

Maria Hussakowska

Wystawy mniejsze

Sztuka i Dokumentacja nr 15, 114-125

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.

Maria HUSSAKOWSKA

Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

WYSTAWY MNIejsze



W ostatnich dwóch dekadach coraz powszechniejsze wśród ludzi sztuki stało się przekonanie, że najważniejsze są wystawy postrzegane jako złożona reprezentacja tego, co społeczne, instytucjonalne i prywatne. Ten zwrot – określany jako kuratorski – wpływa na zmiany w polu krytyki sztuki, która – jak **zauważa Paul O’Neill – przekształca się w krytykę wystaw.¹**

Trzy lub cztery wystawy, które nazwać można „wystawami mniejszymi”, zostały zainicjowane przez krakowskie artystki średniego pokolenia i w znacznym stopniu opierały się na pracach artystek tak czy inaczej związanych z Krakowem. O specyfice tych wystaw zdecydowały artystki, które sporadycznie podejmują się kuratorowania. Ważne są nie tylko motywy ich decyzji, ale także, to z jakim konceptem wystawy przystępowały do pracy, jak przez nie rozumiane jest/było medium wystawy. Czy jeśliby przyjąć dość często przywoływane w dyskursie o wystawie porównanie z formatami literackimi, to ich odpowiednikiem byłaby nowela, opowiadanie czy też filozoficzna powiastka? Czy w polu ich własnych twórczych działań konstruowanie wystaw jest ważne, bo daje możliwość stworzenia dogodnego kontekstu dla własnych prac? A jeśli tak, to czy ów kontekst zadziałał, czy zestawione ze sobą prace wydobły nowe znaczenia, wzbogaciły ich krytyczny aspekt? Ostatnie z pytań dotyczy recepcji. Czy zauważony został ich wystawienniczy kunszt, czy też krytyka skoncentrowała się na samych pracach pomijając *display* i inne kuratorskie zabiegi? To tylko część pytań, na które niekoniecznie znajdują się jednoznaczne odpowiedzi, ale i te cząstkowe mogą przynieść istotny wkład w prowadzone badania dotyczące medium wystawy.

Aktywny udział artystek w konstruowaniu wystaw to codzienność, ale wraz z falą wszechstronnych badań samego medium wystawy, mnożą się w ostatnich latach analizy skupione na specyfice pracy artystów z wystawami jako kuratorów. Jednym z ważniejszych źródeł do poznania pojęć i formuł służących opisowi specyfiki owych wystaw jest seria *The Artist as Curator* **redagowana przez Elene Filipovic.²** **Badając kwestie** wystawy jako formy pisze ona, że: „Dużo kuratorowanych przez artystów wystaw – wielce prawdopodobne, że większość z tych najbardziej znaczących i wpływowych w tym rodzaju – wynika ze swobodnego potraktowania wystawy jako artystycznego medium rządzącego się *własnymi prawami, pewnej artykulacji form*. W tych procesach przepracowywania wystawy, które zaburzają dystynkcje, i nie muszą być odbierane ani jako wystawa, ani jako artystyczne działanie, kwestionują i podważają wszystkie ustalone wyobrażenia o wystawie, najistotniejsze jest stawianie pytań o to czym jest **dzieło sztuki i wystawa – i czym być może.**”³

Omawiane poniżej przykłady nie podnoszą tych kwestii wprost, nie konceptualizują wystawy. Wśród artystek wydaje się dominować jednak przekonanie, że właśnie medium wystawy stwarza najlepsze komunikacyjne możliwości, a więc „kuratorowanie siebie” daje możliwość najpełniejszej wypowiedzi. Jak pisze Robert Storr *showing is telling*, a: „Przestrzeń jest medium gdzie idee są wizualnie frazowane. Instalacja jest zarazem prezentacją i komentarzem, dokumentacją i interpretacją. Galeria staje się paragrafem, jej ściany, podłoga funkcjonują jak zdania, grupy prac stają się sentencjami, a poszczególne prace, w ich całej różnorodności, funkcjonują jak czasowniki, rzeczowniki, we wszystkich przypadkach i formach, czasem zależnie od kontekstu

w wielu na raz.”⁴ W tytule tekstu Storra zawarty jest imperatyw – „Show and Tell” – i może w zgodzie z nim zadziałały artystki, przykładając taką uwagę do prezentowania swoich prac w przemyślanym sąsiedztwie i precyzyjnie skonstruowanych aranżacji przestrzennych.

Erdhimmel/Ustronie to wystawa dwóch artystek, związanych z Polską cudzoziemek, Szwajcerek – nauczycielki i uczennicy: Annemarie Frascoli i Eli Geiser. Odbyła się ona w alternatywnej przestrzeni krakowskiej Otwartej Pracowni w 2002 roku. Inicjatorką zarówno projektu, jak i wystawy była Annemarie Frascoli (związana z Krakowem od 1996,⁵ a ze środowiskiem Otwartej Pracowni co najmniej od 2000 roku).

Projekt dwóch artystek, z jednej strony dobrze osadzonych w Zachodnim dyskursie sztuki, a z drugiej zafascynowanych Europą Środkową, jej historią i tożsamością,⁶ w punkcie wyjścia odnosił się do specyficznego miejsca, opuszczonego przez mieszkańców przysiółka Tymianki na Podlasiu. To owe tytułowe *Ustronie*. Miejsce z mocną historią, której dotknęły artystki. Ich aktywność – podobnie jak we wcześniejszych projektach – była poszukiwaniem tożsamości miejsca, przeczuwanej, trudnej do zwerbalizowania. W tekście do katalogu pisałam:

„Jedynym przyjętym przez nie założeniem stał się rodzaj empatii, zawierzenie miejscu i emanującym tam klimatom, co przeniosło się na wybór materiału i sposób jego obróbki. Płatanina traw, krzewów, malin i ziół, które zarosły podłogę zrujnowanej stodoły, okazała się niezwykle atrakcyjnym tworzywem, a równocześnie rodzajem naskórka Ziemi, czyli czymś z jednej strony rozgraniczającym, dzielącym, separującym, a z drugiej wspianiałym tworzywem do opisywania naturalnej historii terenu. Fragmenty splecionych ziół z Tymianki odegrały różne role: raz zostały użyte jako rodzaj przykrycia, kiedy artystki zakopywały się w nie, jednocząc się z ziemią i podziwiały niebo z tej, najwłaściwszej w tamtym pejzażu, perspektywy, która pozwala rzeczywiście poczuć przytłoczenie błękitem. (Może w ten sposób przywoływały obecność w wielu mitach tęsknotę za zjednoczeniem Terra mater z męskim Niebem). Odejscie w projekcie od znaczenia sygnaturą poszczególnych prac jest jednoznacznym gestem, podkreślającym rangę wspólnego – kobiecego doświadczenia.

