

TOMASZ ZAŁUSKI
Uniwersytet Łódzki*

Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej Samoidentyfikacja, samoorganizacja i samoemancypacja według Ewy Partum

**A Woman Fighting for Her Position in the Field of Art Production
Self-identification, Self-organization and Self-emancipation According to Ewa
Partum**

Abstract

Ewa Partum's conceptual art of the early 1970s consisted in creating a new artistic language but at the same time it bore some traits of feminism and was marked by the figure of what might be called "the touch of a woman". The artist's self-organizational activities which took the form of establishing and running of an alternative art gallery called "Adres" can be also considered as self-emancipatory feminist practice. The gallery was instrumental in Partum's attempts at producing symbolic capital for herself and taking a position in the field of Polish and international neo-avant-garde.

* Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: tomasz.zaluski@uni.lodz.pl

Nowy język sztuki i „dotyk kobiety”

Ewa Partum, polska artystka neoawangardowa rozpoczynająca aktywność twórczą na przełomie lat 60. i 70., jest dziś powszechnie identyfikowana z nurtem sztuki feministycznej. Sztuka Partum wpisywała się jednak w szersze spektrum tendencji artystycznych lat 70. — sytuowała się na skrzyżowaniu konceptualizmu, filmu strukturalnego, sztuki *performance*, działań w przestrzeni publicznej i właśnie praktyk feministycznych. Na początku lat 80., opisując swoją dotychczasową drogę twórczą, Partum wydzieliła wskazała lata 1969–1974 jako okres rozwoju sztuki konceptualnej i czas poszukiwań nowego języka artystycznego oraz rozpoczynający się w 1974 roku okres pracy nad problemami feministycznymi (Dziamski 2012–2013: 95). Dziś jednak artystka zgodziłaby się zapewne z interpretacjami snutymi przez historyczki i historyków sztuki, którzy twierdzą, że właściwie całą jej twórczość można potraktować jako feministyczną. Jak wskazuje na przykład Dorota Monkiewicz, „już na wczesnym etapie twórczości artystki mamy do czynienia z jednoczesnym wcielaniem się dwóch różnych narracji artystycznych — feministycznej i konceptualnej, których odmiennosc i wzajemne relacje miały pozostać jeszcze długo niezauważone” (Monkiewicz 2012–2013: 75). Idąc za tą trafną diagnozą, zacznę od przyjrzenia się wybranym pracom Partum z początku lat 70. Postaram się pokazać, że proces wypracowywania przez artystkę nowego, konceptualnego języka sztuki był od początku naznaczony tym, co można nazwać — wykorzystam tutaj figurę zaczerpniętą z jej prac — „dotykem kobiety”.

Najwcześniejsza realizacja, którą Partum traktuje dziś jako w pełni autorską wypowiedź, powstała w 1965 roku w Sopocie, gdzie artystka spędzała wakacje. Partum wykonała tam działanie *Obecność/Nieobecność*, w którym — szczególnie z perspektywy jej późniejszych prac — można już dostrzec pewne rysy konceptualne, performatywne i feministyczne. Partum rozciągnęła wówczas na ziemi (w plenerze) luźne, nienapięte na blejtram i niezagruntowane płótno, po czym położyła się na nim i obrysowała konturem swoje ciało. Następnie wstała i odeszła, pozostawiając po sobie kalosze i okulary słoneczne — oznaki nieobecności artystki. Fotograficzna dokumentacja drugiej części akcji ukazuje Partum stojącą obok szeregu naciągniętych na blejtramy pustych płócien. Na jednym ze zdjęć jej ciało rzuca cień na płótno, tworząc efemeryczną, sylwetową postać. Partum była jeszcze wówczas studentką — miała za sobą dwa lata studiów malarskich w łódzkiej PWSSP

i właśnie podjęła decyzję o przeniesieniu się na Wydział Malarstwa warszawskiej ASP. W tym kontekście jej działanie można rozpatrywać jako redefinicję malarstwa: przejście od przedstawiania rzeczywistości do procesu wytwarzania indeksalnych śladów przez samą rzeczywistość. Była to w istocie zapowiedź rychłego porzucenia malarstwa, dziedziny pustej, uprzedmiotowionej nieobecności, na rzecz żywej, cielesnej obecności i personalnego działania performatywnego. Nie sposób nie dostrzec, że ciało kobiece, obiekt przedstawienia malarskiego, po wielokroć uprzedmiotawiany w obrazie, jest tu zarazem aktywnym podmiotem twórczym, podmiotem kobiecym, który sam pozostawia ślad w ten sposób, że „wycina” się niejako z obrazu, a tym samym odcina od męskiego habitusu artystycznego o wielowiekowej tradycji.

Nowy, awangardowy język sztuki konceptualnej, jaki na przełomie lat 60. i 70. wypracowała Partum, był ściśle związany z ideami i inspiracjami wypływającymi z „rozszerzonego pola” awangardowej poezji i literatury eksperymentalnej. Artystka zajmowała się wówczas intensywnie zagadnieniami znaku, zapisu, komunikacji, semantyki i generatywności znaczeniowej. Za właściwe medium, w którym poetyckie znaki, zdarzenia i znaczenia mogą się uobecnić i rozwinąć, uznawała z jednej strony materialną realność, z drugiej — wyobraźnię. Jak pisała w swej pracy dyplomowej — manifestie artystycznym z 1970 roku, zatytułowanym *Obszar zagospodarowany wyobraźnią*,

gospodarowanie wyobraźnią to jedna z prób uczynienia zapisu intelektualnego bardziej obecnym. Wiąże się to z kryzysem określenia „być poetą”. Kryzysem w sensie pozytywnym. Jest to próba pokonania drogi dzielącej zapis intelektualny od standardu wydawniczego i tradycyjnej formy książki. Realizacja poezji może stać się powodem powstania realnego obszaru zagospodarowanego wyobraźnią w sposób rozszerzający jej granice. (...) Słowo w obszarze sztuki nabiera nowej wartości, tworzy inne systemy wyobrażeńiowe. Obszar jest dokładnym określeniem przestrzeni, ale jednocześnie sugeruje inne możliwe formy, wywołuje obrazy domagające się powołania. (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Ewy Partum 2012–2013*: 125)¹

