

Joanna M. Sosnowska

Przedmiot i rzecz

Sztuka i Dokumentacja nr 15, 8-16

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.

Joanna M. SOSNOWSKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa

PRZEDMIOT I RZECZ

„O ile upadek imperializmu zrodził obsesję imperializmu, o tyle triumfowi wirtualności i zdematerializowanego obrazu towarzyszy niespotykana fascynacja rzeczami materialnymi.”¹



Wystawa Pracy Kobiet otwarta w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie na jesieni 1877 roku i kolejne dwie tam zorganizowane o tej samej nazwie, należą do szerszego zjawiska, jakim były w dziewiętnastowiecznej Europie wystawy przemysłowe. Zainicjowane w 1798 roku we Francji,² przeżywały niebywały rozkwit w drugiej połowie wieku dziewiętnastego. Odbywały się na poziomie lokalnym, krajowym, regionalnym i wreszcie jako tak zwane powszechne, czyli ogólnościatowe, które zapoczątkowała słynna ekspozycja w Londynie w 1851 roku. Prezentowały dorobek ludzkości w mikro i makro skali, były symptomem epoki kolonializmu i wielkich imperiów, przejawem opanowywania i porządkowania świata, produktem czasów, które wydały wielkie powieści realistyczne. Opisanie świata w całej jego złożoności poprzez wyeksponowane przedmioty opierało się na tych samych zasadach, co odtworzenie jego realiów poprzez opisy. W jednym i drugim przypadku praktyka oparta była na przedstawianiu fragmentów składających się na całościową narrację, prowadzoną przez „niewidocznego” narratora.

W historii wystawiennictwa na ziemiach polskich istnieje wielka luka, która obejmuje również Wystawę Pracy Kobiet. Jest ona efektem specyficznego dla kraju pozbawionego przez ponad sto lat niepodległości politycznego uwikłania tego rodzaju przejawów życia społecznego, zarówno w momencie ich zaistnienia, jak i w okresie kiedy pisano naszą historię i historię sztuki dziewiętnastego wieku.

W Królestwie Polskim pod zaborem rosyjskim w latach 1821–1845 miały miejsce wystawy wytwórczości silnie kontrolowane przez zaborcę, co ostatecznie doprowadziło do podporządkowania ogólnorosyjskim ekspozycjom, likwidując tym samym ich pierwotny, krajowy charakter.³ W wyniku imperialnych działań trzecia po Petersburgu i Moskwie wystawa wszechrosyjska odbyła się w Warszawie w 1857 roku. Odpowiedzią na ograniczenia wymierzone w polskie inicjatywy wystawiennicze ukazujące rozwój narodowego przemysłu, „była organizacja wystaw starożytności prezentujących przedmioty użyteczności od czasów pradziejowych po współczesność. Pierwsza miała miejsce w 1856 roku w Warszawie a następnie została przeniesiona do Krakowa.⁴ I znowu nastąpiła dłuższa przerwa spowodowana sytuacją polityczną – powstaniem styczniowym i represjami po jego upadku. Jednak to właśnie wówczas przystąpiono do organizowania Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Inicjatywa podjęta w 1866 roku została zrealizowana dopiero w 1875, kiedy po latach starań został zatwierdzony statut Muzeum.⁵ Pierwsza wystawa tam zorganizowana w 1876 roku pokazywała wyroby ślusarskie, szewskie, rymarskie itp. Jako drugą otwarto w następnym roku Wystawę Pracy Kobiet. Kolejne to w 1878 wystawa wyrobów z drewna, gliny i szkła, w 1880 wyrobów tkackich, w 1881 zorganizowano pokaz wyrobów krajowych przeznaczonych na wystawę powszechną w Moskwie, a także wystawę ogrodniczą. W następnych latach odbywały się większe wystawy sztuki stosowanej do przemysłu i mniejsze poświęcone określonym gałęziom wytwórczości, między innymi w 1888 roku wystawa tkactwa z licznym udziałem kobiet. W 1889 roku odbyła się w Muzeum druga Wystawa Pracy Kobiet, a w 1897 trzecia z kolei. Z dzisiejszego punktu widzenia mogłoby się wydawać, że zorganizowanie już jako drugiej z kolei właśnie Wystawy Pracy Kobiet było jakimś szczególnym wyróżnieniem, jednak, jak z powyższego zestawienia wynika, zarząd Muzeum traktował te ekspozycje jako element większej całości, wyodrębniony segment rodzimego

dorobku, prezentowany między wyrobami szewskimi i ceramiką, maszynami rolniczymi i sadzonkami kwiatów. Była to praktyka znana na świecie, pierwsza Wystawa Pracy Kobiet miała miejsce w Berlinie w 1868 roku,⁶ a więc jedenaście lat wcześniej niż w Warszawie.⁷

