



Okładka katalogu wystawy *Alina Ślesieńska 1922-1994*, proj. Maciej Konopka, fot. dzięki uprzejmości Zachęty

Ewa Małgorzata Tatar MASKARADY I PROJEKCJE, ALBO:

Na okładce katalogu towarzyszącego wystawie Aliny Ślesieńskiej widzimy samą artystkę z lekkim uśmiechem o odcieniu niemożliwym do doprecyzowania (ironia, smutek?). Spogląda na nas z czarno-białej, tu zabarwionej na intensywny karmin, fotografii wykonanej około 1965 roku. Na mankietach bluzki niepokoją olbrzymie guziki z ornamentem – niczym przy mundurze czy innym uniformie. Ponad Aliną, na drugim zdjęciu, unosi się projekt dwupiętrowego miasta, prawie jak z futurystycznej scenografii z początku XX wieku, a może z lat 70. Artystka wygląda niczym kosmitka¹ w olbrzymim hełmie (w rzeczywistości wysoko upiętym koku z gęstych, jasnych włosów), który zdaje się przytrzymywać rękami. Z drugiej strony, może ręce oparte o głowę na wysokości uszu niczego nie podtrzymują, a wręcz przeciwnie – zdejmują. I nie jest to wcale niewidzialny hełm, ale własna głowa²! Te dwa skojarzenia – odczytania okładkowej fotografii pokazują, jak też sama Ślesieńska i jej obecność w historii sztuki może być postrzegana. Właśnie jako kosmitka – inna, odmienna, nieprzystosowana i nie pasująca/nie dopasowana, albo poprzez te same

epitety, za to z inną pointą – jako wariatka, szalona, ta, co postradała zmysły – straciła głowę.

Alina Ślesieńska (1922–1994) po paśmie sukcesów odnoszonych w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. zniknęła ze świata sztuki, a na kartach historii sztuki jest obecna tylko poprzez zdawkowe wzmianki powtarzane i nieweryfikowane od lat. Odbywająca się aktualnie wystawa monograficzna artystki jest pierwszym od lat pokazem jej prac – pokazem jednak bardzo niezwykłym, wręcz wyjątkowym, mocno odbiegającym od tego, co zwykło się uważać za standardy retrospektywy. Nacisk położono na to, jak Alina Ślesieńska z osoby nadobecnej w sztuce i przede wszystkim w towarzyszącym jej dyskursie medialnym nagle stała się osobą nieobecną. Z oglądanej i podziwianej, z wystawianej i zapraszanej, stała się niewidoczną i niemile widzianą. Z tej, na którą patrzyli wszyscy, stała się tą, której widoku się wystrzegano. Przede wszystkim w kuluarach, nie w oficjalnej dyskusji o sztuce podwilżowej, krąży wiele sprzecznych ze sobą spekulacji, dlaczego tak się stało. Co ciekawe, większość hipotez związana jest z biografią artystki, a nie



Alina Ślesieńska w swojej pracowni na ul. Hożej, Warszawa 1966, w tle: fotomontaż Eustachego Kossakowskiego z jednym z Projektów dla architektury Ślesieńskiej – *Stadionem*, fot. dzięki uprzejmości Zachęty

CZY ALINA ŚLESIEŃSKA ISTNIAŁA NAPRAWDĘ?

z jej dorobkiem. Wydaje mi się, że powodem jest miecz obosieczny, jakim może być odzyskana przez feministyczne badaczki biografistyka. Dlatego obosieczny, ponieważ zapomina się o istotnym, ba!, podstawowym założeniu feministycznej biografistyki: podstawą badań będzie tutaj nie tyle rekonstrukcja „prawdziwej” biografii w tym wypadku Ślesieńskiej, ale rekonstrukcja pewnej kreacji, tej stworzonej przez samą artystkę, jak i tej narosłej wokół. Zatem, nie pytamy o to, kim była, ale jaką siebie stworzyła – pytamy o pewną figurę.