Z jednej strony Partum chciała więc „skonkretyzować”, „zreifikować” poezję, nadać jej bardziej materialną „dymensję”². Z drugiej strony podkreślała, że poetyckie idee są możliwościami, które istnieją i mogą się w pełni rozwinąć jedynie poza jakąkolwiek materializacją. Tłumaczy to zainteresowanie artystki tym, co sama określa mianem „znaku tautologicznego” (E. Partum, cyt. za: Majewska 2014), czyli egzemplifikującego i ucieleśniającego swoje znaczenie. Z jednej strony Partum rozpatrywała znaki jako elementy materialnej rzeczywistości, z drugiej — traktowała elementy tej rzeczywistości, w tym własne ciało, jako znaki tautologiczne, autoreferencyjne (odsyłające do samych siebie), ale też zdolne do generowania znaczeń dzięki wzajemnym relacjom i konfiguracjom. Dobrym przykładem zastosowania tej podwójnej procedury jest *Śniadanie na trawie wg Édouarda Maneta*, zrealizowane w Elblągu w 1971 roku w trakcie Zjazdu Marzycieli. Partum rozciągnęła wówczas na trawie wielkie płótno z tytułem obrazu Maneta, obok na trawie napisała — „namalowała” — ten tytuł białą farbą, co uruchomiło złożoną grę pomiędzy rzeczą i znakiem,

¹ Więcej o manifestie i realizacji *Obszaru zagospodarowanego wyobraźnią* pisze Karolina Majewska-Güde (2017: 206–232), która ujmuje tę wczesną pracę Partum jako krytykę lokalnych „infrastruktur sztuki”: „sposobów kształtowania praktyki artystycznej poprzez instrukcje wpisane w sposób produkcji, dystrybucji i konsumpcji sztuki” (Majewska-Güde 2017: 208).

² Określenie Ewy Partum (Partum i Załuski 2015).

materialnością i wyobrażeniem, konkretnością i sensem. To jednak nie wszystko. W pracy tej można się dopatrywać próby zyskania pozycji w polu produkcji artystycznej poprzez przechwycenie kapitału symbolicznego, jakim dysponował Tadeusz Kantor, „dyżurny” polski awangardzista lat 60. Praca Partum jawi się jako próba rywalizacji z Kantorem, jest wyzwaniem rzuconym twórcy takich realizacji reinterpreterujących dzieła malarskie przeszłości, jak *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, zrealizowana po raz pierwszy w 1968 roku w Norymberdze jako akcja dokamerowa, a powtórzona rok później jako happening w warszawskiej Galerii Foksal (Guzek 2017: 88). Na tle happeningu Kantora, który niejako ożywił i zmaterializował obraz Rembrandta, gest Partum nabiera radykalizmu: jest depikturalizacją obrazu, a jednocześnie próbą wykorzystania materialnej rzeczywistości jako znaku, który „wywołuje obrazy domagające się powołania”, poza wszelką możliwością materialnej prezentacji, w sferze czystej wyobraźni. Nie bez znaczenia jest wreszcie sam wybór malarskiego pierwowzoru: Manetowskie *Śniadanie na trawie* przedstawia wszak nagą kobietę siedzącą obok dwóch ubranych mężczyzn. Działanie Partum usunęło tę wizualną reprezentację uprzedmiotowionego ciała kobiecego i stworzyło możliwość powołania, w sferze wyobraźni, innych interpretacji motywu „śniadania na trawie”.

Generatywność jest także obecna w działaniach, które polegały na rozrzucaniu papierowych, „letrasetowych” liter w miejscach, gdzie litery mogły zostać rozmieszczone w przestrzeni przez siły lub podmioty niezależne od artystki. Znaki alfabetu lub litery układające się we fragmenty konkretnych utworów poetyckich przesuwaly się pod stopami przechodniów w przestrzeni miejskiej (*Poezja aktywna*, 1971), były też unoszone przez wiatr w pejzażu górskim lub morskie fale (*Poem by Eva*, 1971). Nie chodziło przy tym o aleatoryczne generowanie konkretnych utworów, ale o ewokowanie samej idei lub samego potencjału generatywności, jaką zyskuje poezja uwolniona od tradycyjnych form zapisu i wprowadzona w sferę materialnej rzeczywistości oraz działań performatywnych. Wydaje mi się, że w tych pracach również można dopatrzeć się pewnych rysów zapowiadających feministyczną postawę artystki manifestowaną w późniejszych realizacjach. Pejzaż górski, fale morskie — to wszak kanoniczne obrazy przywoływane w dyskursie estetyki wzniosłości. Można powiedzieć w uproszczeniu: estetyka ta opisuje napięcie pomiędzy materialną rzeczywistością ewokującą lub sygnalizującą ideę czegoś nieskończonego bądź nieogarnionego a samą tą ideą niepodatną na jakąkolwiek materialną prezentację. Estetyka wzniosłości była już wykorzystywana do interpretacji sztuki konceptualnej (Brady 2013: 141). Zastosowana jako kontekst analizy tych — i wielu innych — prac Partum stanowiłaby interesujący trop, tym bardziej że kategorię wzniosłości tradycyjnie łączono z kategorią męskości. Być może zatem realizacje Partum dałyby się odczytać jako próba kobiecego przepisania kategorii wzniosłości. Nie będę tutaj rozwijał takiej interpretacji; chciałbym jedynie zasygnalizować jej możliwość. Sądzę, że estetyka wzniosłości mogłaby rzucić ciekawe światło na istniejące w sztuce Partum napięcie między konceptualizmem a sztuką performace i problematyką feministyczną.

Papierowe litery nie były jedynym sposobem Partum na nadanie zapisowi poezji odmiennej „dymensji”. W 1971 roku powstały dwie inne tego typu prace. Jedną był *Alphabet* — performatywna transkrypcja łacińskich liter na odcisk ust, które pozostawiają na papierze ślad w momencie wypowiedzania poszczególnych głosek. Usta były pomalowane czerwoną szminką, co — zgodnie z kulturową konwencją — pozwalało je uznać za kobiece. Drugą pracą Partum była *My touch is a touch of a woman*, pojedynczy odcisk

uszminkowanych ust na papierze, podpisany tytułową frazą. Obie realizacje składały się na wyrazisty manifest nowego konceptualno-performatywnego języka sztuki, naznaczonego „dotykaniem kobiety”. Język był w nich ewokowany jako fenomen artykułujący się w ustach ucieleśnionego i uplcionego podmiotu kobiecego. „Dotyk kobiety”, *a touch of a woman*, był przy tym figurą na wskroś ambiwalentną: odcisk uszminkowanych ust z jednej strony stanowił znak tożsamościowy pozwalający na identyfikację kobiecych ust, a także wyrażający afirmację kobiecego ciała jako miejsca generowania sensów, z drugiej strony ten sam odcisk przywoływał konwencjonalną oznakę kobiecości, sprowadzającą ciało kobiety do kwestii atrakcyjności fizycznej i zmysłowej przyjemności.