Obszerne sprawozdanie z I Wystawy Pracy Kobiet pióra Marii Ilnickiej, zamieszczone w trzech kolejnych numerach redagowanego przez nią *Bluszczu*, ukazywało stan rozwoju gospodarstw domowych, edukacji kobiet i ich chęci włączenia się w działania zbiorowe.⁸ Autorka wskazywała zarówno na zalety, jak i na braki w ekspozycji, podkreślając znaczenie wystawy. Zresztą już w trzyczęściowym artykule zapowiadającym ekspozycję, podnosiła kwestię jej społecznej wagi.⁹ Niewątpliwie I Wystawa była efektem obecnego w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku ruchu na rzecz uspołecznienia kobiet, kiedy przede wszystkim starano się o określenie ich nowej – w sensie nowoczesnej – pozycji w polskim społeczeństwie.¹⁰ Był to ruch zakorzeniony w ideologii pozytywizmu, a więc w dominującym wówczas dyskursie, co należy rozumieć – męskim. Większość tekstów odnoszących się do sytuacji kobiet była pisana przez mężczyzn, niemniej wydaje się, że kobiety miały świadomość swojej odrębności, na co dobitnie wskazuje przytoczony przez Ilnicką przy okazji omawiania wystawy cytat z *Książki pamiątek* Narcyzy Żmichowskiej, w której zwraca się do mężczyzn: „Tutaj wam wolno dowiadywać się tylko, dowiadywać się tego, co mnie podobna kobieta powiedzieć wam może jedynie. Ale sądzić? Oh! sądzić nie tak prędko... Musielibyście stworzyć w sobie władze nowe, a dopiero wtedy wyrokować.”¹¹ Oba wspomniane teksty Ilnickiej mogą posłużyć za przykład publicystyki powstającej z wyraźnym poczuciem własnego usytuowania w społeczeństwie i świadomości płynących z tego konsekwencji, również – a może przede wszystkim – w ocenie takich zjawisk, jak omawiana wystawa.

I Wystawa Pracy Kobiet nie doczekała się wielu omówień.¹² Można powiedzieć, że zaskoczyła odbiorców, postawiła ich wobec zjawiska wcześniej nie wyodrębnionego, lekceważonego i niejako przezroczystego, ale jak pisał Mitchell „imperium wymaga przedmiotowości i ją wytwarza, a wraz z nią kształtuje dyskurs obiektywności.”¹³ Wystawy Pracy Kobiet podlegały imperialnej polityce. Nie tylko jako organizowane w porządku nadanym przez państwo zaborcze, ale przede wszystkim jako przejaw dyskursu społecznego pozycjonującego kobiety. Miały charakter kolonizujący, a więc imperialny w sensie podporządkowującej, wyższej, nieomyłnej i decydującej o prawdzie władzy. Wyraźnie dało się to odczuć w czasie kolejnych dwóch wystaw, już dość obficie komentowanych przez mężczyzn. I bez względu na to, czy postrzegano je jako wybryk, czy osiągnięcie, były traktowane jako element sprawowania władzy.

Przedmioty ekspozycyjne na I Wystawie Pracy Kobiet miały znaczenie literalne – w całej swej dosłowności na półkach i stołach piętrzyły się słoiki z kompotami, truflami w winie, pasztetami i tym podobne produkty domowych kuchni. W przeszklonych szafach ekspozycyjnych roboty ręczne – koronki, hafty, wachlarze, a także produkcję małych zakładów, na przykład fotograficznych. Przedmioty na wystawie nie były metaforą kobiecego losu, jak często jeszcze dziś postrzegana jest pracownica wykonana różnego typu robótki ręczne, wyroby przeznaczone dla domu, dzieci i samej wytwórczyni, lecz jego metonimią a więc jak chce Mitchell również indeksem (w sensie jaki nadał mu Peirce – znaku opartego na relacji przyczyny i skutku).¹⁴ Autorki wszystkich





Xawery Pillati, *Wystawa pracy kobiet, 1877*, rep.: *Tygodnik Ilustrowany* nr 99 (1877). Okładka.

eksponatów prezentowanych na I Wystawie Pracy Kobiet znane były z imienia i nazwiska, zwiedzający mogli się też dowiedzieć, z jakiego rejonu kraju pochodziły nadesłane na wystawę przetwory i ozdoby. Ilnicka w swym sprawozdaniu bardzo wyraźnie podkreślała ten aspekt: „*Krochmal kasztanowy* p. Jeżewskiej ze Skrwilna (gub. Płocka) okazał się najlepszy ze wszystkich. Pani Płaszczyńska z Rogoźnicy (gub. Siedlecka) wystawiła najlepszy ze wszystkich serów, *ser zwyczajny ze słodkiej śmietany* i szczególnie dobre gomółki. Pani Franciszka Wolska z Warszawy (ulica Marszałkowska) wystawiła bardzo dobrą *gelatinę*. Pani Sosenkowska z Sapiechowa bardzo pięknie *zasuszoną włoszczyznę* i *bulion* najlepszy z wystawionych.”¹⁵ W łatwości możemy sobie wyobrazić, że dwie panie rozmawiające o swoich kuchennych doświadczeniach, mówiły: „Bulion! Używam tylko Sosenkowską”. Wyroby były powiązane ze swoimi wytwórczyniami na zasadzie oczywistości, stawały się ich metonimicznym zastępnikiem, były indeksem właśnie.