Zanim przejdę do omówienia samej realizacji kuratorskiej, chciałam rozwinąć powyższe rozważania, bowiem problem ten stał się kluczowym zagadnieniem konferencji towarzyszącej wystawie. Myślę też, że artykuły jej poświęcone, zamieszczone w prasie codziennej, raczej nasiliły obawy i wątpliwości, które na tej konferencji zaistniały, niż pomogą je nie tyle może rozwiązać, co raczej nadać im interpretację. W trakcie dyskusji wokół referatu Katarzyny Murawskiej-Muthesius poświęconego prasowej recepcji londyńskiej wystawy Ślesieńskiej (1959) pojawiło się sporo wątpliwości odnośnie

kilku aspektów twórczości i biografii artystki. Nie będę tu szczegółowo referować poszczególnych stanowisk, ale wskażę jedynie na to, co zastanowiło mnie najbardziej. Otóż mnóstwo czasu pochłonęła dyskusja dotycząca tego, czy ktoś widział rzeczywistość Alinę Ślesieńską, jaka Ślesieńska była „naprawdę”. Na pierwsze pytanie odpowiedzi mogą być dwie: tak, widzieli ją wszyscy, bowiem to ona była jedną z pierwszych polskich *celebrities* wywodzących się ze świata sztuki; albo też, nie, nie widział jej nikt, bo nie można zobaczyć kogoś, kto tak naprawdę nie istnieje. I to determinuje zarazem odpowiedź na pytanie drugie. Abstrahując już od postmodernistycznej dyskusji na temat tego, co jest prawdą, albo, czym prawda jest; chciałam zwrócić uwagę na bezzasadność stawiania tego typu pytań. Bowiem nic nie jawi nam się jako dane i empirycznie poznawalne raz na zawsze, wszystkiego doświadczamy poprzez indywidualny kontakt i wszystko jest tylko/aż kreacją³. Stąd też postulowane wcześniej traktowanie biografii artystki w kategoriach kulturowego tekstu: nie próbowanie czynienia go jedynym i wiarygodnym, ale podda-

wanie interpretacji jego samego, jak i medialnego dyskursu, który go produkuje. Dwie wspomniane wyżej postawy wobec artystki i jej sztuki bardzo mocno przejawiają się we wszystkich wypowiedziach na jej temat. Nawet w tych, w których wyraźnie zaznacza się, że ich celem jest rewizja najnowszej historii sztuki i znalezienie tam dla zapomnianej artystki miejsca. Nie jest to absolutnie zarzut, jedynie obserwacja wynikająca z pewnej bezradności pisania o kimś, kto z gwiazdy stał się nieobecny i po kim nie pozostał nawet mit, a przedziwna zmowa milczenia. Na to właśnie pytanie zdaje się szukać odpowiedzi kuratorka wystawy retrospektywnej w warszawskiej Zachęcie – Ewa Toniak.

Wystawa Ślesieńskiej skonstruowana została niezwykle precyzyjnie, z dbałością o szczegóły merytoryczny i scenograficzny (autorką aranżacji jest Małgorzata Szczęśniak), ale z naciskiem na pustkę, na milczenie, czyli w duchu tego, jak (nie)obecna czy może nawet źle! obecna jest bohaterka całego zdarzenia w dzisiejszej i niedawnej historii sztuki. Co więcej, jakby wbrew poprawności politycznej, ale po to, żeby właśnie wsadzić kij w mrowisko, zdekonstruować tabu ciężące nad artystką i jej sztuką, kuratorka Ewa Toniak, świadomie idąc z prądem pomówień i oskarżeń padających pod adresem zmarłej w zapomnieniu Ślesieńskiej, proponuje nam czytanie jej dzieła życia z perspektywy *male gaze* (męskiego spojrzenia): artystki właściwie nie ma na tej wystawie, są tylko jej odbicia. Ta propozycja jest bardzo odważna, rewizjonistyczna. Towarzyszy jej szeroko zakrojony katalog ze śmiało zarysowaną i konsekwentną propozycją czytania sztuki poodwilżowej, znakomitymi tekstami autorów ciekawych, ale rzadko obecnych w popularnych (czytaj: poczytnych) antologiach, tj. Agaty Jakubowskiej, Piotra Juszkiewicza, Marty Leśniakowskiej, Gabrieli Świtek i samej kuratorki; i zorganizowana w ramach wystawy konferencja *Kobiety i sztuka około 1960*, której podstawowym zadaniem było szersze przyjrzenie się sztuce tamtego okresu i wyznaczenie kontekstów i tropów pomocnych przy poszukiwaniu miejsca dla Aliny Ślesieńskiej.