Motyw ten powraca w ostatniej pracy Partum i właśnie tę pracę chciałbym w tym miejscu omówić. W latach 1973–1974 Partum zrealizowała serię krótkich filmów konceptualnych, zebranych pod wspólnym tytułem *Kino tautologiczne*. Jednym z nich jest *Film by Ewa* z 1973 roku. Ten niemy utwór składa się z kilku ujęć, w których widać artystkę prezentującą szereg gestów. Partum stoi i — kolejno — ma palec położony na ustach, zatyka sobie uszy palcami, zasłania dłońmi oczy, zakrywa szczelnie twarz długimi włosami. Następne ujęcia ukazują twarz artystki w bliskim kadrze, z oczami zasłoniętymi papierową taśmą z napisem TOUCH, potem kamera skupia się na samych ustach, następnie znowu ukazuje całą twarz z ustami zaklejonymi papierową taśmą tworzącą znak X, po czym raz jeszcze skupia się na ustach. Sekwencję zamyka widok papierowej planszy ze śladem umalowanych szminką ust artystki i napisem: „My touch is a touch of a woman”. *Film by Ewa* jest przykładem kina strukturalnego, utworem, który odrzuca tradycyjne konwencje fabularno-narracyjne i w zamian prezentuje szereg cielesno-materialnych, tautologicznych znaków, tworzących znaczenia dzięki kontekstowi wzajemnych relacji. Przekaz tych znaków daje się utożsamić z przekazem filmu — dzięki nim film odnosi się do samego siebie i mówi o sobie, informując kolejno, że jest niemy, że nie można go usłyszeć ani dotknąć i że nie liczy się jego warstwa wizualna, lecz jedynie przekaz pojęciowo-znaczeniowy. W ten sposób *Film by Ewa* może manifestować siebie jako medium i utwór sztuki konceptualnej. Nie można jednak pominąć faktu, że ciało, które pełni tu funkcję tautologicznego znaku, jest ciałem kobiety. To kobieta milczy, to kobieta nie słyszy, nie widzi i to kobieta ostatecznie zostaje zredukowana do dotyku. Idąc tym tropem, można potraktować utwór Partum jako krytykę patriarchalnych konwencji, które narzucają artystce jako kobiecie podległość i bierność, zakazują pracy na pojęciach, ideach i znaczeniach, komunikowanych za pomocą raczej „niematerialnych” zmysłów, ostatecznie zaś sprowadzają Partum do funkcji dotyku, zmysłu tradycyjnie uważanego za najbardziej „materialny” i tożsamy ze zmysłowością jako taką. Partum ostentacyjnie wpisuje się w te konwencje, ale tylko po to, aby je zdemaskować i obrócić przeciwko nim samym, zmienić je w narzędzia krytyki patriarchy. To właśnie dlatego dotyk — dotyk artystki jako dotyk kobiety — przestał być w tej sztuce czystą zmysłowością i zmienia się w tautologiczny znak generujący i komunikujący złożone przekazy. Staje się gestem krytyki przesądów i ograniczeń, na jakie artystka-kobieta natykała się w tamtym czasie w polu produkcji artystycznej (zob. też Monkiewicz 2012–2013: 74–90).

Samoorganizacja instytucjonalna — walka o kapitał symboliczny i pozycję

Można zaryzykować tezę, że „dotyk kobiety”, czyli kobiece nacechowanie konceptualnego języka artystycznego, pojawił się początkowo w pracach Partum w wyniku identyfikacji sztuki z osobą artysty. A raczej — i to jest kluczowa sprawa — artystki. Swoiste spersonalizowanie sztuki konceptualnej nie było wówczas czymś niezwykłym wśród artystów mężczyzn. Problem pojawił się, gdy podobną postawę przyjęła artystka kobieta. Bardziej bezpośrednie odniesienie do problematyki feministycznej nastąpiło w sztuce Partum wtedy, gdy przekonała się ona, że będąc kobietą, a co więcej, czyniąc z tego faktu specyficzne znamię swojej sztuki konceptualnej, napotyka w polu produkcji artystycznej na ograniczenia i przeszkody. Czula, że nie jest traktowana jako uniwersalny podmiot komunikacyjny, lecz podporządkowany, partykularny podmiot kobiecy. Bycie kobietą stało się więc dla niej, jako artystki, realnym problemem i ograniczeniem. W tym kontekście trafne wydaje się rozpoznanie Agaty Jakubowskiej, która zauważyła, że perspektywa feministyczna pojawiła się w pracach Partum „w wyniku zaobserwowania znaczenia, jakie ma dla chęci zajęcia pozycji mówiącego podmiotu bycie kobietą” (Jakubowska 2006: b. s.). Zdaniem badaczki, Partum interesowało to,

jak bycie kobietą wpływa na jej możliwości zajmowania pozycji mówiącego/komunikującego się podmiotu. Feminizm tej artystki jest więc niejako wtórny wobec zasadniczych problemów ją interesujących związanych ze współtworzeniem ruchu konceptualnego. Można dodać jeszcze, że ten feminizm jest indywidualny. (...) Ten feminizm był od początku związany ze strategią podejmowaną w negocjowaniu swojego miejsca w świecie artystycznym i poza nim. (Jakubowska 2006: b.s.)