Jednak jak twierdzi George Lakoff, metonimie i metafory razem tworzą „koherentny system, według których konstruujemy pojęcia opierające się na naszym doświadczeniu.”¹⁶ Nie ma metonimii bez elementów niejako zapowiadających metaforę i na odwrót nie ma metafory, która nie zawierałaby elementów metonimii. Można zatem powiedzieć, że metonimiczna opowieść o kobietach końca dziewiętnastego wieku snuta na wystawach ukazujących ich prace, inicjowała również inną, opartą na metaforze. Sprawozdawca *Tygodnika Ilustrowanego*, który podzielił eksponaty na I Wystawie Pracy Kobiet na dwa działy: rozrywkowy, obejmujący tzw. robótki i dział zarobkowy, pisał, że najbardziej interesują rzeczy z tego drugiego „raz dlatego, że są częścią ogólnej produkcji przemysłowej kraju, a po wtóre, że wskazują na jakim stopniu rozwoju stoi sprawa równouprawnienia pracy niewieściej.”¹⁷

Pojęcie o charakterze pierwszej ekspozycji daje nam poniekąd drzeworyt Xawerego Pillatiego zamieszczony w *Tygodniku Ilustrowanym*.¹⁸ Aranżacja wnętrza przypominała luksusowy sklep,¹⁹ może nieco podobny do magazynu Stanisława Wokulskiego, akcja *Lalki* Bolesława Prusa toczy się właściwie w tym samym czasie.²⁰ Zarówno w sklepie, jak i na wystawie, widz był poddany tyranii widzialnego,²¹ różnica polegała na dystansie wytwarzanym między innymi właśnie przez zamknięcie eksponatów w oszklonych witrynach, nobilitujące przedmioty, czyniące z nich obiekty wiedzy. Mitchell definiując kategorię obiektów i kategorię rzeczy pisał: „Obiekt to sposób, w jaki rzeczy pojawiają się przed podmiotem – czyli wyposażone w nazwę, tożsamość, formę lub stereotypowy szablon, opis, użycie lub funkcję, historię, naukę. Z kolei rzeczy są jednocześnie mgliste i zatwardziałe, zmysłowo namacalne i nieokreślone.”²² Rozróżnienie na obiekt i rzecz, w tekstach innych autorów zajmujących się tą problematyką określane jako przedmiot i rzecz, ma korzenie w filozofii Martina Heideggera. W tekście „Pytanie o rzecz”²³ filozof pisał: „Kantowskie zapytanie o rzecz pyta o naoczność i myślenie, o doświadczenie i jego zasady, tzn. pyta o człowieka [...] otwiera wymiar, który leży między rzeczą a człowiekiem, który sięga poza rzecz i poza człowieka.”²⁴ W późniejszym tekście zatytułowanym po prostu „Rzecz” filozof stwierdzał: „Dla nas w bliskości jest to, co zwykliśmy nazywać rzeczą.”²⁵

Ekspozycje na Wystawach Pracy Kobiet, to obiekty znajdujące się w zasięgu imperialnej obiektywności, choć z całą pewnością zanim znalazły się zamknięte w gablotach, miały dla niejednej wytwórczyni wagę rzeczy, były wykonywane z miłością, ambicjami, pragnieniem zdobycia sławy i pieniędzy, troską o wysoki poziom – były blisko, kumulowały i kamuflowały pragnienia. Przedmiot istnieje dzięki manifestowaniu znaczenia, które przypisał mu człowiek; rzecz wymaga od człowieka świadomości własnej materialnej relacji do rzeczy właśnie. W powieści *Wszystko dla pań* Emila Zoli opublikowanej w 1883 roku czytamy: „Całe metry perkalu i batystu martwego jeszcze, rozrzuconego byle jak po kontuarze lub złożonego porządnie w stopy, miały się dopiero ożywić w zetknięciu z ciałem, miały stać się pachnące i ciepłe w atmosferze miłości.”²⁶ Ważny jest moment, pisał Mitchell, „gdy obiekt staje się Innym, gdy puszka sardynek patrzy, gdy niemy idol przemawia, gdy podmiot doświadcza przedmiotu jako niesamowitego.”²⁷ Można też dodać, gdy rodzi się pożądanie, miłość i nienawiść. Różnica między przedmiotami i rzeczami nie jest esencjalna, ale sytuacyjna i subiektywna. Nie ma, co oczywiste, sztywnej granicy między obiektem/przedmiotem a rzeczą, jest ona płynna, staje się.

