznych — dojrzewania, menstruacji, ciąży, macierzyństwa i menopauzy, do których opisu stosuje się, niekiedy nawet współcześnie floralną terminologię, taką jak pojęcie przekwitania. Powiązania te opierają się głównie na porównaniach do morfologii roślin, ale także na wizualnych podobieństwach do żeńskich genitaliów.⁹ Przyjemność wpływającą z oglądu kwiatów można zaś rozpatrywać jako odwołanie do męskiego spojrzenia.¹⁰ Co ciekawe, wystawa wyrażała jednak swego rodzaju chęć uwolnienia twórczości kobiet spod patriarchalnego dyskursu. Prezentowała też prace artystek operujących bardzo różnymi mediami, ale o podobnym, bezpośrednim charakterze przekazu — dotyczącym często kobiecej fizjologii i jej biologicznych cech, które „urośli do zjawisk kulturowych o drażniącym podtekście”.¹¹

Zdaje się, że materiał wizualny towarzyszący wystawie można w tym przypadku rozpatrywać w kategoriach działania pomiędzy tym, co wypowiedzialne, tekstowe i tym, co widzialne, obrazowe, ale także



Biały Mazur, red. Anda Rottenberg; proj. Bogna Burska, Warszawa, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004.



Kolekcja wstydliwych gestów, red. Jolanta Pierńkos, proj. Dorota Karaszewska, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.



Kolekcja wstydliwych gestów, red. Jolanta Pierńkos, proj. Dorota Karaszewska, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

« 3 kobiety, red. Ewa Toniak; proj. Błażej Pindor, Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.

działania pomiędzy widzialnym i znaczeniem oraz między widzialnym i niewidzialnym. W takim rozumieniu zbliża się on do ujęcia Rancière'a, według którego obraz to „stosunek między całością a częściami; między widzialnością i siłą znaczeń”.¹²

Relacje władzy i wpływu odnaleźć można w katalogu wystawy również na zupełnie innym poziomie. Jego forma jest wynikiem instytucjonalnych powiązań z odpowiedzialnym za wystawę muzeum lub galerią, które często narzuca użycie specjalnych symboli lub konkretnych logotypów i wystosowania podziękowań za poprzednie produkcje. Jest także efektem swoistej konkurencji pomiędzy kuratorami, projektantami, darczyńcami, placówkami i patronami.

Ronald i Suzanne Scollon zwracają uwagę na sposób, w jaki ideologia jest identyfikowana poprzez znaki w przestrzeni, w systemach piśmienniczych, typografii i kolorach.¹³ Kress i Van Leeuwen również podkreślają, że dobór systemów znakowych przenosi określony dyskurs i ideologię (w tym dyskursy dotyczące kobiet),¹⁴ zaś elementem często wykorzystywanym w celu określenia konkretnych miejsc, ludzi i rzeczy jest kolor. Znaczenia koloru nie są oparte jedynie na indywidualnej percepcji, ale również wiążą się z jego kulturowym i historycznym kontekstem, w którym został skonstruowany jako posiadający szczególne cechy i przypisany poszczególnym grupom społecznym.¹⁵

Za przewodni motyw katalogu¹⁶ wystawy *Kolekcja wstydliwych gestów* z 2004 roku,¹⁷ projektu Doroty Karaszewskiej, uznać można dominujący w projekcie kolor czerwony, zastosowany również na zaginanej do środka okładce, dzięki czemu wnika on do wnętrza katalogu, narusza granicę między wnętrzem a zewnątrz, podobnie jak miało to miejsce w przypadku motywu kwiatów w poprzednio analizowanej publikacji. Czerwona apla, która stanowi tło niektórych stron, wywołuje silny kontrast z pozostawioną na innych kartach białą papieru. Kolor wydaje się być tu nośnikiem pewnych znaczeń, aktywizujących się szczególnie w powiązaniu z niektórymi elementami zawartych w katalogu reprodukcji prac, takimi jak przedstawienie krwi, ran ciętych, otwartych w krzyku ust. Jednolita barwa okładki i brak elementów graficznych innych niż zapis tytułu, daje również wrażenie swoistej pustki.