Samą wystawę skomponowano bardzo prosto – minimalistycznie: wokół kilku elementów. Przez (prawie) całą jej przestrzeń ciągnie się biegnący na wysokości oczu fryz złożony z rysunków artystki, wszystkich w formacie A4, na pożółkłym, tanim papierze wykonanych ołówkiem, długopisem, czy też flamastrem. Czasem spod właściwej kreski wystaje wygumkowany ołówek. Prace datowane są na lata 70., 80. i 90., oprawiono je w identyczne, srebrne ramy i szare *passe-partout*. Ślesieńska stworzyła ich setki, niektóre precyzyjnie wykreślone/skonstruowane, z dbałością o detal, inne szybko wykonane, niedbale, czasem wręcz nieudolnie. Jedne zupełnie abstrakcyjne, drugie swym kształtem sugerujące proste znaki umownie rozpoznawane jako czaszki, serca, grzyby, nawet pierogi. Każde z nich to szkice artystki, jej projekty dla architektury, tu jeszcze na pierwszym etapie powstawania projektu rzeźbiarskiego. Oczywiście żadne z nich nie zostały zrealizowane. Zamknięto je na zawsze na arkuszu papieru, pod szkłem jako do-

wód pasji twórczej Ślesieńskiej, chęci wyrażenia siebie poprzez swoje utopijne gesty, obsesyjne ich wykonywanie. I są to jedyne prace, które są głosem także od Aliny, inne mówią już być może tylko o niej. Dlaczego? Są to jedyne realizacje, które w rzeczywistości wykonała ona sama, które są dowodem na jej istnienie, na istnienie w niej przymusu twórczenia i dowodem jej tworzenia. Zapisem niej samej, autokreacją. Inne z nielicznych realizacji na wystawie mogą już tylko powiedzieć nam o niej, a raczej o jej kreacji, czy jej kreowaniu, i o tym, jak te kreacje czytano wówczas i jak czyta się je teraz.

W pierwszym pomieszczeniu pokazano jedną z wczesnych realizacji, od której Ewa Toniak wyznacza początek zainteresowań „architektonicznych” artystki⁴ – *Cyrk (Gimnastyka)* z 1956 roku (z Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie). Nie jest to jednak oryginalna, gipsowa konstrukcja, ale „odkuta” w jasnym dębie, w 1961 roku, według projektu Aliny Ślesieńskiej, z gipsowego oryginału, kopia dłuta Józefa Szczypka. W tym samym pomieszczeniu pojawia się także pierwsza z dwóch projekcji, a trzech wizualizacji – dwie w kolejnej sali. Młodzi architekci: Łukasz Kwietniewski i Łukasz Engel, na zaproszenie kuratorki i scenografki stworzyli swoisty pomnik Ślesieńskiej – spełnili jej marzenie, czyli nadali jej efemerycznym i niewielkim w swych rozmiarach projektom, monumentalną skalę. Dzięki temu utopijne mosty stały się częścią miejskich, choć także fantastycznych, przestrzeni. Podobnie dzieje się w kolejnych salach wystawowych, gdzie pokazano wybrane fotomontaże Eustachego Kossakowskiego. Fotograf zakomponował rzeźbiarskie realizacje (tym razem budynków) w uchwyconych przez siebie uprzednio pejzażach. Warto dodać, że owe realizacje pochodzą z 1963 roku i były prezentowane także wówczas jako elementy wystaw artystki. Te dwa, podobne w swym współczesnym wyrazie, przedsięwzięcia zapewne mają także podobną genezę. Choć znamienna w przypadku starszego z nich będzie pozycja samego fotografa i jego dorobku⁵ oraz kontekst historyczny, czyli polityczne i środowiskowe kreowanie Ślesieńskiej na polską gwiazdę, reprezentantkę naszej (narodowej czy socjalistycznej można by zapytać) kultury, „jasną” (w przeciwieństwie do „ciemnej” Szapocznikow) Alinę⁶. Zabieg ten – swoistej realizacji projektów – ma co najmniej dwa wymiary. Pierwszy, wspomniany już, to uhonorowanie artystki i docenienie jej wizji. Drugi, bardziej niepokojący, chociaż, jak już pisałam, zapewne będący świadomym zabiegiem kuratorskim, to stworzenie Aliny-architektki – stworzenie zapośredniczone poprzez udział mężczyzny (oczywiście jako pewnej figury retorycznej), niejako poprzez niego namaszczone i zalegitymizowane.⁷ Co więcej, tak uchwycone projekty Ślesieńskiej zdają się być snem, oniryczną wizją, fantazją o sobie samych. Znów pojawia się pewna ambiwalencja: uwielbienie i uwznioślenie łączy się nad wyraz mocno z deprecjonowaniem poprzez zwrócenie uwagi właśnie na utopijność, niemożność zrealizowania artystycznych propozycji, ich fantazyjność i fantastyczność. Tę ambiwalencję, a zarazem pew-