Wytrawny krytyk i publicysta, Józef Kenig, w felietonie opublikowanym w *Tygodniku Ilustrowanym* na miesiąc przed otwarciem II Wystawy Pracy Kobiet, opisał sytuację mającą miejsce na imieninach znanej mu pani. Zgromadzone tam towarzystwo podziwiała kapę na łóżko, wykonaną przez panią domu, którą chciała ona pokazać na wystawie.²⁸ „Robota była istotnie wykwinna i pełna smaku”,²⁹ przyznawał autor, sugerując jednocześnie, żeby tego nie robić, bo nie o zbytek chodziło organizatorom wystawy, ale o pobudzenie domowego i przydomowego wytwórstwa znajdującego się w rękach kobiet. Mimo przestrzegającego przed wystawianiem wyrobów luksusowych artykułu Keniga, znalazło się ich na wystawie wiele. To właśnie ze względu na nie Ludwik Krzywicki nazwał ekspozycję „wystawą »dam« a nie kobiet.”³⁰

Narzuta opisywana przez Koeniga sama w sobie była piękna, była rzeczą dla tej, która ją wykonała, ale na wystawie stałaby się czymś jeszcze – przedmiotem zbytku, idolem, nie obiektywnym obiektem lecz projekcją zbiorowego podmiotu imperialnego, fantazją, przedmiotem pożądania. Ilnicka w sprawozdaniu z II Wystawy Pracy Kobiet podkreślała, że młode kobiety powinny uczyć się rzeczy praktycznych, a nie wyrabiać przedmioty zbytku i powołując się na francuskiego filozofa i polityka Jules Simona zaznaczała, że we Francji najwięcej kobiet upadłych jest spośród tych, które zajmowały się wyrabianiem przedmiotów luksusowych.³¹ Chwaliła zakłady pracy kształcące kobiety w kierunkach praktycznych, jak „cerowanie, naprawianie bielizny, szycie proste [...]”. Kierunek myśli tak nauczonego dziewczęcia staje się przez to innym, bo myśli te przywykają do trzymania się w zakresie odpowiednim do przyszłych zajęć, przeznaczeń życia. Nie wyrabiają się gusta zbytkowne, wyobraźnia nie wybiega niezdrowo w marzeniach swoich.”³² Jakkolwiek ten sposób rozumowania może wydać się prymitywny, przypominający nieco postępowanie robotników niszczących maszyny w przekonaniu, że to one są winne ich nędzy, to jednak wskazuje wyraźnie na żywioną wówczas wiarę w sprawczą siłę ukrytą w rzeczach. W rzeczach, a więc w tym, co budziło pożądanie, pragnienie relacji, co nie tylko jawiło się przed podmiotem, ale również wywoływało reakcję.

W omówieniu wystawy z 1877 roku, dokonanym przez Ilnicką, dominowało przekonanie, że wystarczy samo działanie widzialnego, by kobiety uaktywniły się. Komentując II Wystawę, redaktorka *Bluszczu* pisała: „Pierwsza u nas wystawa pracy kobiecej jako takiej urządzona [...] dobroczynnym staraniem Muzeum Przemysłowo-Rolniczego wywołała też po raz pierwszy przed wzrok publiczności obraz tej pracy nie tylko w jej tradycyjnym zastosowaniu dla potrzeb rodziny i gospodarstwa domowego”. Dalej jednak stwierdzała, że „wystawa bieżąca nie odpowiada temu, co sobie o niej tuszono. Dwanaście lat czasu ubiegło od wystawy ostatniej i wolno było przypuszczać, że okażą się tutaj owoce nabytego doświadczenia i sił wzmożonych.”³³ Wydaje się, że perswazja ukryta w przedmiotach była zbyt słaba.³⁴ Bo cóż komu po widoku konfitur i marynat, jeśli nie można ich spróbować, poznać receptury, porozmawiać o tajemnicach przyrządzenia. Tylko jury oceniające eksponaty miało ten przywilej. Na następnej wystawie w 1889 roku, jakby zdając sobie sprawę, że separacja przedmiotu od oglądającego go podmiotu nie sprzyja odbiorowi takiej wystawy, komitet organizacyjny zapowiedział, że każda z firm lub pracownice będzie mogła w określonym czasie i we wskazanym miejscu wystawy wykonywać swą pracę, w sensie procesu, na oczach publiczności.³⁵ Pomysł ten nie znalazł wielu zwolenniczek, tylko dwa warsztaty tkackie zostały uruchomione w czasie trwania ekspozycji, prace wykonywały, jak wówczas mówiono, włościanki. Zapewne polecono im siedzieć przy warsztatach i pracować, paniom z towarzystwa nie pozwalał na to „styl życia przedmiotów”, używając określenia wprowadzonego przez Marka Krajewskiego,³⁶ a więc sposób ich funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że Wystawy Pracy Kobiet miały demokratyczny charakter, obok siebie wystawiały arystokratki, zubożałe ziemianki, przedstawicielki tzw. inteligencji i właśnie włościanki, te w jakiś sposób protegowane przez środowisko ziemiańskie. W gruncie rzeczy wykorzystanie warsztatów na ekspozycji niewiele zmieniło w jej charakterze i w praktykach zwiedzających, choć można to postrzegać jako wczesny ruch w kierunku znanego dziś muzeum performatywnego lub teatralnego.³⁷

W pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku forma wystaw prezentujących wytwórczość kobiet, jak zresztą wystaw w ogólności, powoli ulegała zmianie, zaczęto odstępować od sztywnej formuły ekspozycji, rezygnując z zamkniętych szaf, nadal jednak były to aranżacje polegające na prezentowaniu przedmiotów przed widzami, nie angażując ich w jakiś szczególny sposób. Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku były dwa kobiece pawilony – Ziemianek i Włościanek oraz Pracy Kobiet. Kwestia ta jest dobrze znana i omówiona, choć problematyzowana była przede wszystkim z uwagi na architekturę pawilonów, w minimalnym stopniu dotyczyło to ekspozycji.³⁸ Te, mimo że różniły się od siebie, w gruncie rzeczy w równym stopniu, ale w różny sposób, kontynuowały tradycje wystaw dziewiętnastowiecznych, co nawet znalazło odbicie już w samej w nazwie jednego z nich. Różnica w stosunku do tych z ubiegłego stulecia polegała przede wszystkim na wprowadzeniu do obu ekspozycji sztuki, której wcześniej w zasadzie nie pokazywano na Wystawach Pracy Kobiet. Na wystawie pierwszej były wprawdzie obrazy, głównie portrety, malowane przez Emilię Dukszyńską-Duksztę, która została za nie nagrodzona medalem, ale już na następnej sztuki właściwie nie było wcale, ograniczono ją do malarstwa na szkle, retuszowanych fotografii, drzeworytów, snycerstwa i tym podobnych wyrobów na poły rzemieślniczych, na poły amatorskich. Zapewne organizatorzy podzielali powszechne przekonanie o jej przynależności do innego porządku. Dotyczyło to sztuki w ogólności, a nie tylko tej wykonywanej przez kobiety. Georg Simmel w tekście „Problemy stylu,” tak pisał na ten temat: „Teoretycy, którzy jednocześnie głoszą, że przedmiot rzemiosła artystycznego musi być dziełem sztuki i że jego najważniejszą zasadą jest celowość, jakby nie odczuwali sprzeczności: że celowość jest środkiem – zatem że ma swój cel poza sobą – dzieło sztuki natomiast nigdy nie jest

środkiem, ale zamkniętym w sobie dziełem, swego prawa nie czerpie nigdy z czegoś, co nie byłoby nim samym, jak w owej »celowości«. ⁴³⁹ Sytuacja zmieniła się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, co uważa się za nobilitację rzemiosła, a co w gruncie rzeczy było zaakceptowaniem tego, że „Na sztukę imperium należy [...] patrzeć w jej związku z szerszym światem obiektów i przedmiotowości. Po pierwsze dlatego, że samo pojęcie sztuki w tradycyjnym znaczeniu obejmującym »sztuki i nauki« – wszelkie rzemiosła, umiejętności i technologie umożliwiające imperializm – zmienia sztukę w synekdochę o wiele większego zespołu rzeczy, nie tylko właściwych dzieł sztuki, lecz także broni, ciał, architektury, narzędzi, statków, towarów, surowych materiałów, zwierząt, pomników, mechanizmów, malowideł, pomników, strojów, skamienielin – całe Borgesowskie archiwum imperium, które (jak wiadomo) zaczyna się od rzeczy »należących do cesarza« – czyli od wszystkiego.” ⁴⁴⁰ Można też spojrzeć na to zagadnienie poprzez teorię Jaquesa Rancière’a, mówiącą, że „Sztuka może uzyskać status wyjątkowej aktywności tylko jako praca.” ⁴⁴¹ Sztuka z czasem – proces ten można było obserwować na wystawach światowych od początku ich istnienia, ale dopiero w dwudziestym wieku stał się wyraźny – stała się spoiwem wielkich ekspozycji. Na PWK sztuka była dosłownie wszędzie, nie tylko w osobnym pawilonie jej poświęconym, włączono ją w cały system definiujący i opisujący państwo, które należy rozumieć jako emanację „imperium”.

Narracja wystaw oparta o metonimię miała swoją niewinność. Panowanie poprzez przedmioty nie wymuszało uległości wobec nich samych, a jedynie od imperium. Zmieni się to dopiero w dobie rozwiniętego konsumpcjonizmu. Stosunkowo luźna struktura dziewiętnastowiecznych wystaw zostanie zastąpiona ściślejszymi, bardziej napiętymi konstrukcjami opartymi o metaforę. Jednocześnie znacznie wyraźniej zostaje wówczas określona pozycja wobec świata kontemplującego/zwiedzającego wystawę podmiotu. W Poznaniu w 1929 roku, architektura nowoczesnego Pawilonu Pracy Kobiet i tradycyjny dworek jako Pawilon Ziemianek i Włościanek, stały się metaforami określonych praktyk społecznych, a zwiedzający/zwiedzające przez ich odczytanie określali/określały własną pozycję.

Zmiana jaka się dokonała dotyczyła wszystkich rodzajów wystaw, w tym kobiecych, co znalazło odbicie nawet w samych tytułach ekspozycji, w tym również tych kobiecych.