W tym kontekście ciekawe wydają się przykłady podobnych rozwiązań, przytaczane przez Wojciecha Kalagę: „próby sfunkcjonalizowania koloru stron czynił już Laurence Sterne w »Tristramie Shandy«, gdzie cała czarna strona ikonicznie odnosi się do śmierci bohatera. Do tych zabiegów, ale wyraziściej zróżnicowanych semantycznie powraca B.S. Johnson w »Travelling People«, gdzie kolor stronicy nie tylko, w sposób dosyć prosty, konotuje proces fizycznej dezintegracji postaci, ale staje się też metaforą upływającego czasu.”¹⁸

Kurorka wystawy, Joanna Turowicz, we wstępie tekstu do katalogu przywołuje cytat z *Listu do nieznanego Giny Pane*: „jeśli otwieram me ciało, abyś mógł zobaczyć moją krew, to z miłości do ciebie”,¹⁹ zwracając uwagę na twórczość artystyczną opartą na języku bólu, powstałą przeciwko patriarchalnym i homofobicznym strukturom społeczeństwa, łączącą indywidualne doświadczenie z politycznym przekazem wyrażonym językiem ciała, a także na funkcjonowanie cielesnego kobiecego podmiotu w społeczeństwie. Radykalne gesty, takie jak autoagresja, miały według kurorki działanie terapeutyczne i pozwalały odzyskać odczuwanie własnego ciała.

Zaprezentowane na wystawie projekty Anny Baumgart i Brigit Brenner również dotyczą problematyki kobiecej autoagresji. Turowicz zauważa, jak „eksplozja nasyconych kolorów, w tym czerwieni, kontrastuje z ascetyczną, zazwyczaj czarno białą dokumentacją przywołanych wcześniej kobiecych performansów lat siedemdziesiątych (fotografie, wideo),”²⁰ co zauważalne jest również w opartym na kontrastach kolorystycznych układzie towarzyszącej wystawie publikacji. Przywoływaną czerwień graficznego projektu odnaleźć można w pracach Brenner, składających się z czerwonych napisów i wielkoformatowych cyfrowych fotografii, ukazujących fragmenty kobiecego ciała oplecionego przypominającą strużkę krwi włóczką, umieszczanych na ścianach kolejnych galerii niczym fragmentaryczna opowieść i metafora ubezwłasnowolnienia. Podobnie wyświetlany na wystawie film *Ekstazy, histeryczki i inne święte* Anny Baumgart, którego bohaterkami są samookaleczające się młode kobiety w przestrzeni domowej, porusza problematykę społecznie nieakceptowalnych zachowań — kobiety zadają sobie rany, leżą w odłamkach szkła, rozmazują plamy krwi i prowokują wymioty. Film zbudowany jest z trzech części, przedzielonych czerwonymi kadrami — co przypomina kompozycyjnie omawiany katalog wystawy.

Reprodukcje poszczególnych dzieł w katalogu są w większości dostosowane do wielkości i układu strony, ich rozmiary są zatem zneutralizowane i ustandaryzowane. Odróżnia to katalog od rzeczywistej przestrzeni ekspozycji. Relacje pomiędzy reprodukcjami ulegają sproblematyzowaniu — nie mają one ściśle ustalonego kontekstu, lecz wchodzą w dialog między sobą, z elementami graficznej oprawy katalogu, poszerzając znaczenia swoje i wystawy. Loney Abrams wyjaśnia, że rzeczywista przestrzeń wystawy traci swoje znaczenie,²¹

a środki dokumentacji muszą być uznane za medium artystyczne samo w sobie, za najbardziej konsekwentną reprezentację artysty lub pracy kuratorskiej. Dodatkowo wszystkie prace, niezależnie od ich cech materialnych, są na reprodukcjach spłaszczane i zmniejszane do rozmiaru mierzonego w pikselach. W związku z tym dzieła nie istnieją jako fizyczne jednostki, ale jako ich reprodukcje w formacie cyfrowym lub analogowym. Ponieważ prace postrzegane są w kontekście tych reprezentacji, a wiele różnych obrazów może reprezentować to samo dzieło sztuki, komplikuje się kategoria autentyczności.