Chciałbym rozwinąć sugestię zawartą w tym ostatnim zdaniu i pokazać, że aspekty feministyczne można dostrzec nie tylko we wczesnej konceptualnej twórczości Partum, lecz także w jej aktywności samoorganizacyjnej. Ta ostatnia była związana ze stworzeniem i z prowadzeniem w latach 70. alternatywnej autorskiej Galerii Adres, wykorzystywanej przez artystkę jako narzędzie budowania własnego kapitału symbolicznego i zajmowania pozycji w polu polskiej oraz międzynarodowej neoawangardy. Samoorganizacja artystki kobiety była jednocześnie feministyczną praktyką samoemancypacji. Partum dążyła do tego, by stać się samodzielną aktorką społeczną, zdolną do budowania i utrzymywania rozległej sieci międzynarodowych kontaktów, organizowania wystaw sztuki konceptualnej i mail artu, a także skupiania wokół siebie neoawangardowego środowiska artystycznego.

W 1970 roku, po ukończeniu studiów w warszawskiej ASP, Partum przeniosła się do Łodzi i zamieszkała w mieszkaniu matki. W tym samym roku zmarł ojciec artystki — spadek po nim stał się dla niej prywatnym źródłem finansowania własnej działalności artystycznej (Monkiewicz 2015: 16). Tuż po przeniesieniu się do Łodzi Partum zaczęła bowiem poszukiwać możliwości organizacyjnych, które pozwoliłyby jej na założenie i prowadzenie autorskiej galerii sztuki konceptualnej. Zanim jednak doszło do jej faktycznego powstania, w kwietniu 1971 roku artystce udało się zrealizować trzydniową akcję-instalację *Legalność przestrzeni*. Na łódzkim placu Wolności artystka zwróciła uwagę na wyrwę po zburzonej kamienicy. Początkowo chciała uczynić przedmiotem swojej pracy samą tę „bezinteresowną” (Partum i Zaluski 2015) przestrzeń i umieścić w niej dwa ogromne lustra, które wypełniłyby ją widokami otoczenia. Zaczęła w tym celu spotykać się i rozmawiać z lokalnymi decydentami. Udało jej się pozyskać dla swej idei Antoniego Szrama, który był

wówczas w Łodzi konserwatorem zabytków i sprzyjał niekonwencjonalnym inicjatywom artystycznym³. Plany te ostatecznie nie zostały zrealizowane ze względu na wysoki koszt luster. Partum wpadła jednak na inny pomysł: chodziło o wypełnienie przestrzeni szeregiem znaków i tablic zakazu. Aby uzyskać oficjalną zgodę na przeprowadzenie akcji, wypożyczenie faktycznych znaków drogowych i tablic informacyjnych oraz wydrukowanie plakatów i katalogów (co miało być sfinansowane z własnych funduszy artystki), udała się do lokalnego Biura Wystaw Artystycznych. Towarzyszył jej artysta Zbigniew Warpechowski. Z relacji Partum wynika, że w trakcie spotkania zadziałał fakt, iż była młodą artystką z Warszawy, legitymującą się dobrą recenzją w jednej z gazet i odwołującą się do swego rodzaju szantażu ideologicznego — prawa młodych twórców do prezentacji nowych form sztuki. Wymaganą zgodę udało się uzyskać, choć pracownik BWA, już po podpisaniu i podstemplowaniu podania, szybko zabranego przez Partum i Warpechowskiego, uświadomił sobie możliwe konsekwencje swej decyzji i wybiegł za artystami, domagając się zwrotu dokumentu (Partum i Załuski 2015; Morzuch 2015: 172). Akcja została jednak zrealizowana. Przestrzeń wypełniła się kilkoma rodzajami przekazów: znakami drogowymi w rodzaju „Zakaz wjazdu” i „Zakaz skrętu w lewo”, wypożyczonymi z Państwowego Przedsiębiorstwa Dróg i Zieleni; pozbawionymi swego normalnego kontekstu i przez to dość absurdalnymi tablicami w rodzaju „Zakaz kąpielii”, „Nie dotykać!”, „Nie deptać trawnika”, „Wejście na wieżę zabronione”; wreszcie, namalowanymi specjalnie na tę okazję, znakami „Wszystko zakazane”, „Zakazuje się zakazywać”, „Zakazuje się pozwalać”. Te ostatnie powstały na tablicach pożyczonych od lokalnego artysty „chałturnika”, który miał je następnie zamalować i wykorzystać do realizacji zleceń monopolisty w dziedzinie prac dla artystów — Państwowego Przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych (Partum i Załuski 2015). Podczas otwarcia wystawy Partum jeździła dookoła placu w wypożyczonym samochodzie z megafonem i odczytywała treść sloganów. Ta akumulacja przekazów miała na celu zaburzenie znaczeń konwencjonalnych znaków zakazu i przemianę fragmentu realnej, materialnej przestrzeni w kolejny „obszar zagospodarowany wyobraźnią”: w przestrzeń uwolnioną od codziennych znaczeń i gotową na przyjęcie nowych sensów, poza wszelkimi zakazami lub ograniczeniami. Realizacja była dziełem konceptualnym z podtekstem społeczno-politycznym — aluzyjnym odniesieniem do restrykcyjnego charakteru przestrzeni publicznej w PRL-u. Można się jednak zastanawiać, na ile ten aluzyjny sens był wówczas czytelny ze względu na nowy, konceptualny język utworu (Partum i Grabowska b.r.; Partum i Załuski 2015). Co więcej, niejednoznaczny charakter akcji był potęgowany faktem, że wypożyczone znaki drogowe i tablice informacyjne były pilnowane przez milicję⁴.

W tym samym czasie Partum realizowała swój pomysł stworzenia galerii autorskiej. Odpowiednie miejsce wypatrzyła w klubie Związku Polskich Artystów Plastyków przy ulicy Piotrkowskiej 86. Jak sama wspomina:

³ Antoni Szram był także, wraz z bratem Ewy Partum Konradem Frejdllichem, członkiem łódzkiej formacji artystycznej Grupa Konkret (Jabłońska 2012: 158).

⁴ Inaczej fakt obecności funkcjonariuszy milicji podczas wystawy interpretuje Karolina Majewska, która pisze, że Partum „ukazała niedorzeczność władzy, włączając jej przedstawicieli w trzydniowy happening pilnowania porządku” (Majewska K. 2015: 30). Twierdzenie to nie dotyczy jednak tego, jak akcja artystki i obecność były lub mogły być wówczas faktycznie odczytywane przez widownię.