W Londynie odbywały się doroczne wystawy Dom Idealny, w końcu 1937 roku miała miejsce wielka ekspozycja *Świat kobiet*, ⁴⁴² w marcu 1939 roku w Paryżu można było obejrzeć *Sztukę gospodarowania*. ⁴⁴³ W Warszawie w końcu maja tego roku w Resursie Obywatelskiej otworzono ekspozycję *Świat kobiet*. Decyzję o jej zorganizowaniu podjęto na I Kongresie Społeczno-Obywatelskiej Pracy Kobiet w lipcu 1938 roku. Wówczas również miał miejsce niewielki pokaz dzieł sztuki wykonanych przez kobiety. Przedsięwzięcie miało charakter ściśle polityczny, ponieważ było zorganizowane przez przedstawicielki właściwie tylko jednego środowiska, choć rozproszonego na różne organizacje. Były to przede wszystkim ugrupowania podtrzymujące etos legionowy, zwane postępowymi. Organizacją wystawy zajmowały się wyłącznie kobiety, aranżację przygotowały dwie architektki Wanda Ponikiewic-Świostkowa i Zofia Dziewulska. W trakcie jej trwania wygłaszano odczyty, odbywały się koncerty, wszystko było dziełem kobiet i o kobietach. Wystawa podzielona była na działy mające ukazywać całe spektrum kobiecego świata – dom, kuchnia, wychowanie dzieci, moda, kosmetyka, ale też kształcenie i czytelnictwo. Można powiedzieć, że mieszały się tu sfery pracy i przyjemności. Czy świadomie je kontrastowano? Trudno na to pytanie odpowiedzieć. Choć na pewno ten zabieg stosowano. Według Mieke Bal kontrast jest jednym z typowych chwytów retorycznych stosowanych przy aranżacji współczesnych wystaw. ⁴⁴⁴ I tak spółdzielnia „Wspólnota Interesów zademonstrowała swoje naczynia cynkowe w sposób bardzo pomysłowy. Z jednej strony podwórko wiejskie ze sztachetami, na których suszą się bańki do mleka, wiadra itd. Z drugiej wewnątrz kuchni z kompletem patelni, talerzy i innych naczyń gospodarskich.” ⁴⁴⁵ To już nie były obojętne przedmioty demonstrowane w gablotach, ale emocjonalnie naznaczone rzeczy. Jeszcze silniej postawiono na emocje w dziale przedstawiającym dorobek Towarzystwa Wydawniczego Bluszcz. Każde wydawane przez nie pismo, oczywiście kobiece, było scharakteryzowane przez element plastyczny. „Błękitne sukienki dziecinne splatają się z *Dzieckiem i matką*. Srebrne nożyce krają kwiecisty kreton pośród okładek *Praktycznej Pani*. Pęk kolorowych włóczek z wetkniętymi weń drutami – to *Ja to zrobię* – pismo poświęcone robotom ręcznym.” ⁴⁴⁶ W dziale tym można było usiąść i przyrzeć aktualne numery pism. Dla kontrastu „Za parawanikiem [znajdował się] – miniaturowy salonik z kominkiem. mahoniowy stolik do robótek i dwa fotele biedermeier wzywają do spoczynku i pogawędki.” ⁴⁴⁷ Całość miała uzmysławiać długość trwania pisma i jego rolę w emancypacji kobiet, jednocześnie wciągając w określony z góry dyskurs. Cały ten dział dosłownie wymuszał aktywne uczestnictwo. Przedmioty/rzeczy uwikłane w metaforę wyznaczały sposób odbioru. Wystawa determinowała zachowania, to już nie był zbiór obojętnych przedmiotów, które podmiot powinien poznać, by świat stał się dla niego bardziej dostępny, ale emocjonalnie naznaczone rzeczy, do których trzeba było się odnieść w określony przez imperium sposób. Tyrania widzialnego stała się tyranią rzeczy, bo jak to sformułowała Bal – „Percepcja uwidacznia użyteczną stronę rzeczy.” ⁴⁴⁸