ną teatralizację wprowadzoną do swego życia i sztuki przez samą artystkę, ale także nieustannie podsyconą przez media, wykorzystała scenografka – Małgorzata Szczęśniak. Minimalna, ale też momentami wulgarna – poprzez nasycenie i natężenie barw: czerwieni i kobaltu (sale 3 i 4), „spięta” klamrą „stosownych” i spokojnych popieli (sale 1, 2 i 5) aranżacja zwraca uwagę nie tylko na traktowanie życia jako sceny w kreacji Ślesińskiej, nie tylko podkreśla jej świadomość kreacji – scalenie/utożsamienie w jej życiu sfer prywatnej i publicznej na potrzeby medialnego wizerunku, podporządkowanie wszystkiego artystycznym sukcesom, ale również na dwa aspekty kobiecości, dwa socjalizacyjne wzorce: kobiety historycznej, żyjącej w świecie fantazji⁸, o rozbuchanych ambicjach i seksualności (wariatki?!), i kobiety zsocjalizowanej – znającej swoje miejsce i przestrzegającej norm oraz konwencji (popieluchy?!)⁹. To właśnie wydaje mi się o tyle ciekawe, że te paradoksalne wizerunki nieustannie się w kreacji Ślesińskiej zderzały. Z jednej strony matka córkom, „polska” artystka eksportowa, godnie reprezentująca swoją socjalistyczną ojczyznę, kobieta o prawdziwie polskiej urodzie (sic!) i stylizacji (to nic, że wzorowanej [?] na wizerunku francuskiej aktorki – Brigitte Bardot), z drugiej wymykająca się konwensom i konwencjom, wypływająca między wierszami swych medialnych wypowiedzi i prywatnych listów druga Alina – ta publicznie niepożądana. Ta, która w ostatecznym starciu o obecność i władzę nad kreacją Aliny Ślesińskiej – artystki chyba zwyciężyła. Wypływająca, dodam, niczym (drożdżowe?) ciasto, z którego – jak pisze Leśniakowska – zdają się być uformowane gipsowe realizacje¹⁰, na przykład druga i ostatnia obok *Gimnastyczek*, rzeźbiarska realizacja samej (?)¹¹ Aliny – *Cyrk* (1962–1963), z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, obecna na wystawie w Zachęcie. Drożdżowe właśnie, bowiem, jak pisze z kolei Grażyna Borkowska, w twórczości kobiet, którą próbują oddać metafory, *pączkujące drożdże [...] symbolizują seksualność, nieograniczoną kreatywność, pewien naddatek energii, która szuka dla siebie ujścia*¹². Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie możemy mówić o literaturze/ptci kobiecej, a więc tam, gdzie dochodzi do odstąpienia kategorii ptci, przyczyną i siłą sprawczą jest presja seksualności, nieforemnej, rozlanej jak pączkujące drożdże. Jeśli akcentuje się ptciowość mówiącego podmiotu, to po to, by podkreślić [...] związek pomiędzy ciałem a tekstem, pomiędzy seksualnością a pisaniem, lub [...] między >>biografią<< a >>twórczością<<¹³. Borkowska pisze dalej, że pisanie ciałem jest wyznacznikiem pisania kobiecego, ale nie jest to tożsame z ptcią twórcy. Bardziej z ptcią podmiotu lirycznego, czy też z ptcią tekstu. Pozostaje tu postawić pytanie o ptć konstrukcji zyciopisania Aliny Ślesińskiej.