Było to jakby pomieszczenie na miotły, rupieciarnia, coś w rodzaju martwego kąta. Wtedy pomyślałam sobie, że jeśli ściany pomaluje się na czarno, mogłoby z tego powstać znakomite pomieszczenie ekspozycyjne. Było nieco trójkątne, z jedną lekko zaokrągloną ścianą. Nie kwadratowe. Ja też należałam do Związku i mogłam powoływać się na swoje prawo do robienia czegoś kreatywnego. Mogłam im złożyć propozycję. Kiedy zaproponowałam stworzenie miejsca do dokumentacji ówczesnej sztuki, pomyśleli, że chcą dokumentować ich zebrania, na przykład to wszystko, co miał do powiedzenia prezes. Pokój był zwolniony z czynszu. Był całkowicie oddzielony od innych pomieszczeń Związku i dlatego idealnie nadawał się na galerię.
(E. Partum, cyt. za: Nabkowski 2006: 17)

ZPAP był wówczas hegemonicznym podmiotem instytucjonalnym w polskim polu produkcji artystycznej, rządzonej przez konserwatywną większość środowiska artystycznego, niechętnie lub wrogo nastawioną do nowych tendencji konceptualnych w sztuce. Działanie za zgodą i pod szyldem ZPAP-u wiązało się jednak z pozyskaniem określonego kapitału instytucjonalnego i otwierało cały szereg możliwości działania. Uzyskawszy zgodę na założenie w związkowym klubie Galerii Adres, Partum mogła więc wydawać druki ulotne, plakaty i katalogi organizowanych przez siebie wystaw. Często — i słusznie — podkreślała się, że nazwa galerii odsyła do faktu, iż miała ona prowadzić działalność w zakresie konceptualnej „sztuki poczty”. Niemniej sytuacja, w jakiej powstała ta alternatywna „instytucja”, nadaje jej nazwie dodatkowy sens: artystka potrzebowała „adresu” klubu ZPAP-u jako przepustki do działania.

Programowa ulotka Galerii Adres, będąca jednocześnie zaproszeniem do współpracy, została wydana w 1971 roku. Pierwsza wystawa — prezentacja konceptualnej pracy *Wieża Eiffla. Obecność wysokości*, autorstwa samej Ewy Partum — odbyła się w kwietniu 1972 roku. Tak rozpoczęła się właściwa działalność miejsca. Galeria Adres od początku miała być platformą służącą nawiązywaniu kontaktów z ogólnopolskim i międzynarodowym środowiskiem konceptualnej awangardy. Partum pozyskiwała adresy pocztowe twórców z Europy Zachodniej, Ameryki Północnej i Europy Wschodniej z zagranicznych czasopism, dostępnych w Międzynarodowym Klubie Książki i Prasy, jak również od poznawanych artystów i krytyków sztuki. W ten sposób szybko zbudowała rozległą sieć kontaktów, obejmującą finalnie blisko trzy tysiące adresów, i mogła prowadzić bogatą korespondencję, a także otrzymywać książki i inne materiały na temat zagranicznej sztuki aktualnej, unikatowe i bezcenne w tamtym czasie w Polsce (Monkiewicz 2015: 14; Partum i Załuski 2015). Ulotki i katalogi Galerii Adres, publikowane w profesjonalnej drukarni, sprawiały, że za granicą Galeria mogła się jawić jako profesjonalna, oficjalna placówka wystawiennicza, zajmująca się prezentacją międzynarodowego środowiska twórców sztuki konceptualnej. Publikacje Galerii drukowała Eksperymentalna Drukarnia ZPAP. Jako że produkcja tej „eksperymentalnej” jednostki ograniczała się zwykle do druku ulotek w rodzaju „Tęp muchy”, artystce udało się przekonać jej dyrektora za pomocą kilku butelek wódki oraz argumentu, iż druk materiałów Galerii Adres będzie właśnie okazją do wykazania się „eksperymentalnością” (Monkiewicz 2015: 17; Morzuch 2015: 171; Partum i Załuski 2015). Partum musiała jednak samodzielnie zdobywać i dostarczać papier. Na potrzeby druku *Też o sztuce* Andrzeja Kostołowskiego udało jej się pozyskać deficytowy papier kredowy. Powstanie tego rodzaju publikacji, „pod bokiem” ZPAP-u i dzięki środkom techniczno-instytucjonalnym Związku, budziło zawiść w lokalnym środowisku artystycznym. Galeria Adres, choć osadzona lokalnie, była w istocie

zorientowana na współpracę zagraniczną — w tłumaczeniu korespondencji i wysyłanych materiałów pomagali artystce współpracujący z nią zagraniczni studenci PWSFTViT w Łodzi: Kader Lacta (Abdelkader Lagtaâ) i Rolland Paret oraz przyjaciel Partum — Marek Żychski, pracujący jako nauczyciel języka angielskiego. Na tablicy znajdującej się na zewnątrz pomieszczenia Galerii Partum często wieszala listy od zagranicznych twórców, dokumentację ich koncepcji i działań artystycznych. W ramach szerszej wystawy tego rodzaju materiałów, zatytułowanej *Dokumentacja europejskiej sztuki konceptualnej*, artystka pokazała prace i dokumenty pozyskane od grupy zachodnich, w tym zachodnioniemieckich, artystów i krytyków sztuki. Ktoś musiał o tym poinformować Ministerstwo Kultury i Sztuki, które w oficjalnym piśmie zażądało wyjaśnień w sprawie przygotowania, bez pozwolenia i konsultacji, wystawy artystów z zachodnich Niemiec. Co więcej, zorganizowane przez Galerię spotkanie z Andrzejem Kostolowskim zostało zakłócone incydem wywołanym przez jednego z łódzkich malarzy. Wkrótce Partum otrzymała pismo podpisane przez szefa lokalnego oddziału ZPAP-u Wiesława Garbolińskiego, w którym ten informował artystkę, iż Związek nie będzie „finansować działalności upowszechniającej w skali krajowej, a tym bardziej międzynarodowej”, zawiadamiał o „likwidacji” Galerii Adres oraz prosił artystkę o natychmiastowe opuszczenie lokalu (Monkiewicz 2015: 15–17; Partum i Załuski 2015). Można się zastanawiać, czy na istniejący w tamtym okresie konflikt między środowiskiem konserwatywnych artystów plastyków a twórcami konceptualnymi nie nałożył się szowinizm — wszak Galerię Adres, w bardzo aktywny, brawurowy i agresywny wręcz sposób, „rozpychając się lokciami”, prowadziła artystka kobieta. Warto zauważyć, że w tym samym okresie w klubie ZPAP-u istniały dwie inne galerie konceptualne, prowadzone przez mężczyzn: *100 × 40* Jerzego Trelińskiego i *A4* Andrzeja Pierzgalskiego, które uniknęły podobnego losu.