Wyświetlany slajd obłoków na niebie i symulacji jakiejś zawieszanej w przestworzach wyspy, czy też legowiska, stał się sygnałem owej sytuacji, niepowtarzalnego dla artystek przeżycia, doświadczenia natury i poddania się marzeniom.”⁷

Projekcja na krótkiej ścianie, przy wejściu, rozpoczynała zaprojektowaną przez Frascoli wystawę. Następnym elementem instalacji były czaszki dużych zwierząt, ciasno ułożone jedna przy drugiej na dwóch niziutkich postumentach. Obok na ścianie zawisły trzy duże frotáže, stworzone z kawałków darni i jej mieszkańców, czyli skorup żuków i zawiłe trasy wyznaczone przez pełzające robaki. Na przeciwległej ścianie,



Annemarie Frascoli, *Ustronie*, Otwarta Pracownia, Kraków, 2002.



Katarzyna Sobczuk,
Domki, Beata
Stankiewicz, projekcja
filmu *Kłótnia* z muzyką
Lorenza Brusci,
w ramach wystawy
Sprawy prywatne,
odstona pierwsza,
Galeria Szara, Cieszyn,
2009.



Keymo Keymokeymo
na wystawie *Momoko 2*,
Cellar Gallery, Kraków,
2013.

na wysokości oczu widzów znajdował się wąski fryz z malowanych przez artystki kości, także znajdujących w czasie spacerów. Wszystkie zostały pomalowane, a naniesione znaki można było czytać jako specyficzne totemy, albo banalne ornamentalne formy powstałe w wyniku naturalnej kobiecej inklinacji do zdobienia. Po bliższym przyjrzeniu odczytać można było jednak nagłówki z gazet. Kości to najdoskonalszy zapis naturalnej historii, w tym projekcie ta ich naturalna możliwość rejestracji została wzbogacona i poplątana przez nałożone na nie inne opowieści. Na środku galerii, na podłodze, kuratorka ułożyła z kości – tym razem pokrytych czarnym grafitem i zyskujących tym sposobem metaliczny mocny wyraz – słowo MALA. W intencji kuratorki, jedno ze znaczeń, które przewrotnie chciała przywołać to „mała kobietka”.⁸

Talmudyczna zdolność oglądania słowa jest jej bliska, o czym można się przekonać śledząc jej działania. Ale można też poprzestać na odczytaniu pracy jako jeszcze jednego głosu w sprawie wizji kobiecości jako „słabej płci”. Kości zostały rzucone. Kości przypominające – tym razem – broń, którą też potrafią posłużyć się bardzo przewrotnie artystki. To, że opadające kości utworzyły takie przyjazne słowo – nie powinno mylić. Swą szczególną twórczą moc zyskały artystki podczas opisanych powyżej procesów jednoczenia się z ziemią, czego fragmentaryczną (jak zawsze) fotograficzną dokumentację umieszczono na ścianie galerii. Na podłodze znalazła się darń zwinięta i rozwinięta w formie dywanu. Różnorodne media użyte przez artystki miały uwrażliwić odbiorców na wielowymiarowy charakter ich doświadczenia, którym dzielą się z odbiorcą. W tym złożonym, a zaprezentowanym bardzo prostymi środkami projekcie o i wokół miejsca, kuratorka wskazuje na nakładające się na siebie różne narracje, nawzajem nieprzystające do siebie, jawnie sprzeczne, urągające prawom logiki. To strategia często spotykana w sztuce, ostentacyjnie odwracającej się od procesów postrzeganych jako logicznie poprawne. Intrygujące, jak artystka pozbawiająca prace (zarówno swoje jak i koleżanki) sygnatury i eksplorująca wspólnotę doświadczenia, przekształcająca się w mocnego autora, świadomego „władzy” konstruktora wystawy.

Ułożone z kości słowo – MALA – subwersywnie wykorzystane w narracji wystawy, zainspirowało mnie do wyboru tytułu tekstu (też przechwytyującego silne w tym projekcie sarkastyczne konotacje).

Display wystawy doskonale przylegał do surowego wnętrza galerii. Kuratorka nie ma zwyczaju teoretyzowania, dlatego też zdecydowanie lakonicznie wypowiadała się, podkreślając jako czynniki sprawcze przyjętego schematu prezentacji przede wszystkim intuicję i dłużej praktykę. Mimo że tych samodzielnie stworzonych wystaw nie ma na koncie zbyt wielu, to jednak przywiązuje wagę do współuczestnictwa i współpracy z kuratorami (czasem okupionej zerwaniem kontaktu) przy swoich wystawach.

Sprawy prywatne to wystawa, która miała trzy odsłony, czego nie przewidywała inicjatorka – Beata Stankiewicz. Kolejne wersje stawały się trochę przypadkowo, w wyniku utrzymującego się zainteresowania projektem. Stankiewicz to artystka średniego pokolenia (dyplom 1998 w ASP w Krakowie), której działań nie da się jednoznacznie zaszklifikować. Jest malarką, która robi też filmy, edukatorką, kuratorką, projektantką. W jej bardzo zamieszkałym (z dziećmi i psem) mieszkaniu funkcjonuje kultowe Mieszkanie 23, czyli alternatywna galeria. Tam też jest pracownia artystki, której bardzo odpowiada taki rodzaj funkcjonowania, w którym wszystko jakby dzieje się równoległe i równocześnie. Nie muszę dodawać, że wymaga to niezwyklej wewnętrznej dyscypliny.