W omawianym katalogu mamy w pewnych momentach do czynienia z klasyczną strukturą typograficzną, w której blok tekstu jest tak zaprojektowany, by czytano go od początku do końca, czyli z naciskiem na racjonalizowanie przekazu informacji poprzez budowanie, cytując Ellen Lupton i Abbotta Millera, tak zwanych przezroczystych „kryształowych kielichów” wokół z pozoru niezależnego, neutralnego korpusu treści,²² czyli tworzenie neutralnych ram dla tekstu. Tekst jest w większości ułożony na równie neutralnej bieli strony – biel kartki jest niewidzialna, nie dostrzegamy jej w toku lektury. Zdarza się jednak, iż tło tekstu stanowi czerwień, która wydaje się w takim towarzystwie bardzo agresywna, co ciekawe, obniża ona czytelność, interferuje z tekstem. Może odnosić się do społecznych, zaburzonych relacji i braku zrozumienia. Zdaniem wspomnianych badaczy, „historia typografii pokazuje, w jaki sposób projektowanie graficzne ukazuje, rewiduje albo ignoruje przyjęte zasady komunikacji.”²³

Zupełnie inne rozwiązania, które stanowią swego rodzaju grę z wizualnymi przyzwyczajeniami odbiorców, zastosowano w szacie graficznej katalogu wystawy *3 kobiety* z 2011 roku.²⁴ Biorące w niej udział: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś i Ewa Partum, to artystki tworzące w czasach skostniałej rzeczywistości PRL, w której, jak pisze kuratorka wystawy Ewa Toniak, w dyskursie sztuki nie było miejsca na feminizm.²⁵ Pewne feministyczne impulsy, których nie sposób określić mianem świadomej refleksji, pojawiły się wraz z nową strategią władzy wprowadzoną przez Edwarda Gierka i w wyniku zaistnienia kontaktów z przedstawicielkami feminizmu zachodniego, choć kontekst feministyczny w takich realiach politycznych był nieprzystawalny i nie mógł zostać odpowiednio zrozumiany. Pinińska-Bereś zwróciła się ku nierzeźbiarskim materiałom, które łączyły się z przestrzenią prywatną i rękodziełem, z których szła pastelowo-różowe rzeźby o poduszkowych formach; podobnie jak Natalia LL dystansowała się jednak od feminizmu. Ewa Partum zbliżyła się do niego później, jako jedyna jednoznacznie się z nim identyfikowała, tworząc początkowo esencjalizujące ciało kobiece i kobietę prace, następnie kierując się w stronę problematyki płci pojmowanej kulturowo.

Koncepcja wystawy, jak zaznacza w kilku miejscach kuratorka, nie była feministyczna, przynajmniej nie w pełni – ukazywała jedynie pewien fragment polskiej historii sztuki kobiet i jej skomplikowany charakter, nie dawała zaś całościowego obrazu. Traktowała podejmowane przez artystki praktyki jako „akty performatywne, poprzez które podmioty negocjują swoje materialne i dyskursywne pozycje w kontekście wielu historycznych momentów.”²⁶ Wystawa zrywała z linearną narracją, miała formę rozproszoną i otwartą. Ukazywała pozornie wykluczające się i sprzeczne zagadnienia, co znalazło swe odzwierciedlenie w dekonstrukcyjnym podejściu do projektu katalogu projektu Błażeja Pindora. Kolumna tekstu przybiera tu często różną szerokość, zaś przypisy, umieszczone z boku, wkraczając w obszar tekstu głównego, zmieniają jego strukturę, zderzają się z nim, być może otwierając go na nowe znaczenia. Między znakami i wersami występują różne rodzaje światła, zaś sam tekst zapisano za pomocą odmiennych krojów. Tytuły tekstów nie znajdują się na ich początku, lecz wizualnie wcinają się w ich treść.

Projekt okładki katalogu, podobnie jak w pracy wcześniej analizowanej, opiera się tu na działaniu jednokolorowej apli, w tym przypadku utrzymanej w odcieniu jasnego różu. Kolor ten, konwencjonalnie opisywany jako stereotypowo kobiecy, uznawany jest również za marker płci, seksualności i tożsamości seksualnej w modelach kulturowych i bywa także wiązany z postfeminizmem.²⁷ Do stworzenia tytułowego napisu użyto tzw. „displayowego” kroju pisma, wykorzystywanego zazwyczaj do krótkich haseł i nagłówek. Cechuje się ono zarówno pewną komiksowością, jak i obłością formy, miękkością, okrągłymi zakończeniami kresek liter. W opracowaniu graficznym katalogu dostrzegalne są liczne odwołania do twórczości artystek, którym poświęcono ową wystawę: skupienie Natalii LL na warstwie tekstowej czy formalne nawiązania do twórczości Marii Pinińskiej-Bereś: róż, zaokrąglenie elementów, zainteresowanie cielesnością czy też lekkość formy.