Archiwum Galerii Adres mieściło się od początku w mieszkaniu matki Partum przy ulicy Rybnej 7d w Łodzi. To właśnie tam po wymówieniu jej lokalu przy ZPAP-ie artystka przeniosła oficjalną siedzibę Galerii. Wydarzenia artystyczne realizowała też jednak poza nią. Pierwsza tego rodzaju sytuacja była bezpośrednią konsekwencją usunięcia Galerii z lokalu w klubie ZPAP-u. Partum zaskarżyła tę decyzję w lokalnym Wydziale Propagandy PZPR. Uciekając się, jak wielu innych artystów i artystek w tamtym czasie, do swoistego szantażu ideologicznego i wspomagając się obecnością współpracujących z nią Marokańczyka Kadera Lacty (Abdelkader Lagtaâ) — przedstawianego jako „towarzysz-komunista z Afryki Północnej” (Partum i Załuski 2015) — oraz anglisty Marka Żychskiego, Partum domagała się poparcia władz dla nowej sztuki. Zdołała uzyskać wsparcie jednej z urzędniczek, która zadecydowała o przekazaniu pewnych funduszy na dalszą działalność Galerii. Dzięki temu artystka zorganizowała wystawę — z plakatem i katalogiem — Endre Tóta. Miało to miejsce w 1973 roku w Klubie Continental, miejscu spotkań cudzoziemców, głównie z Afryki, którzy uczyli się w Łodzi języka polskiego. W 1974 roku artystce udało się z kolei przygotować wystawę Morris Rocket w lokalnym Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy. Kolejne wydarzenia odbywały się już, raczej sporadycznie, w siedzibie Galerii, czyli w mieszkaniu matki Partum przy ulicy Rybnej. Artystka zorganizowała tam między innymi wystawę Zbigniewa Warpechowskiego *Union* (1976) oraz międzynarodowy festiwal filmów konceptualnych i eksperymentalnych *Film as Film*, *Film as Idea*, *Film as Art* (1977) (Monkiewicz 2015: 17–20). Wcześniej, w 1974 roku, przy ulicy Rybnej odbył się także pierwszy w pełni feministyczny performance Partum *Zmiana*, który omówię nieco

dalej. Artystka nadal prowadziła korespondencję i poszerzała kontakty w ramach międzynarodowej sieci wymiany artystycznej.

Jak wspomniałem, działalność samoorganizacyjną Partum, pozwalającą jej — podobnie jak wielu innym twórcom galerii autorskich — zająć istotną pozycję w polu sztuki awangardowej, można potraktować jako samoemancypacyjną praktykę feministyczną. Pewnym paradoksem był fakt, że wśród twórców, których prace Partum pokazywała w ramach Galerii Adres, prawie nie było kobiet. Miało to związek z tym, co Jakubowska określiła jako „indywidualny feminizm” (Jakubowska 2006: b.s.) Partum oraz z dążeniem artystki, aby wykorzystując kapitał symboliczny znaczących twórców mężczyzn, wypracować w polu sztuki własną pozycję. Wynikało to też zapewne z oscylowania Partum pomiędzy podkreśleniem specyfiki kobiecego podmiotu a ciągłymi próbami wpisania się w sferę podmiotowości uniwersalnej, zdeterminowanej i zdominowanej przez mężczyzn.

Sztuka feministyczna

W trakcie wspomnianego już performance *Zmiana* z 1974 roku profesjonalna charakteryzatorka „postarzyła” połowę twarzy Partum. Poszerzona wersja tego wystąpienia, zatytułowana *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, miała miejsce w 1979 roku w łódzkiej Galerii Art Forum, prezentującej konceptualną, performatywną i medialną sztukę neoawangardową. Tym razem nie tylko połowa twarzy, lecz także połowa nagiego ciała artystki została „postarzona” za sprawą charakteryzacji. Performance odbył się przed grupą widzów, którzy mogli oglądać zarówno realne ciało artystki, jak i jego medialną reprezentację na ekranie telewizora. W trakcie działania Partum mówiła o traktowaniu kobiet jako obiektów seksualnych, chirurgii kosmetycznej oraz społecznych reprezentacjach kobiecości. Z taśmy magnetofonowej dobiegał głos odczytujący teksty Lucy Lippard, Valie Export i samej Ewy Partum. Artystka przedstawiła wówczas manifest sztuki feministycznej jako kobiecej praktyki samorealizacji:

Kobieta żyje w obcej sobie strukturze społecznej. Jej model, nieaktualny wobec jej roli obecnie, został stworzony przez mężczyzn i na ich użytek. Kobieta może funkcjonować w obcej sobie strukturze społecznej, jeśli opanuje szkołę kamuflażu i pominię własną osobowość. W momencie odkrycia własnej świadomości, może niemającej wiele wspólnego z realiami jej życia obecnie, wyniknie problem społeczny i kulturowy. Nie mieszcząc się w strukturze społecznej stworzonej dla niej, stworzy nową. Ta możliwość odkrywania siebie, autentyczności swoich przeżyć, praca nad własnym problemem i świadomością, poprzez bardzo specyficzne doświadczenie bycia kobietą w patriarchalnym społeczeństwie, jest problemem sztuki feministycznej. Jest to motywacja tworzenia sztuki dla kobiety artystki. Fenomen sztuki feministycznej odkrywa kobiecie jej nową rolę, możliwość samorealizacji.