Paradoksalnie, pomimo silnie nacechowanej genderowo w sensie zainteresowań i charakteru – tak jak go definiuje Borkowska – wczesnej twórczości Ślesińskiej – tej okołodwilżowej, Ewa Toniak zdecydowała się zdefiniować jej kreację poprzez realizacje późniejsze, bardziej uniwersalne – jak



1.



2.



3.

1. Alina Ślesińska, *Cyrk*, 1962/1963, gips, własność Muzeum Narodowe w Krakowie, wystawa w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2007, fot. Agencja Medium, dzięki uprzejmości Zachęty

2. Wystawa *Alina Ślesińska 1922–1994*, fot. D. Kuryłek

3. Wystawa *Alina Ślesińska 1922–1994*, fot. Agencja Medium, dzięki uprzejmości Zachęty



1.



2.



3.

1. Alina Ślesieńska, *Cyrk (Gimnastyka)*, 1956/1962, drewno/wg gipsowego modelu Aliny Ślesieńskiej wyrzeźbił Józef Szczypek, w tle wizualizacje *Projektów dla architektury* Aliny Ślesieńskiej autorstwa Łukasza Kwietniewskiego i Łukasza Engela, wystawa w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2007, fot. Agencja Medium, dzięki uprzejmości Zachęty
2-3. Wizualizacje *Projektów dla architektury* Aliny Ślesieńskiej autorstwa Łukasza Kwietniewskiego i Łukasza Engela, fot. D. Kuryłek

może się wydawać – modele czy też projekty dla architektury. Pozwolę sobie zacytować słowa samej kuratorki-narratorki pochodzące z naszej prywatnej korespondencji. *Wystawa ma, en general, zaburzać, frustrować widza, podważać samą siebie* – pisze Toniak. Wystawa to ramy ukazujące i kadrujące zarazem, ramy sprawiające, że tego co widać, zarazem nie widać, ...*bo niekoniecznie trzeba oglądać. Cyrk pierwszy to – wedle słów Ewy – niby „figura sinusoidalna”, podobnie jak rzutowany obok na ścianie most. Kuratorka sytuuje ją w funkcji metafory figury artysty, ale zwraca uwagę także na wywrócenie do góry nogami mniejszej gimnastyczki – dysproporcję: silna dźwiga słabą i przedstawienie „świata na opak”, jako prefigurację biografii artystycznej tu konkretnej niejako figury Aliny Ślesieńskiej. Zastrzega jednak, że dla osób bardziej „opatrzonych z rzeźbą” ten trop może sugerować, że nie jest to etap w twórczości artystki najciekawszy i kierować ich uwagę właśnie w kierunku architektury. Jest to o tyle ciekawe, że wcześniejsze realizacje Ślesieńskiej – właśnie te, co do których atrybucji mnożą się wątpliwości – są *par excellence* nacechowane kobiecym ciałem, co więcej ciałem wydawałoby się właśnie lejącym się niczym drożdże, uciekającym zachodnim kanonom obrazowania aktu, aczkolwiek nieco „typową” – że użyję tu okropnego, wartościującego określenia z „tradycyjnej” (czyt. niedyskursywnej) krytyki artystycznej – dla sztuki okresu poodwilżowego. Architektura Ślesieńskiej jednak, nawet, jeśli uznamy ją za zjawisko wyjątkowe i fascynujące, już z samej swej definicji – poprzez określone normy „szkiełka i oka” – zdaje się zaprzeczeniem pisanania ciałem. Tu natomiast pojawia się furtka otwarta dla takiej – „drożdżowej” – interpretacji prac Ślesieńskiej przez krytykę artystyczną jej towarzyszącą. Jak pisze Leśniakowska, Świtek czy Juszkiewicz na łamach katalogu, działania Ślesieńskiej były przez krytykę właśnie bardzo często deprecjonowane właśnie ze względu na swoją nierzeczywistość i nieprzystawalność do norm proponowania architektonicznych rozwiązań¹⁴.*