Czy ten przyjęty przez artystkę i jej męża – historyka sztuki – sposób na życie zanurzone w sztuce można łączyć z ogólną – a w każdym razie wyraźną – tendencją odchodzenia w ostatnich dekadach od konceptu „studio” jako miejsca szczególnej w swej istocie artystycznej produkcji, pracowni zanurzonej w romantycznej symbolice i obrosłej znaczeniami niekoniecznie przystającymi do współczesnych praktyk? Ten szereg treściowych i czysto funkcjonalnych aspektów jest penetrowany i analizowany przez badaczy. A efekty ich badań, ostatnio dynamicznie rozwijających się, zwłaszcza w anglosaskim dyskursie, są oczywiście znane właścicielom Mieszkania 23. Nie wiem czy znane jest im video Paula McCarthy’ego *Painter*, w którym „biega po pracowni w stroju kłowna, wykrzykując nazwiska herosów Abstrakcyjnego Ekspresjonizmu, a także zachęca, żeby rozumieć to zdarzenie jako, wypompowanie kultury, wyczerpanie lęku.”⁹ A między innymi właśnie to działanie McCarty’ego, wielokrotnie podejmującego mit studio, pozwoliło Amelii Jones odczytać tę krytykę męskiej twórczości jako znaczący element prowadzący do krytyki feministycznej. Nie on jeden wskazał, jak na naszych oczach rozpada się koherentna rama dookreślająca tożsamość genialnego artysty. „A wręcz przeciwnie odsłania swój charakter fałszywego atrybutu niestabilnej, płynnej tożsamości.”¹⁰ Z kolei u artystek dookreślających się poprzez znaczącą przestrzeń studio, dominuje odwołanie do „własnego pokoju” Virginii Woolf. Tej Woolf, która cierpiała na niedosyt czasu i miejsca do pisania tak precyzyjnego, że jak zauważa inna pisarka: „Czytać *Fale* to zderzać się gwałtownie z dyscypliną emocji i języka, która wynosi i emocje, i język na wyżyny, do granic wywołującego ból piękna.”¹¹

Pozornie Stankiewicz nie jest zainteresowana żadną z tych opcji. Obca wydaje się zarówno strategia mitologizowania jak i demitologizowania pracowni. Artystka przy pracy z nonszalancką swobodą reorganizuje sobie przestrzeń zależnie od potrzeb. Nie ma też kłopotu z klasyfikowaniem kuratorowanych wystaw w ramach swojego dorobku (na co zwracała uwagę chociażby wspomniana Elene Filipovic) – są one wymieniane w cv na równi z innymi działaniami. Miksowanie życia ze sztuką i odłożenie na bok rozważań o zaletach i wadach wyizolowanej pracowni nie jest wyborem przypadkowym, pozbawionym refleksji.

W *Sprawach prywatnych* – zaprezentowanych po raz pierwszy w Galerii Szara w Cieszynie (12–30.05.2009) – wystawiła w towarzystwie prac dwóch innych, zaprzyjaźnionych artystek swoje małe, w rozmiarach pocztówki, obrazki z cyklu *3d*, przedstawiające niemal abstrakcyjne, oglądane pod różnymi kątami i w zróżnicowanej skali fragmenty wnętrza: podłogę z uciętą wykładziną i listwą, skrawek kanapy i dywanu; flizy w łazience, wycinek drzwi lodówki. Osobista relacja jest ważna, bo rozpisywana na głosy wystawa – zdaniem pomysłodawczyni¹² – wybrzmieć mogła jedynie przy dobrym rozpoznaniu myślenia i argumentacji zaproszonych partnerek, a nie tylko wybranych prac. O sprawach prywatnych – niekoniecznie swoich, ani też nie kobiet generalnie – mówiły Bettina Beres i Stankiewicz.

W inscenizacji w Galerii Zderzak (19.06–21.07.2009), którą widziałam, niezwykle ważnym elementem był czas. Wernisaż w czwartkowy wieczór przesunięty został na 22:00, żeby było wystarczająco ciemno na projekcję filmu na murze oficyny. W samej galerii, na dwóch przeciwległych ścianach, rozmieszczone zostały obrazki kuratorki i dość tajemnicze, maleńkie pudełeczka Katarzyny Sobczuk. Te ostatnie, osadzone jakby wbrew ekspozycyjnej logice na wąskich międzyokiennych przestrzeniach pod światło, były jeszcze trudniejsze do oglądania. Właściwszym określeniem byłoby tu „podglądanie”, bo do tego prowokuje konstrukcja obiektów, w których tylko podświetlając latarką można zajrzeć do wnętrza miniaturowych pokoi. „Pokoje, to przecież zamknięte pomieszczenia, stanowiące część domów. Zamknięte – a więc potencjalnie ograniczające; w domach – a więc związane z domowością, udomowieniem. Dom sprowadza kobiety do statusu istoty wnętrza, oddając we władanie mężczyźni resztę świata. Czy to nie paradoksalne, że myśl feministyczna powtarza wciąż żądanie własnego pokoju?” – pyta Agnieszka Graff w świetnym eseju poświęconym Virginii Woolf,¹³ której własny pokój stał się metaforą nadal wykorzystywaną i przepracowywaną przez artystki.

W rogu galerii, na okrągłym stoliku, były rozłożone haftowane serwetki Bettiny Beres. Ich ewidentną przynależność do zbioru „tego-co-kobiece” i „tego-co-domowe” zakłóca zuchwałość wyszywanych tekstów, zdecydowanie odmiennych od banalnych „złotych myśli” z kalendarzy, które na ogół występowały na haftowanych makatkach. Te wybrane przez Beres nie należą też do ostentacyjnie feministycznego zbioru truizmów autorstwa Jenny Holzer, czy wojowniczych aforyzmów Barbary Krüger. Każdy może coś dla siebie znaleźć; ja wybieram „nie jesteś niezastąpiona”, bo i tekst i sam proces wyszywania już wzbudza we mnie wstręt i przerażenie. (Zwierzyłam się kiedyś artystce, że nie znoszę igły i szycia, a przy kolejnym spalonym garnku obiecałam sobie, że wyhaftuję tekst: „jak piszemy to nie gotujemy”. Bettina chciała mnie wyręczyć, ale to przecież chodzi o samodoskonalenie). Haftowane teksty to maksymy, a jak zauważył Roland Barthes: „przecież maksyma skompromitowała się w esencjalistycznej idei ludzkiej natury i związana jest z klasycystyczną ideologią: to najbardziej arogancka (często najgłupsza) z form językowych.”¹⁴ Artystka mimo to mozolnie je wyszywa dziecięcym pismem i ozdabia kiczowatymi główkami aniołków z przedindustrialnej ery. Tą prześmiewczą formą podkreśla pseudo głębię poszczególnych stwierdzeń wyjętych z pseudo feministycznej frazeologii. Siła tych prac wynika z ich ironicznej spójności – również w kwestii przeobrażania się wyobrażeń o sztuce kobiet.