(E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Ewy Partum 2012–2013*: 139)

Manifest ten stał się również częścią wystawy i wystąpienia *Samoidentyfikacja* z 1980 roku. Na wystawie prezentowano fotomontaże, na których naga artystka była „wklejona” w pejzaż społeczny PRL-u, ukazujące ją wśród przechodniów, głównie kobiet, a także konfrontujące ją z różnymi sytuacjami społecznymi oraz symbolami władzy. Partum tak wyjaśniała sens prezentowanych prac:

Fotografie te informują o istnieniu szczególnej relacji między faktycznym stanem rzeczy a tym, co zostało na nich przedstawione. Wyznaczniki życia społecznego, określony zespół wzorców dotyczący funkcjonowania jednostki zajmującej określony status społeczny i kulturowy — w tym wypadku kobiety — gdzie pojęcia roli (bycie kobietą, matką, gospodynią domową, człowiekiem określonego zawodu, przedstawicielką społeczności lokalnej) rozumiane jako pewnego rodzaju suma ról, model wytworzony przez tradycję jako pewien zespół funkcjonujący w świadomości społecznej, wzór osobowy kobiety — wytwór kultury patriarcalnej, funkcjonujący w postaci norm życia społecznego, w skuteczny sposób upośledza kobietę, przy pozorach respektu dla niej. Zdarzenia zanotowane jako moja własna interwencja nie wyczerpują tego problemu, są tylko jego postawieniem. (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Eny Partum* 2012–2013: 141–143)

Zarówno ten komentarz, jak i same fotomontaże uwypuklają indywidualny charakter feministycznego działania artystki, jej wyizolowanie z tła społecznego. Partum zaznacza swoją odrębność, identyfikuje się nie z ogółem, lecz jedynie z sobą — ze swym nagim ciałem, ukazanym tutaj, pomimo iż artystka jest w butach na wysokim obcasie i ma makijaż na twarzy, jako pozbawione kostiumów lub ról społecznych. Prezentuje swoją postawę jako jednostkowe *exemplum*, które może się stać wzorcem samoemancypacji i samorealizacji dla innych kobiet (zob. też Majewska E. 2015: 41–42). W trakcie werniszażu Partum, stojąc nago przed publicznością, powtórzyła manifest stworzony rok wcześniej przy okazji performance'u *Zmiana*, a także zadeklarowała, że będzie występowała nago, dopóki na rynku sztuki i w muzeach kobiety artystki nie zyskają takiej samej pozycji jak artyści mężczyźni. Pokazuje to, że nawet w tym okresie, gdy Partum świadomie rozwijała feministyczną krytykę społeczną, dostrzec można elementy walki artystki o pozycję kobiet w polu produkcji artystycznej.

O ile *Samoidentyfikacja* prezentowała nagie ciało jako znak samoafirmacji egzystencji kobiety wyzwalającej się z patriarchalnych ról, konwencji i ograniczeń, o tyle w serii działań performance *Stupid woman* z 1981 roku, wykonywanych w różnych miejscach i zmienionych wariantach, nagie ciało stało się raczej narzędziem nadidentyfikacji — ostentacyjnego, przesadnego, krytycznego utożsamienia się artystki z rolą „głupiej kobiety” i jej nieautentycznej egzystencji. W trakcie pierwszego z tych wystąpień Partum pojawiła się nago, przystrojona w sznur elektrycznych lampek choinkowych, przy dźwiękach muzyki Marcela Duchampa. Następnie nakładając na twarz maseczkę upiększającą, wypowiadała słowa: „być piękną, pięknie pachnieć, być zakochaną, być miłą dla swojej publiczności, naprawdę być...” (E. Partum, cyt. za: *Monografia twórczości Eny Partum* 2012–2013: 145), po czym zaczęła całować mężczyzn z publiczności w rękę. W pracy tej można dostrzec nie tylko krytykę patriarchalnych modeli kobiecości, lecz także krytykę kobiet, które tym modelom się poddają. Na przełomie lat 70. i 80. Partum często podkreślała fakt niezrozumienia jej działań, również przez kobiety, i rosnące poczucie izolacji, zarówno artystycznej, jak i społecznej, a „głupia kobieta”, szczególnie w późniejszych odsłonach wspomnianego performance, zaczęła się przeradzać w kobietę oszalałą. Przywodzi to na myśl znane toposy historii kultury i ikonografii ukazujące szaleństwo kobiety jako przejaw jej zmagania się z opresyjną rzeczywistością i ostatecznie — wyzwolenia z niej.

Historyzacje

Po emigracji do Berlina Zachodniego na początku lat 80. Partum kontynuowała swoje działania w zakresie sztuki feministycznej, a także prezentowała swoje wcześniejsze dokonania artystyczne, starając się zbudować odpowiedni kontekst dla bieżących realizacji. Nie będę jednak omawiał prac Partum z lat 80. i 90. Wspomnę jedynie o akcji z 1992 roku *Polskie artystki mają swoją wielką szansę — dopiero jako zwłoki*. Był to protest przeciwko temu, że na wystawie polskiej awangardy z lat 1930–1990 w Berlinie uwzględniono tylko prace jednej artystki — Katarzyny Kobro. Na wernisażu Partum wraz z grupą asystentek rozdała czarne koperty zawierające kartkę z tytułowym przekazem.

Bardziej metodyczne starania o wpisanie swej sztuki w historię neoawangardowych praktyk artystycznych Ewa Partum podjęła na początku nowego milenium. W 2001 roku w Badischer Kunstverein w Karlsruhe zorganizowano pierwszą wielką retrospektywę jej prac i dokumentacji działań, z okresu działalności zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Po tej wystawie Partum zaczęła szukać polskiej instytucji — muzeum lub galerii sztuki — która byłaby gotowa przygotować podobny pokaz. Był to niewątpliwie dobry czas dla tego rodzaju inicjatyw. Około 2000 roku w Polsce rozpoczęła się bowiem rewizja historii rodzimych praktyk artystycznych późnych lat 60., lat 70. oraz początku lat 80. Proces ten obejmował wprowadzenie do dyskursu profesjonalnej historii sztuki oraz do przestrzeni wystawienniczych instytucji muzealnych i galeryjnych tych względnie niedawnych fenomenów historycznych, które do tej pory pozostawały wykluczone, pominięte, zapomniane, nieznane lub uznane za nieistotne.