Przypisy

- ¹ W.J.T. Mitchell, „Imperium i przedmiotowość,” w Idem, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), 179.
- ² Eleonora Jedlińska, *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku* (Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 19, 27–28.
- ³ Anna Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999).
- ⁴ To wówczas Karol Breyer wykonał swój słynny album z 30 fotograficznymi tablicami ukazującymi 123 przedmioty spośród 1056 okazów pokazanych na wystawie a Bolesław Podczaszyński wydał *Przegląd historyczny starożytności krajowych*, omawiający ekspozycję pod kątem historycznym.
- ⁵ *Dwudziestopięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1900* (Warszawa: Druk. i Litografia Jana Cotty, 1901).
- ⁶ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 13 (1889): 98.
- ⁷ Wyodrębnione działy pracy kobiet były również na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1877 i 1894, w Kaliszu w 1909 roku.
- ⁸ Maria Ilnicka, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 45 (1877): 353–355.; Eadem, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 46 (1877): 361–363.; Eadem, „Wystawa Pracy Kobiet,” *Bluszcz* nr 47 (1877): 369–371.
- ⁹ Maria Ilnicka, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 39 (1877): 305–306.; Eadem, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 40 (1877): 313–314.; Eadem, „Gospodarstwo kobiece,” *Bluszcz* nr 41 (1877): 321–323.
- ¹⁰ Najważniejsze wystąpienia to: Adam Wiślicki, „Niezależność kobiety,” 1870.; Eliza Orzeszkowa, „Kilka słów o kobietach,” 1871.; Edward Prądyński, „O prawach kobiety,” 1873.; Leon Biliński, cykl wykładów „O pracy kobiet ze stanowiska ekonomicznego,” Lwów 1874.; liczne artykuły Aleksandra Świętochowskiego w *Prawdzie*.
- ¹¹ Ilnicka, „Wystawa Sztuki Kobiet,” *Bluszcz* nr 46 (1877): 362.
- ¹² W *Tygodniku Ilustrowanym* skomentowano ją krótko i dość sarkastycznie jedynie w „Kronice tygodniowej.” Zob. nn, „Kronika tygodnia,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 97 (1877): 279.
- ¹³ Mitchell, „Imperium i przedmiotowość,” 182.
- ¹⁴ W.J.T. Mitchell, „Totemizm, fetyszyzm, idolatria,” w Idem, *Czego chcą obrazy*, 219–223.
- ¹⁵ Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 45 (1877): 355.
- ¹⁶ George Lakoff i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz Krzeszowski (Warszawa: Aletheia, 2011), 75.
- ¹⁷ „Kronika tygodnia,” *Tygodnik Ilustrowany*. 279.
- ¹⁸ Henryk Pillati, „Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowo–rolniczym w Warszawie,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 99 (1877). Okładka.
- ¹⁹ Bardzo podobna była aranżacja Oddziału robót kobiecych na odbywającej się mniej więcej w tym samym czasie Wystawie Przemysłowo–Rolniczej we Lwowie. Zob. il.: *Tygodnik Ilustrowany* nr 92 (1877): 205.
- ²⁰ Akcja toczy się w latach 1878–1879, choć powieść drukowana była 10 lat później. Zob. Adam Mazurkiewicz, „Mamy tedy nowy sklep...,” *Pamiętnik Literacki*, Tom 106, Nr 2 (2015): 51–70.
- ²¹ Na ten temat zob. Małgorzata Litwinowicz–Drożdżel, „Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw,” *Napis*, seria XX (2014): 152–162.; Agata Sikora, „Jak należy oglądać wystawę, czyli słów kilka o dziewiętnastowiecznej tęsknocie za przejrzystością doświadczenia,” *Ibidem*, 163–181.
- ²² Mitchell, „Totemizm, fetyszyzm, idolatria,” 183.
- ²³ Martin Heidegger, *Pytanie o rzecz*, tłum. Janusz Mizera (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001).
- ²⁴ *Ibidem*, 221.
- ²⁵ Martin Heidegger, „Rzecz,” w Idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera (Warszawa: Aletheia, 2007), 160.
- ²⁶ Emil Zola, *Wszystko dla pań*, tłum. Zdana Matuszewicz (Warszawa: Czytelnik, 1950), 369.
- ²⁷ Mitchell, „Totemizm, fetyszyzm, idolatria,” 184.
- ²⁸ K–g., [Józef Koenig], „Wystawa pracy kobiet,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 329 (1889): 245–246.
- ²⁹ *Ibidem*, 245.
- ³⁰ K. R. Żywicki [Ludwik Krzywicki], „Wystawa pracy »dam«,” *Prawda* nr 23 (1889): 266–7.
- ³¹ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym, cd.” *Bluszcz* nr 24 (1889): 187.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ Maria Ilnicka, „Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym,” *Bluszcz*, nr 23 (1889): 179.
- ³⁴ Ewa Domańska, „Problemy rzeczy we współczesnej archeologii,” w *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa (Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 2008), 34–36.
- ³⁵ nn, „Wystawa pracy kobiet,” *Bluszcz* nr 16 (1889), 128.
- ³⁶ Marek Krajewski, *Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013), 96–102.
- ³⁷ Anna Ziębińska–Witek, „Renesans materialności, czyli powrót obiektów do muzeum,” w *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki i Tomasz Wiślicz (Kraków: Universitas, 2014), 219.
- ³⁸ Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: IS PAN, 2003), 223–225.; Marta Leśniakowska, „Nagie ciało architektury. Pawilon »Praca Kobiet« na Powszechnej Wystawie Krajowej jako dyskurs antropologiczny,” *Biuletyn Historii Sztuki* nr 4 (2009): 501–524.
- ³⁹ Georg Simmel, „Problem stylu,” w Idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. Wojciech Kunicki (Kraków: Wyd. UJ, 2007), 181.
- ⁴⁰ Mitchell, „Totemizm, fetyszyzm, idolatria,” 181.
- ⁴¹ Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. Maciej Kropiwnicki i Janek Sowa (Kraków: Ha!art, 2007), 112.
- ⁴² Teodora Drzewiecka, „Świat kobiety,” *Bluszcz* nr 1 (1939): 11–13.