W narracji wystawy spełniały one rolę spójnika, były także pierwszym głosem w kwestii prywatnych spraw artystek. Potem można było albo skierować się w stronę pobudzających wyobrażeń fragmentów wnętrza penetrowanych prywatnym spojrzeniem Stankiewicz, albo spróbować podglądnać co dzieje się w maleńkich, precyzyjnie odtworzonych wnętrzach, którym Sobczuk musiała poświęcić wiele cierpliwości. Kłopotliwa intymność gestu podglądacza, do którego zmusza widzów kuratorka umieszczając prace na niefortunnej wysokości i pod światło, a sama artystka już wystarczająco utrudniła, zakłada nagrodę w postaci odkrycia cudzej tajemnicy. Udreka świadomego wykroczenia szybko zmienia się w pożądanie cudzej prywatności. W Zderzaku wzmagal i kanalizował te uczucia film, nagrany z okna mieszkania kuratorki i przedstawiający gwałtownie kłócącą się parę, i mimo, że słowa zastąpiła muzyka, efekt był spektakularny.

Kolejna odsłona *Spraw prywatnych* odbyła się wrocławskiej galerii Entropia (10.09–1.10.2010). W ostatnim projekcie współdziałała z artystkami kuratorka Małgorzata Garapich. Zaproszona przez artystki do gotowego projektu, miała skoncentrować się na kłopotliwej produkcji wystawy i organizacji wernisażu. Przejęła więc odpowiedzialność za materialny byt wystawy, wieszanie, oświetlenie. Projekt był rozbudowany,

na co pozwalała przestrzeń galerii. Centralnym dziełem tym razem była instalacja Bereś *Dwie Babki* (pokazana wcześniej w Mieszkaniu 23), o której Dorota Morawetz w tekście „Obecność nieobecności” tak pisała: „Autorkę zajmuje już nie tylko teraźniejszość, ale próbuje ona umieścić samą siebie w kontekście osobistych historii bliskich kobiet. To daje jej nową perspektywę do uchwycenia pewnej wspólnoty losów tych kobiet i na tym tle swojego własnego, wobec faktu obecności i nieobecności mężczyzn (...) sprowadza do jednego mianownika różne rodzaje kobiecej samotności, zamykając je wszystkie w obrębie wspólnego pokoju, za oknami którego jest jednak lepszy świat, co potwierdzały słowa wyhaftowane na zasłonie.”¹⁵

Instalacja prezentowana była w dużym białym pomieszczeniu, z którego prowadziło wejście do ciemnego, niemal czarnego pokoju, gdzie umieszczono punktowo oświetlone pudełka–domki Sobczuk. Ekspozycyjny kontrast czerni i bieli dzielił opowiadaną historię nie tylko wizualnie. Ciemność i mocna faktura ścian oferowała, już w momencie wchodzenia do sali, wrażenie jakiegoś szczególnego wtajemniczenia, którego zapowiedzią stawały się podglądane w pudełkach scenografie. Obrazy–portrety pustych wnętrz Stankiewicz z serii *Pokój do wynajęcia*, powieszony – w jednej linii – w białym wnętrzu, dopełniały treściowo i wizualnie instalację, czyniąc ją jeszcze bardziej prywatną poprzez wzbogacenie wątku opuszczenia, nieobecności. Obrazy–portrety to spojrzenie wstecz na miejsca zapomniane, które dzięki spojrzeniom widzów uruchamiają sieć skojarzeń. Zastosowany podział i wprowadzenie *Dwóch Babek* wyraźnie zmieniły wypowiedź wystawy, która w tej wersji współbrzmiała z interpretacją Morawetz.

Stankiewicz, kuratorka i artystka, pytana o koncept wystawy kilkakrotnie podkreślała spontaniczny i „naturalny” w tej spontaniczności charakter pracy nad wystawą, podbudowany dobrą znajomością z artystkami, wręcz przyjacielskimi relacjami, które upoważniły ją do podjęcia ryzyka wspólnej wystawy, poprzedzonej ciągłymi rozmowami – oczywiście w Mieszkaniu 23 – na temat i często pozornie obok niego. Kwestie „normatywnej” kobiecości w dyskursie sztuki kobiecej też się pojawiają w tych rozmowach. Podobnie jak przepracowywana przez wszystkie te artystki idea/ideologia domowości. W tym kontekście mocna staje się dwoistość samego miejsca, w połowie mieszkania, a w połowie pracowni, co dla jego codziennych użytkowników nie jest kłopotliwe. To w codziennym procesie kontekstualizowania to „miejsce” nabiera tożsamości.

Momoko 2 to wystawa autorstwa Bożeny Knecht, krakowskiej artystki średniej generacji, która z wdziękiem nosi kostium Inności, przyjmując pseudonim Momoko. Należy do tych nielicznych, którzy nie ukrywają fascynacji sztuką. Bardzo wiele ogląda i bardzo wiele czyta o sztuce. Jest bywalczynią i skupionym odbiorcą. A że lubi swoje artystyczne wybory podpierać tekstami, ja też zacznę od przytoczenia słów Jeanette Winterson (która w emocjonalnym stosunku do sztuki wydaje się bliska Momoko): „Prawdziwa sztuka, kiedy się już nam przydarza, rzuca wyzwanie temu naszemu ustalonemu ‚ja’. [...] Sztuka to nie turystyka, lecz wciąż poszerzający się obszar eksploracji. Sztuka to nie kapitalizm: wszystko, co w niej znajdę, mogę zatrzymać na własność.”¹⁶

Artystka wypowiada się za pomocą wielu mediów: robi fotografie i filmy, maluje, pisze, konserwuje dzieła sztuki, a także od lat tworzy wystawy. Są to na ogół wystawy budowane z prac dobrze znanych, wręcz zaprzyjaźnionych artystów, a tematyka zakorzeniona jest w ciele i jego kulturowych reinterpretacjach. Jeśliby spróbować to dookreślać, byłoby to ciało, które mamy i którym jesteśmy, a także ciało jako interfejs między wnętrzem i zewnątrz. Trwa jej internetowy projekt *Cielesność i coś jeszcze*,¹⁷ który z dnia na dzień się rozwija. Ja natomiast chcę wrócić do wystawy zrealizowanej w krakowskiej Cellar Gallery. Na stronie galerii czytamy:

„Zagłębiaamy się w mrocznych piwnicznych otchłaniach, by dotknąć sztuki. Z korytarzyka Cellar Gallery wchodzi się do, umieszczonych po obu jego stronach, pomieszczeń o zróżnicowanej kubaturze, bez wyjątku jednak wysokich. Brak tu posadzki, stąpa się po ubitej, acz nie pozbawionej nierówności, ziemi. Tchnące chłodem i wilgocią ściany są murowane z cegły i kamienia. Pierwsze są częściowo pokryte zaprawą; zarówno jedne, jak i drugie pełne są dziur, wyszczerbień i obłupień. Tu i ówdzie osypuje się mur, tworząc w narożu pomieszczenia piargowy stożek kruszywa.”