Bez względu na to, jak dalece prześledzić możemy obrazowo–tekstowe spotkania, zarówno w przestrzeni katalogu wystawy, kuratorskiego tekstu czy samej ekspozycji, ich charakter wydaje się dość hybrydyczny i podzielony. Towarzyszące trzem przywołanym wystawom sztuki kobiet publikacje nie stanowią zazwyczaj bezpośredniego przełożenia czy prostej i dosłownej ilustracji tematu lub obrazowego przedstawienia tytułu, lecz – co ważne – nawiązują z tym tematem dialog. Nawiązują go również z ekspozycjami, nie oddzielając się

od nich całkowicie, a traktując je raczej jako punkt wyjścia. I choć, co oczywiste, opracowania graficzne wystaw cechują się dużą różnorodnością, to odnoszą się do siebie wzajemnie i ukazują pewne istotne znaczeniowe spłaty.

Projekt skonfrontowany z innym, w nowym kontekście nabiera bowiem kolejnych znaczeń, zaś kolejne zapisy wrażeń nakładają się na poprzednie odczytania i zmieniają je w coś, czym do tej pory nie były. Jak pisał Bogdan Banasiak, „każde znaczone zawsze już jest znaczącym i odsyła do nieskończonego pasma innych znaczących, co sprawia, że sens nie jest aprioryczną strukturą obecności, lecz ma charakter procesualny, jest ruchem rozplenienia [dissémination], efektem gry różnicy i powtórzenia.”²⁸

Przypisy

- ¹ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, tłum. Gregory Elliott (London–New York: Verso, 2007), 42.
- ² Zob. Roland Barthes, „Retoryka obrazu,” *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 76/3 (1985).
- ³ Emily E. Marsh, Marilyn Domas White, „A taxonomy of relationships between images and text,” *Journal of Documentation* 59/6 (2003): 647–672.
- ⁴ Liz Wells, „Curatorial Strategy as Critical Intervention: The Genesis of Facing East,” w *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. Judith Rugg i Michele Sedgwick (Bristol: Intellect Books, 2007), 42.
- ⁵ Zob. Gunther Kress i Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (London: Routledge, 2006).
- ⁶ *Biały Mazur*, 01.04–09.05.2004, Bunkier Sztuki, Kraków, kuratorka: Anda Rottenberg, artystki: Bogna Burska, Marta Deskur, Katarzyna Górna, Elżbieta Jabłońska, Dorota Nieznalska, Joanna Rajkowska, Jadwiga Sawicka, Julita Wójcik, Monika Mamzeta.
- ⁷ Anda Rottenberg, „Biały Mazur,” w *Biały Mazur*, red. Anda Rottenberg, proj. Bogna Burska (Warszawa: Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁸ Nira Tessler, *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American New Woman* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 81.
- ⁹ Andrew Moore i Christopher Garibaldi, *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art* (London: Philip Wilson Publishers, 2003), 11.
- ¹⁰ Michael Juul Holm, Ernst Jonas Bencard i Poul Erik Tojner, *The Flower as Image* (Kopenhagen: Louisiana Museum of Modern Art, 2004), 66.
- ¹¹ Rottenberg, „Biały Mazur.”
- ¹² Rancière, *The Future of the Image*, 3.
- ¹³ Zob. Ronald Scollon i Suzanne Wong Scollon, *Discourses in Place: Language in the Material World* (London: Routledge, 2003).
- ¹⁴ Gunther Kress i Theo Van Leeuwen, „Colour as a Semiotic Order: Notes for a Grammar of Colour,” *Visual Communication* 1(3) (2002): 347.
- ¹⁵ Veronika Koller, „Not just a colour: pink as a gender and sexuality marker in visual communication,” *Visual Communication* 7(4) (2008): 395–423.
- ¹⁶ *Kolekcja wstydlivych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, proj. Dorota Karaszewska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004). Kat. wyst.
- ¹⁷ *Kolekcja wstydlivych gestów*, 20.04–16.05.2004, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, kuratorka: Joanna Turowicz, artystki: Anna Baumgart, Brigit Brenner.
- ¹⁸ Wojciech Kalaga, „Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń,” *Dwutygodnik*, dostępny 3 października 2016, <http://www.dwutygodnik.com/artysty/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html>.
- ¹⁹ Paweł Leszkowicz, „Gina Pane – autoagresja to wy!,” *Czas Kultury* 1(118) (2004): 33.
- ²⁰ Joanna Turowicz, „Poza symbolicznym porządkiem. Ballady o kobiecej autoagresji,” w *Kolekcja wstydlivych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, proj. Dorota Karaszewska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004). Kat. wyst.
- ²¹ Loney Abrams, „Flatland,” *The New Inquiry*, dostęp 3 października 2016, <http://thenewinquiry.com/essays/flatland/>
- ²² Ellen Lupton i Abbott Miller, „Projektowanie graficzne a dekonstrukcja,” w *Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2011), 105.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ *3 kobiety*, 01.03–08.05.2011, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, kuratorka: Ewa Toniak, artystki: Maria Pinińska–Bereś, Natalia LL, Ewa Partum.
- ²⁵ Ewa Toniak, „Niemożliwa?” w *3 kobiety*, red. Ewa Toniak; proj. Błażej Pindor (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004), 6. Kat. wyst.
- ²⁶ Ibidem, 10.
- ²⁷ Koller, „Not just a colour,” 395.
- ²⁸ Bogdan Banasiak, „Homage à Jacques Derrida (1930–2004),” *Nowa Krytyka: czasopismo filozoficzne*, dostępny 3 października 2016, http://bb.ph-f.org/teksty/bb_homage.pdf.