⁴³ Irena, „Godziny paryskie. Sztuka gospodarowania,” *Bluszcz* nr 13 (1939): 13–14.

⁴⁴ Mieke Bal, „Wystawa jako film,” tłum. Karolina Kolenda, w *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 111.

⁴⁵ nn, „Otwarcie wystawy »Świat Kobiety«,” *Bluszcz* nr 23 (1939): 22.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Bal, „Wystawa jako film,” 126.

Bibliografia

Bal, Mieke. „Wystawa jako film,” tłum. Karolina Kolenda. W *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa M. Tatar, 105–131. Kraków: Universitas, 2012.

Jedlińska, Eleonora. *Powszechna wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku*. Łódź: Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

Domańska, Ewa. „Problemy rzeczy we współczesnej archeologii.” W *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa, 27–60. Olsztyn: Colloquia Humaniorum, 2008.

Drexlerowa, Anna. *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999.

Drzewiecka, Teodora. „Świat kobiety.” *Bluszcz* nr 1 (1939): 11–13.

Dwudziestopięciolecie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1875–1900. Warszawa: Druk. i Litografia Jana Cotty, 1901.

Heidegger, Martin. *Pytanie o rzecz*. Tłum. Janusz Mizera. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

Heidegger, Martin. „Rzecz.” W *Idem, Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera, 159–181. Warszawa: Aletheia, 2007.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiece.” *Bluszcz* nr 39 (1877): 305–306.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiece.” *Bluszcz* nr 40 (1877): 313–314.

Ilnicka, Maria. „Gospodarstwo kobiece.” *Bluszcz* nr 41 (1877): 321–323.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 45 (1877): 353–355.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 46 (1877): 361–363.

Ilnicka, Maria. „Wystawa Pracy Kobiety.” *Bluszcz* nr 47 (1877): 369–371.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiet.” *Bluszcz* nr 13 (1889): 97–98.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiet w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym.” *Bluszcz*, nr 23 (1889): 179.

Ilnicka, Maria. „Wystawa pracy kobiecej w Muzeum Przemysłowo–Rolniczym, cd.” *Bluszcz* nr 24 (1889): 186–187.

Irena. „Godziny paryskie. Sztuka gospodarowania.” *Bluszcz* nr 13 (1939): 13–14.

K–g, [Józef Koenigl]. „Wystawa pracy kobiet.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 329 (1889): 245–246.

Krajewski, Marek. *Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.

Lakoff, George i Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. Tomasz Krzeszowski. Warszawa: Aletheia, 2011.

Leśniakowska, Marta. „Nagie ciało architektury. Pawilon »Praca Kobiety« na Powszechnej Wystawie Krajowej jako dyskurs antropologiczny.” *Biuletyn Historii Sztuki* nr 4 (2009): 501–524.

Litwinowicz-Drożdź, Małgorzata. „Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw.” *Napis*, seria XX (2014): 152–162.

Mazurkiewicz, Adam. „Mamy tedy nowy sklep...” *Pamiętnik Literacki*, Tom 106, Nr 2 (2015): 51–70.

Mitchell, W.J.T. „Totemizm, fetyszizm, idolatria.” W *Idem, Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, 215–223. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.

Mitchell, W.J.T. „Imperium i przedmiotowość.” W *Idem, Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, 173–195. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.

nn, „Kronika tygodnia.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 97 (1877): 279.

nn, „Wystawa pracy kobiet.” *Bluszcz* nr 16 (1889): 128.

nn, „Otwarcie wystawy »Świat Kobiety«,” *Bluszcz* nr 23 (1939): 22.

Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Maciej Kropiwnicki i Janek Sowa. Kraków: Ha!art, 2007.

Sikora, Agata. „Jak należy oglądać wystawę, czyli słów kilka o dziewiętnastowiecznej tęsknocie za przejrzystością doświadczenia.” *Napis*, seria XX (2014): 163–181.

Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: IS PAN, 2003.

Simmel, Georg. „Problem stylu.” W *Idem, Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. Wojciech Kunicki, 177–184. Kraków: Wyd. UJ, 2007.

Tygodnik Ilustrowany nr 92 (1877): 205. Ilustracje.

„Wystawa pracy kobiet w Muzeum przemysłowo–rolniczym w Warszawie.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 99 (1877). Okładka.

Ziębińska-Witek, Anna. „Renesans materialności, czyli powrót obiektów do muzeum.” W *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*, red. Ewa Domańska, Rafał Stobiecki i Tomasz Wiślicz, 217–228. Kraków: Universitas, 2014.

Zola, Emil. *Wszystko dla pań*. Tłum. Zdana Matuszewicz. Warszawa: Czytelnik, 1950.

Żywicki, K. R. „Wystawa pracy »dam«.” *Prawda* nr 23 (1889): 266–7.