I dalej:

„Wszystko to, [...], przywołuje skojarzenia z antropologiczno–psychoanalityczną koncepcją domu, w której piwnica jest utożsamiana ze sferą rządzących człowiekiem popędów, z id – według terminologii Freudowskiej. Zgłębiając tę sferę bytowania „naturalnej” nieświadomości i konfliktów wypartych ze świadomości, dochodzimy do punktów granicznych – pozornego otwarcia, ale w gruncie rzeczy zamknięcia dla dalszej penetracji. Jesteśmy w labiryncie. Dlatego ta niezwykła przestrzeń tak silnie na nas oddziałuje. We wszechogarniającej ciemności podążamy

– i łapiemy się na tym – do jasnych punktów, które stanowią oświetlone od góry obrazy – jeden, dwa w jednym wnętrzu.”¹⁸

Momoko 2 skonstruowana została do niezwyklej przestrzeni, a kuratorka tak o niej pisze:

„Schodzę w dół, ruchome schody – niebezpieczne, ciemno, wilgotno. Po prawej stronie / świątynia na ścianie trochę fosforyzuje czarny łupek ... tam wysoko jak na „ołtarzu” czerwony lampion / tulipan zmysłowy. Zaraz obok szarawa podrapana, ze śladami farby ściana tam wiszą krwawe / dramatyczne kobiety. Obok małe szarawo bladuróżowe wnętrze z malutkim okienkiem 20 / 20 daje różową blendę ..., układam usta ..., odtwarzam dotyk – po przeciwnej stronie we wnęce bladuróżowy tulipan. Naprzeciw malutka kamienna sala / ślad – dotyk. W załomku fotografia białej sukni. Obok czarne duże wnętrze / zasłona / film – ożywa obraz dzięki słońcu ... Miho wędruje przez wąski korytarz z nierównościami w udeptanej „ziemi” do następnej sali, wykonuje gesty ... tańczy w tle muzyka.”¹⁹

Wybór miejsca jest bezbłędny, bo kuratorka, podobnie jak Winterson, jest przekonana, że „wszelkie malarstwo jest malarstwem jaskiniowym, malowaniem na niskiej, ciemnej ścianie mojego i twojego wnętrza, bliskim obcowaniem ze wzniosłością.”²⁰ Wilgotna, surowa piwnica, w której wystawa skazana jest na efemeryczność, to wyzwanie i obietnica. Wyzwanie, bo kurator musi wykreować spektakl przy pomocy tak dobranych elementów, żeby wytrzymały konkurencję z ekstremalnym wnętrzem. Opowieść *Momoko* – czyli *alter ego* kuratorki – rozpoczynała Miho Iwata swoim performance podbudowanym tańcem butoh, który: „czerpie z mitycznej zasady żeńskiej jin, ciemnej siły ziemi, wchodzenia w głąb cielesnej psyche.”²¹ Przesuwając się pomiędzy pomieszczeniami, ubrana na biało Miho, poprzez niezwykle wyważone i oszczędne ruchy skupiała na sobie uwagę widzów, którzy jeszcze silniej doświadczali jedności miejsca i czasu, co jest kwintesencją tej przestrzeni. Od ciała w ruchu uwaga widza przenosiła się na wyłaniające się z mroku prace. Niezwykle subtelny film Brygidy Serafin – promienie słoneczne padając na stojący w kącie obraz namalowany przez jej ojca (amatora) wydobywają z mroku twarz dziewczynki, od której oczu nie można oderwać spojrzenia. To zapomniana mała Helenka, bratanica artystki, powraca dzięki serii przypadków, jako katalizator złożonych emocji. Fotografie Agaty Wawryszczuk wybrane zostały ze względu na delikatność i podejmowaną problematykę upływu czasu, co dla kuratorki, zwolenniczki konceptu bezczasu, było najważniejsze. Wielkoformatowe prace innej artystki, też o japońskim pseudonimie, Keymo Keymokeymo, zaintrygowały kuratorkę podejściem do ciała przywołującym literackie nawiązania do *Śpiących piękności* Kawabato. Ze swoich prac wybiera wspomniane powyżej tulipany, niezwykle piękne w swej zmysłowości.

Szukając określenia dla formatu wystawy, najwłaściwsze wydaje mi się porównanie do filmowej etiudy, budowanej na kilku mocnych akordach i wyciszeniach. W scenopisie, udostępnionym mi przez artystkę, znajdują się liczne odwołania do tekstów osadzających prace w kontekstach. Knecht pracuje nad wystawami konceptualizując i werbalizując poszczególne wybory. Jej praca, na tym etapie, przypomina działania tłumacza, który draży równolegle co najmniej dwa językowe systemy. Ryzykuję, że (podobnie jak ja) zgodziłaby się na taki opis sytuacji: „Biuurko przy którym piszę zasłane jest otwartymi powieściami. Czytam, żeby zanurzyć się w pewnego typu wrażliwości, uderzyć w określony ton, narzucić sobie dyscyplinę, kiedy staję się zbyt sentymentalna, zyskać werbalną swobodę, gdy staję się spięta syntaktycznie.”²²

Do wystawy–etiudy kuratorka zaprosiła pięć artystek, wykorzystujących różne media, ale połączonych wspólną wrażliwością, pewną czułością i skupieniem w mówieniu o czymś tak trudnym – żeby nie popaść w banały – jak ciało. Trzeba dodać, że skupionych na sobie, sztuce, dalekich od grzęźnięcia w prozaicznej codzienności. Wiemy – podobnie jak i kuratorka – że nie istnieje żadna kompletna i niekwestionowana definicja ciała, ale z ciekawością śledzimy co jeszcze można dodać.