Bibliografia

- Abrams, Loney. „Flatland.” *The New Inquiry*. Dostępny 3 października 2016, <http://thenewinquiry.com/essays/flatland/>.
- Banasiak, Bogdan. „Homage à Jacques Derrida (1930–2004).” *Nowa Krytyka: czasopismo filozoficzne*. Dostępny 3 października 2016, http://bb.ph-f.org/teksty/bb_hommage.pdf.
- Barthes, Roland. „Retoryka obrazu.” *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 76/3 (1985): 289–302.
- Holm, Michael Juul, Ernst Jonas Bencard i Poul Erik Tojner. *The Flower as Image*. Kopenhaga: Louisiana Museum of Modern Art, 2004.
- Kalaga, Wojciech. „Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń.” *Dwutygodnik*. Dostępny 3 października 2016, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html>.
- Kolekcja wstydliwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Koller, Veronika. „Not just a colour: pink as a gender and sexuality marker in visual communication.” *Visual Communication* 7(4) (2008): 395–423.
- Kress, Gunther i Theo van Leeuwen. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2006.
- Gunther Kress i Theo Van Leeuwen, „Colour as a Semiotic Order: Notes for a Grammar of Colour.” *Visual Communication* 1(3) (2002): 343–368.
- Leszkowicz, Paweł. „Gina Pane – autoagresja to wyl!” *Czas Kultury* 1(118) (2004): 32–40.
- Lupton, Ellen i Abbott Miller. „Projektowanie graficzne a dekonstrukcja.” W *Widzieć, wiedzieć: wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk, 87–107. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2011.
- Marsh, Emily E. i Marilyn Domas White. „A taxonomy of relationships between images and text.” *Journal of Documentation* 59/6 (2003): 647–672.
- Moore, Andrew i Christopher Garibaldi. *Flower Power: The Meaning of Flowers in Art*. London: Philip Wilson Publishers, 2003.
- Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Tłum. Gregory Elliott. London–New York: Verso, 2007.
- Rottenberg, Anda. „Biały Mazur.” W *Biały Mazur*, red. Anda Rottenberg, brak numeracji stron. Warszawa: Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Scollon, Ronald i Suzanne Wong Scollon. *Discourses in Place: Language in the Material World*. London: Routledge, 2003.
- Tessler, Nira. *Flowers and Towers: Politics of Identity in the Art of the American New Woman*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Toniak, Ewa. „Niemożliwa?” W *3 kobiety*, red. Ewa Toniak, 4–10. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Turowicz, Joanna. „Poza symbolicznym porządkiem. Ballady o kobiecej autoagresji.” W *Kolekcja wstydliwych gestów*, red. Jolanta Pieńkos, 16–19. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004. Kat. wyst.
- Wells, Liz. „Curatorial Strategy as Critical Intervention: The Genesis of Facing East.” W *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, red. Judith Rugg i Michele Sedgwick, 29–43. Bristol: Intellect Books, 2007.