Ta właśnie nieprzystawalność i niekompatybilność specyficznych wizji Ślesieńskiej, z tym co na hasło architektura staje nam przed oczyma, wydaje się najciekawszym tropem interpretacyjnym wysuniętym przez tę wystawę. Oczywiście nie jedynym. Kolejnym, równie intrygującym, uwypuklonym dodatkowo przez ostatnie już – niewymienione przeze mnie dotychczas elementy ekspozycji: film zmontowany z fragmentów kronik filmowych ukazujących artystkę, i pojawiające się gdzieś cytaty z jej prasowych wypowiedzi, dedykowanych architekturze i projektowaniu właśnie. Co ważne: Alina nigdzie nie wypowiada się bezpośrednio, nie dane jest nam usłyszeć jej głosu, widzimy tylko jej sylwetkę na tle rzeźb w pracowni, z rodziną, artystkę przy pracy – w nieskazitelnym (!) stroju, makijażu i fryzurze – nigdy jej nie słyszymy, ale ona także nie kieruje do nas bezpośrednio żadnego komunikatu. Jest niema. Zamiast niej słyszymy różne głosy z offu referujące/tłumaczące nam fenomen jej twórczości. Artystka jest kreowana niczym Ga-

latea przez Pigmaliona, ale zarazem niewidoczna jest ręka stwórcy¹⁵. Dlatego właśnie możemy przypuszczać, że cała ta (auto)kreacja jest rodzajem maskarady, która pomaga kobiecie funkcjonować w patriarchalnie modelowanym społeczeństwie¹⁶. W tym kontekście ciekawie jawi się też metafora szaleństwa Aliny Ślesińskiej, tak obecna w życiu, twórczości i pisarstwie o niej. Pozwolę sobie za Krystyną Kłosińską przytoczyć dwubiegunowe czytanie szaleństwa właśnie, z jednej strony jako figury buntu, z drugiej jako metafory poddaństwa – kobiecej uległości, kobiecego języka, który nic nie znaczy¹⁷.

Propozycja kuratorska Ewy Toniak jest ciekawa właśnie poprzez ukazanie tych ambiwalencji namacalnych wręcz w kreacji Ślesińskiej i w refleksji o niej. Wskazując na niejasne plamy, pęknięcia, przetarcia i rozmazania w historii (sztuki), Toniak dekonstruuje jeszcze jedno (poza oczywistym – biografią i historią sukcesu artystycznego twórczyni) tabu. Czego jednak ono naprawdę dotyczy? Moim zdaniem artykulacji lęków kuratora, badacza, kry-

tyka. Strachu przed przyznaniem się do pewnej niemożności, nieudolności mówienia o sztuce twórców, którzy stali się „ofiarami” systemu, modernistycznych wizji i utopii tworzenia, pędu ku nowemu i oryginalnemu. Nieumiejętności mówienia o nich i ich dziele niejako poza dyskursem tradycyjnej – wartościującej i uznającej pionierstwo historii sztuki. Skręcenie w ścieżkę relatywizowania ich działań i kontekstualizowania, budowania indywidualnej interpretacji, krytyczności poprzez poszerzenie znaczenia. Tabu bowiem, w strategiach kuratorskich jest robienie wystaw złym (cokolwiek to słowo oznacza) artystom! A Toniak robi wystawę artystki właśnie za taką postrzeganej, artystki, która *de facto* „nie istnieje” i stawia pytania o mechanizmy decydujące czy rządzące historią sztuki, ale co najważniejsze: nie boi się mówić o swoich kuratorskich zmaganiach i demonach, wręcz przeciwnie – to z nich czyni główny atut projektu (totalnego?) *Alina Ślesińska 1922–1994*, śledząc w nim szczeliny i pęknięcia.