Zarówno o wystawie Frascoll, jak i Knecht można napisać, że: „Te wystawy są niezwykle osobiste, także pod względem relacji pomiędzy ich twórczyniami, a odbiorcami – inspirujące dyskusje i wymiany; stymulujące identyfikacje lub odrębność.”²³

Krzątaczki to nie tylko wystawa, ale rozbudowany międzynarodowy projekt artystyczny, który rozwijał się przez kilka tygodni na krakowskim Kazimierzu (20.03–18.04.2015). Kuratorki: Iwona Demko, dydaktyczka z Wydziału Rzeźby ASP i Renata Kopyto, kierowniczka krakowskiego Domu Norymberskiego, współpracują od kilku lat. Należąca do tej instytucji galeria nie jest duża, ani efektowna ekspozycyjnie, ale ma już swoją tożsamość, przede wszystkim dzięki ich wspólnej działalności.

Demko jednoznacznie wpisuje swoją twórczość w feministyczny dyskurs.²⁴ Założenia wystawy – o czym czytamy w katalogu – odnoszą się do kategorii „krzątactwa” stworzonej przez Jolantę Brach–Czajnę. Ta inspiracja była już kilkakrotnie przerabiana przez kuratorki.²⁵ W katalogu krakowskiej wystawy wyeksponowano, w krótkim wprowadzeniu, zarówno kwestie kulturowej podrzędności wszelkich działań składających się na domową krzątanię, jak i ich polityczny potencjał (poprzez posłużenie się mottem wyjętym z tekstu Kingi Dunin). Aspekt ocalenia/dowartościowania przez sztukę miałby polegać na tym, że „Artystki, które podejmują ten temat, nawiązują z jednej strony do swych poprzedniczek, ograniczonych kiedyś mieszczańskim gorsetem malarek i rzeźbiarek, z drugiej poszerzają go o własne doświadczenia i korzystając ze zdobytej wolności, nadają mu nowe znaczenia. W swoich pracach nie tylko grają z przypisywanymi kobietom stereotypami, lecz także upominają się o ich znużającą pracę i buntują przeciw jej niesprawiedliwemu podziałowi.”²⁶

W większości tekstów o pracach kobiet wydaje się obowiązywać wydawanie werdyktów i koncentrowanie się na w miarę jednoznacznych politycznych przesłaniach. Prace znajome, rozpoznane, w kontrze do dzieł czy działań niejednoznacznych w wymowie, na ogół przegrywają. To, co znaczeniowo sytuuje się pomiędzy dominującymi dyskursami, skazane bywa na przeoczenia i tym samym marginalizację. A czasem zmiana kontekstu wyraziście dopowiada dzieło i wypełnia je nieoczekiwanymi znaczeniami. Czy do takich odczytań upoważniał omawiany projekt, albo poszczególne jego fragmenty?

Kuratorki zaprosiły czternaście artystek, z dwóch co najmniej generacji (pośród nich cztery z zagranicy, związane już wcześniej z Domem Norymberskim jako instytucją). Wszystkie o rozpoznawalnej w polu sztuki tożsamości. Projekt rozwijał się w czasie, a jego dynamika, podbudowywana wychodzeniem w przestrzeń miasta i osadzaniem działań w tak nie oczywistych dla sztuki miejscach, jak stragan na placu Nowym, bar mleczny (ma już pewną tradycję), witryny sklepów, pralnia, kawiarnia. Kuratorki wystawy „promowały wystawę na straganie na placu Nowym. W ofercie handlowej miały dwa projekty. Projekt Reginy Pemsł *Dość* oraz projekt Demko *Zmodyfikowana chemia gospodarcza dla Perfekcyjnej Pani Domu*. Można było nabyć gąbkę, szmatę do podłogi, ścierki, wieszaki, notes, lustro z napisem „dość”, oraz specjalnie przygotowane środki czystości, które czyszczą brudne myśli, pomagają dochować wierności mężowi, dodają cierpliwości do dzieci, ścierają z twarzy posepny wyraz, niszczą bakterie ambicji odsuwające kobietę od obowiązków wobec rodziny.”²⁷ Z kolei prace Bereś były upublicznione przez całą dobę w witrynach sklepów na ulicy Krakowskiej. Trzeba przyznać, że lokalizacja była doskonała, bo wybrane sklepy same w sobie mają archaiczny, bardzo PRL-owski charakter i tym samym tworzą nieoczekiwane przyjazne otoczenie, na przykład dla prac Bereś. Umieszczone pomiędzy belami materiałów, firankami, ścierkami, czy kapami doskonale wpasowywały się w otoczenie, a wisząc w oknie wystawowym przekornie sygnalizowały, poprzez wypisane hasła, swą polityczną niepoprawność – może niepokoiły co uważniejszych przechodniów. Makatki i serwetki podszywające się pod towary znajdujące się na składzie, były bardzo mocnym elementem całego projektu.

Witryna Domu Norymberskiego została zamieniona przez Anje Schoeller i Terese Wiechową w przydrożną kapliczkę, w której Madonnę zastąpiła zwykła współczesna kobieta w podomce. To jedyne działanie zamieniające tak wprost sacrum na profanum. Większość budowana była wokół krzątani: pieczono ciasteczka, szyto podomki, z pieśnią na ustach mopowano plac Wolnica, w barze powieszono obrazki Pauliny Poczętej i Katje Then, ale też w czasie wernisazu wszystkie artystki serwowały zupę ogórkową. Artystyczne akty wkraczania w przestrzeń Kazimierza, który nie tylko jest miejscem nieustannej balangi, ale ma też mocną lokalną społeczność, dobrze strategicznie wykorzystają tę dwoistość, organizując warsztaty wspólnego szycia, pieczenia ciasteczek, które rzeczywiście przyciągnęły kobiety z dzielnicy, w różnym wieku i raczej spoza świata sztuki. Wynikało to przede wszystkim z kuratorskiego rozpoznania terenu przez jedną z kuratorek, która na Kazimierzu w Domu Norymberskim działa od lat. Poszerzanie kręgu odbiorców miało się przełożyć – najprościej to ujmując – na ośmielenie w przekraczaniu progu galerii, gdzie przecież można spotkać, jak chciały pokazać to artystki, takie same kobiety, z takimi samymi problemami. A ohydne podomki – atrybut ni to pani domu ni to służącej eufemistycznie zwanej pomocą domową – były tym unifikującym kostiumem. W opisywanym wydarzeniu często wykorzystywaną strategią była ucieczka od warunków konwencji estetycznej. Kameleoniczne przekształcenie barwnych artystek w bezbarwne gospodynie też można podciągnąć pod taką strategię. Natomiast sama ekspozycja w galerii, która polegała na wyodrębnieniu własnych kącików dla poszczególnych artystek, była w efekcie spójną (zwłaszcza wizualnie) wypowiedzią; wielogłosem w sprawie. Najczęściej prace wchodziły w krytykę udomowienia i wiązanych z nim oczekiwań jako konsekwencji kulturowych nawyków. Jedne prace mocniej, wręcz ostentacyjnie akcentowały swoją niezgodę na konwencje, kulturowe nawyki, inne słabiej i w mniej oczywisty sposób wpisywały się w dyskurs. Wystawa zmuszała do porównywania prac – jak każda grupowa ekspozycja. Prowokowała do porównań nie tylko form, ale także

tę, jak one wzajemnie rezonują. Rozważając kwestie „dobrej zbiorowej wystawy” Ralph Rugoff akcentuje sposób jej zaprezentowania jako najważniejszy dla współczesnego odbiorcy, który wchodząc na wystawę nie uwalnia się do swojego nawyku poszukiwania atrakcyjnie opakowanego produktu.²⁸ Tym niemniej, musi to być wystawa stawiająca pytania, a niekoniecznie znajdująca odpowiedzi i zachęcająca do czegoś więcej, niż przeczytanie towarzyszących pracom tekstów. Opakowanie, w wypadku projektu w Domu Norymberskim i na ulicach krakowskiego Kazimierza, było zgodne z wymogami miejsca i pozbawione muzealnych efektów. Nie było także zbyt surowe (minimalistyczne), bo ulica czyta to jako obce sobie i wyrafinowane. Trudno byłoby też znaleźć w niej jakiś głębszy krytyczny potencjał.

Dla Katy Deepwell podstawą, klamrą spinającą wystawy feministyczne, jest walka o idee.²⁹ W opisywanej wystawie pojawiło się wiele związanych z feminizmem wątków, wyakcentowanych w sposób perswazyjny. Zastanawiając się nad tym, co wspólne dla wszystkich omówionych wystaw, trzeba podkreślić eksponowaną czasowość/krótkotrwałość, zmienność, konfrontowaną z silnym emocjonalnym ładunkiem. Skrajnym przykładem będzie wystawa *Momoko 2*, zawieszona na parę godzin w wilgotnej piwnicy. Nieco inaczej temporalność zdarzenia podkreślały kuratorki *Krzątaczek*, obudowując wystawę szeregiem efemerycznych zdarzeń w okolicy galerii. Prezentacje w Otwartej Pracowni – ze względu na charakter miejsca – ograniczone są do godzin wernisażu i umówionych spotkań.

Wszystkie cztery projekty – mimo swej odmienności – świadczą o dobrej znajomości gramatyki różnych formatów wystaw. Wszystkie – oczywiście najsilniej *Momoko 2* – odnoszą się do czasowości i zmienności, są dziećmi swojego czasu, dziesięć lat wcześniej wyglądałyby na pewno inaczej. Trzy pierwsze pisane są fragmentami, tak jakby gdzieś w tle pobrzmiwały słowa Barthes’a: „pisać fragmentami: są one wtedy kamieniami na obwodzie koła: rozkładam się kuliście: cały mój mały świat w kawałkach; a co w środku? (...) Fragment jest odcięty od swojego sąsiedztwa, a na dodatek wewnątrz niego panuje parataksa.”³⁰ Sposób konstruowania omówionych wystaw oparty jest na podobnym założeniu, w niektórych wypadkach intuicyjnym raczej niż wykoncypowanym. Kuratorki-artystki przede wszystkim poszukiwały kontekstu dla własnych prac, przepatrując pracowniane zasoby zaprzyjaźnionych artystek, których twórczość na ogół była im świetnie znana. Nieformalny charakter pracownianych wizyt, pozwalał na swobodne zachowania i wybory, grzebanie na półkach i nieoczekiwane odkrycia, które nie wymagały natychmiastowej kontekstualizacji. Prace mogły jakiś czas ze sobą pobyc, co pozwala konstruktorce wystawy na niemal nowe rozpoznanie. Zdarzało się też inaczej: praca przyjaciółki zauważona na jakiejś wystawie stawała się niezbywalnym ogniwem wymyślanego projektu. Dominuje w wyborze kryterium pokrewnej wrażliwości, empatia i naturalna fascynacja pracami koleżanek. Wystawy – bardziej w klimacie niż w duchu feminizmu – operują chwytem „zmieszania” wątków i form mocnych dla kobiecej sztuki i tego, co z dyskursu właściwie się wymknęło, a mimo to sprawdza się w przywołanych opowieściach.

„Wystawy mniejsze” nie funkcjonują wprawdzie w żadnej typologii, niosą jednak pewne mocne skojarzenia. Po pierwsze, zaprzeczają mega wystawom feministycznym czy sztuki kobiet, tym wizualnym machinom angażującym wielkie środki i niemniej wielkie oczekiwania, utożsamiane z symboliczną władzą. Omawiane wystawy są ich przeciwieństwem, ale wybrany tytuł nie ma sygnalizować prostej opozycji – w tym wypadku można by użyć określenia „wystawy kameralne”, co dobrze oddawałoby prywatny, niemal intymny charakter dwóch projektów. Po drugie, przywołują tak faworyzowane przez dyskursy koncepty mniejszościowe, a zwłaszcza mniejszościowe formacje językowe Deleuze’a i Guattariego.³¹ Parafrazując ich idee mniejszościowej ekspresji, można postrzegać te wystawy jako „rodzaj erozji prowadzącej do standaryzacji radykalnych doświadczeń tak, żeby utrwałać opartą na zapożyczeniach, wymianę z centralnym dyskursem.”³² Chciałam wskazać też na inne pole znaczeń. Wystawy mniejsze są trochę jak bracia mniejsi, Franciszkanie, czyli Ordo Fratrum Minorum, którzy z tej swojej niższej pozycji uczynili cnotę. Pośród słownikowych dwudziestu synonimów dla wyrażenia *minorum gentium* wybieram takie jak epizodyczny, incydentalny, a nie wtórny, czy trzeciorzędny. Incydentalne bowiem w pracy omawianych artystek jest kuratorowanie, ale epizodyczne sięganie po medium wystawy nie wpływa na wartość tworzonych ekspozycji, bo wszystkie omówione przypadki wniosły znaczącą wymianę doświadczeń i emocji.