Alina Ślesińska 1922–1994

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 8 grudnia 2007 – 24 lutego 2008

Kurorka: Ewa Toniak

Wystawie towarzyszy katalog ze wstępem Agnieszki Morawińskiej, wspomnieniem Jacka Sempolińskiego, tekstami: Ewy Toniak, Agaty Jakubowskiej, Gabrieli Świtek, Marty Leśniakowskiej, Piotra Juszkiewicza, kalendarium i bibliografią opracowanymi przez kurorkę wystawy.

W ramach wystawy odbyła się konferencja *Kobiety i sztuka około 1960*, na której referaty (poświęcone głównie rzeźbie, fotografii i architekturze) wygłosili: dr Katarzyna Chrudzińska-Uhera, dr Lidia Gluchowska, dr Agata Jakubowska, dr Justyna Jaworska, Joanna Kania, Dominik Kuryłek, doc. dr hab. Marta Leśniowska, Karolina Lewandowska, dr Katarzyna Murawska-Muthesius, Joanna Niderla, Adam Sobota i autorka tego tekstu.

Przypisy

¹ Za to skojarzenie dziękuję Kamili Wielebskiej.

² Za to skojarzenie dziękuję Dominikowi Kuryłkowi.

³ Oczywistym odniesieniem do takiego traktowania życiopisania (o) Ślesińskiej wydaje się, poza feministyczną biografistyką, z jednej strony teoria queer, z drugiej historiograficzny narratywizm i oral history/antropologiczna metoda biograficzna.

⁴ Ewa Toniak, *Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesińskiej*, [w:] *Alina Ślesińska 1922–1994*, pod red. Ewy Toniak, [kat. wyst.], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007, s. 10.

⁵ Przypomnę tylko, że Kossakowski pracował jako fotoreporter m.in. dla pisma „Polska” wydawanego w obcych językach w celu promocji polskiej kultury za granicą. Ponadto był on czołowym dokumentalistą poczynań polskiej awangardy artystycznej lat 60.

⁶ Wszelkie szczegóły biograficzne i środowiskowe pochodzą z katalogu wystawy, kularowych zasłyszzeń i rozmów z kurorką, za które serdecznie dziękuję.

⁷ Co ciekawe, w katalogu towarzyszącym wystawie, w tekście Marty Leśniakowskiej, pojawiają się bardzo podobne do moich wniosków tezy dotyczące obecności i aktywności na polskiej scenie około 1960 roku architektek. Patrz: tejsze, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960*, [w:] *Alina Ślesińska 1922–1994*, op. cit.

⁸ Wątek fantazji na temat rzeczywistości i swojego w niej umocowania, jako pewnego etapu dojrzewania, a może nawet socjalizacji dziewcząt wskazuje np. Simone de Beauvoir. Patrz: tejsze, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniowska, Warszawa 2003. Podobne zagadnienia interesują także Annę Okrasko – artystkę przygotowującą na ten temat projekt.

⁹ Por. Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasik, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.

¹⁰ Marta Leśniakowska, op. cit., s. 31.

¹¹ Atrybucja prac, tak ważna dla historyka sztuki, w przypadku artystki jest rzeczywistym problemem, ze względu na pomówienia, plotki, ale także jej własne deklaracje, co do rzeczywistego autorstwa poszczególnych obiektów. Nie jest to jednak absolutnie kwestią tego eseju, bowiem zarówno same obiekty, jak i towarzyszące im spekulacje stanowią, jakże istotny, element dyskursu Aliny Ślesińskiej.

¹² Grażyna Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. Anny Nasitowskiej, Warszawa 2001, s. 75.

¹³ Tamże, s. 76.

¹⁴ Patrz: Marta Leśniakowska, op. cit.; Gabriela Świtek, *Model jako idea*, [w:] *Alina Ślesińska...*, op. cit.; Piotr Juszkiewicz, *Współczesnik genialności*, [w:] *Alina Ślesińska...*, op. cit.

¹⁵ Por. Agata Jakubowska, *Kopciuszek-Galatea – kobieta jako dzieło sztuki*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, pod red. Ewy Graczyk i Moniki Graban-Pomirskiej, Gdynia 2002.

¹⁶ Por. Sarah Wilson, *Maskarady kobiecości*, „Atrium Questiones” 1998, t. IX.

¹⁷ Patrz: Krystyna Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] tejsze, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecte”*, Katowice 2006.