Przypisy

- ¹ Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2012), 241.
- ² *The Artist as Curator* seria wydawana przez Mousse w latach 2013–2015, <http://www.theartistscurator.org/>.
- ³ Elena Filipović, „When Exhibition Become Form,” w *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds (Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014), 165–166.
- ⁴ Robert Storr, „Show and Tell,” w *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?* (Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006), 23.
- ⁵ Przeprowadziła się do Krakowa z Zurychu z mężem Janem Goślickim literaturoznawcą.
- ⁶ Dwa toposy wokół których lokują się prace Annemarie Frascoli to „miejsce” czytane bardzo szeroko, w perspektywie kultury, historii, natury, ale również ideologii, a drugi to obecność/nieobecność Żydów w przeróżnych miejscach Europy. Krąży ona nie tylko wokół Zagłady, ale pojawiają się wątki odwołujące się do czasów znacznie wcześniejszych, niektóre z nich, dalekie od naszych lokalności, dotyczą kwestii uniwersalnej „żydowskości” (od ilustracji do *Bajek* Nahmana of Bratslav i wierszy Paula Celana, przez kolaże z modlitewników, gdzie wymazywanie i zaciemnianie tekstu odnieść można do procesów eksterminacji, po delikatne a jednak monumentalne geometryczne struktury tworzone z map).
- ⁷ Maria Hussakowska, *Erdhimel/Ustronie Annemarie Frasoli, Eli Geiser* (Kraków: Galeria Otwarta Pracownia, 2002).
- ⁸ Rozmowa z artystką kwiecień 2016 roku.
- ⁹ Julia Gelshorn, „Creation, Recreation, Procreation,” w *The Fall of the Studio – Artists at Work*, red. Wouter Davids i Kim Paice (Amsterdam: Valiz, 2009), 155.
- ¹⁰ *Ibidem*, 158.
- ¹¹ Jeanette Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwałstwie*, tłum. Zbigniew Batko (Poznań: Rebis, 2001), 97.
- ¹² Rozmowa z artystką grudzień 2015.
- ¹³ Agnieszka Graff, „W poszukiwaniu integralności własnego pokoju,” *Literatura na Świecie* nr 3 (1997): 305.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes*, tłum. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 193.
- ¹⁵ Dorota Morawetz, „Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej »Dwóch Babkach«,” *Obieg.pl*, dostępny 29.10.2016, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18857>.
- ¹⁶ Winterson, *O sztuce*. 24.
- ¹⁷ <http://www.facebook.com/bodymomoko>.
- ¹⁸ Monika Ruszało, brak tytułu, dostępny 29.10.2016, http://cellargallery.art.pl/?page_id=72.
- ¹⁹ Zob. <http://bozenaknecht.com.>; <http://cellargallery.art.pl>.
- ²⁰ Winterson, *O sztuce*. 29.
- ²¹ Bożena Knecht, „Momoko 2 Cellar Gallery, Krakow, Poland (2008),” dostępny 29.10.2016, http://www.bozenaknecht.com/projects/cielesnosc/momoko_2/start.
- ²² Zadine Smith, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe* (Kraków: Znak, 2010), 133.
- ²³ Jette Sandahl, „Proper Objects among Other Things,” *Nordisk Museologi*, 2 (1995): 97.
- ²⁴ Artystka określa swoją sztukę jako waginalną, wypowiedianą z perspektywy intymnego, kobiecego doświadczenia. Jej przewód promocyjny na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych nosił tytuł *Waginatyzm, a rzeźba towarzysząca tekstowi Kaplica waginy*.
- ²⁵ Silnym echem odbiły się kuratorowane przez Annę Płotnicką wystawy we wrocławskim BWA (*Krzątania* z 2001 i 2004 roku).
- ²⁶ Iwona Demko i Renata Kopyto, *Krzątaczki* (Kraków: Dom Norymberski, 2015), 4. Kat. wyst.
- ²⁷ *Ibidem*, 50.
- ²⁸ Ralph Rugoff, „You Talking to me? On Curating Group Shows and Give You a Chance to Join a Group,” w *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 44–51.
- ²⁹ Katy Deepwell, „Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie,” w *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 214.
- ³⁰ Barthes, *Roland Barthes*, 105.
- ³¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, „O refrenie,” w *Tysiąc plateau*, brak nazwiska tłumacza (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015), 377–429.
- ³² Miguel A. Lopez, „How Do We Know What Latin–American Conceptualism Look Like?” w *Exhibition*, 215.

Bibliografia

- The Artist as Curator*, red. Elena Filipovic. *Mousse*, <http://www.theartistascurator.org/>.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Deepwell, Katy. „Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie.” W *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 191–214. Kraków: Universitas, 2012.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. „O refrenie.” W *Tysiąc plateau*, 377–429. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015.
- Demko, Iwona i Renata Kopyto. *Krzętaćki*. Kraków: Dom Norymberski 2015. Kat. wyst.
- Filipovic, Elena. „When Exhibition Become Form.” W *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds, 156–168. Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014.
- Gelshorn, Julia. „Creation, Recreation, Procreation.” W *The Fall of the Studio – Artists at Work*, red. Wouter Davids i Kim Paice, 141–160. Amsterdam: Valiz, 2009.
- Graff, Agnieszka. „W poszukiwaniu integralności własnego pokoju.” *Literatura na Świecie* nr 3 (1997): 299–312.
- Hussakowska, Maria. *Erdhimel/Ustronie Annemarie Frasoli, Eli Geiser*. Kraków: Galeria Otwarta Pracownia, 2002.
- Lopez, Miguel A. „How Do We Know What Latin–American Conceptualism Look Like?” W *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, red. Lucy Steeds, 209–225. Cambridge, Ma, London: The MIT Press, Whitechapel Gallery, 2014.
- Morawetz, Dorota. „Obecność nieobecności. O Bettinie Beres i jej »Dwóch Babkach«.” *Obieg.pl*. Dostępny 29.10.2016, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/18857>.
- O’Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- Rugoff, Ralph. „You Talking to me? On Curating Group Shows and Give You a Chance to Join a Group.” W *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 44–51. Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- Sandahl, Jette. „Proper Objects among Other Things.” *Nordisk Museologi* 2 (1995): 97–106.
- Smith, Zadine. *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*. Kraków: Znak, 2010.
- Storr, Robert. „Show and Tell.” W *Questions of Practice: What Makes A Great Exhibition?*, 14–31. Philadelphia, PA: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- Winterson, Jeanette. *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwałstwie*. Tłum. Zbigniew Batko. Poznań: Rebis, 2001.