Jakkolwiek czas wydawał się sprzyjający, to polskie instytucje nie były gotowe na przyjęcie Ewy Partum i jej sztuki. Liczne listy z pytaniami o możliwość zorganizowania retrospektywnej wystawy, jakie artystka skierowała do muzeów i galerii między 2002 i 2004 rokiem, nie doprowadziły do żadnych zobowiązujących ustaleń. W 2004 roku, w trakcie XI Festiwalu „Fort Sztuki” w Krakowie i Katowicach, odbywającego się pod tytułem *Dokumenta dokumentu — dokumenta sztuki*, Partum w proteście przeciwko niemożności zorganizowania jej wystawy zaprezentowała tę korespondencję jako swoją realizację artystyczną — wykorzystała ją jako narzędzie krytyki instytucjonalnej i walki o uznanie swych dokonań w trwającym procesie historyzacji i przewartościowań sztuki lat 70. Należy przy tym zaznaczyć, że propozycja zorganizowania wystawy, kierowana do polskich instytucji, była powiązana z określoną ofertą finansową: wystawa miała być finansowana lub współfinansowana ze środków niemieckiej fundacji Kulturstiftung des Bundes⁵. Wkrótce po wspomnianym symbolicznym proteście impas został przelamany i zaczęły się prace organizacyjne nad dwiema indywidualnymi wystawami sztuki Ewy Partum, które ostatecznie odbyły się w 2006 roku: prezentację w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa przygotowała Aneta Szyłak, natomiast w warszawskiej Królikarni — Dorota Monkiewicz.

Zanim obie wystawy doszły do skutku, Partum przeprowadziła akcję będącą świadectwem napięć i konfrontacji, jakie zaistniały między artystką a obydwoma kuratorkami. W 2005 roku zorganizowała performance-dyskusję zatytułowaną *Nienystawa*, do której zaprosiła Szyłak i Monkiewicz. Wydarzenie stało się dla artystki okazją dla zmanifestowania krytycznego stosunku do zasad rządzących procesem historyzacji i instytucjonalizacji

⁵ Według relacji artystki, wkład finansowy fundacji Kulturstiftung des Bundes wynosił 450 tys. euro (Partum i Żaluski 2015).

jej sztuki. Zaprotestowała wówczas przeciwko temu, co postrzegala jako manipulowanie kontekstami i znaczeniami jej sztuki przez współczesne kuratorki i kuratorów, starających się dopasować realizację Partum do własnych konceptów interpretacyjnych i wystawieni- niczych, a pomijających autorski głos (zob. też Majewska K. 2014). Niezależnie od moż- liwej oceny walki, jaką toczy tu Partum — walki o przywrócenie jej pracom źródłowych kontekstów lub intencjonalnych znaczeń — trzeba zauważyć, że dzięki tego rodzaju ge- stom artystka daje świadectwo postawie wywodzącej się ze sztuki konceptualnej. Chodzi o potrzebę, dostrzegalną u wielu przedstawicieli i przedstawicielek tego nurtu, kontrolo- wania znaczeń własnych prac poprzez opór stawiany ich instytucjonalnemu zawłaszczaniu i manipulowaniu nimi przez historyków oraz historyczki sztuki (Kosuth 1996: 407–412). To krytyczne nastawienie Partum wobec rekontekstualizacji jej prac stanowiło — wraz z konfrontacyjną postawą, będącą rysem osobowościowym artystki — ważny czynnik w procesie historyzacji jej sztuki oraz ustalania jej pozycji w polu historii sztuki lat 70. i 80. Dziś Partum zabiega w mniejszym stopniu o to, by uznano jej wkład w rozwój sztuki feministycznej — to już się poniekąd dokonało — w większym zaś o to, by doceniono rangę jej realizacji konceptualnych.

Bibliografia

- Brady Emily (2013), *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge UP, Cambridge.
- Dziamski Grzegorz (2012–2013), *Speaking as a Woman. Dlaczego w sztuce konceptualnej było tak niewiele artystek?* [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szylak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Guzek Łukasz (2017), *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Toruń.
- Jabłońska Karolina (2012), *Działania konceptualne w łódzkim środowisku plastycznym na przykładzie Grupy Konkret*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6.
- Jakubowska Agata (2006), *Niemożliwość porozumienia — feminizm indywidualny Ewy Partum*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5852> [dostęp: 10.10.2017].
- Kosuth Joseph (1996), *Intention(s)*, „Art Bulletin”, Vol. 78, No. 3.
- Majewska Ewa (2015), *Ewa Partum czyli feminizm który nadchodźi* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Majewska Karolina (2014), *O ubistorycznianiu konceptualizmu i interpretacji feminizmu. Rozmowa z Ewą Partum*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/31875> [dostęp: 10.10.2017].

-
- Majewska Karolina (2015), *Legalność przestrzeni* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Majewska-Güde Karolina (2017), *Obszar zagospodarowany wyobraźnią (1970). Ewa Partum wobec lokalnych infrastruktur sztuki*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI”, Vol. 3.
- Monkiewicz Dorota (2012–2013), *(Jej) ciało i tekst. Fragmenty* [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Monkiewicz Dorota (2015), *O funkcjonowaniu międzynarodowej sieci wymiany artystycznej w Polsce na przykładzie Galerii Adres w Łodzi* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Monografia twórczości Ewy Partum* (2012–2013), zebrane przez A. Stepken, przeł. E. Partum, D. Monkiewicz, uzup. B. Partum i in. [w:] *Ewa Partum*, pod red. A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, Instytut Sztuki Wyspa & Fundacja Wyspa Progress, Gdańsk.
- Morzuch Maria (2015), *Wywiad z Ewą Partum* [w:] *Ewa Partum. Nic nie zatrzyma idei sztuki / Nothing Stops the Idea of Art*, [koncepcja i red. naukowa katalogu M. Morzuch, tłum. M. Fryszkowska], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Nabkowski Gisłind (2006), *Nieprzyjemne poczucie maskarady. Droga „literowej milionerki” Ewy Partum do poezji konceptualnej i feministycznej tematyki gender* [w:] *Ewa Partum 1965–2001*, pod red. D. Monkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa.
- Partum Ewa, Magdalena Grabowska (b.r.), *Stworzenie nowego języka sztuki*, <https://sztukapubliczna.pl/pl/stworzenie-nowego-jezyka-sztuki-ewa-partum/czytaj/124> [dostęp: 15.12.2017].
- Partum Ewa, Tomasz Załuski (2015), *Legalność historii sztuki. Ewa Partum i łódzka scena artystyczna*, nagranie ze spotkania 12 lutego 2015 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi, archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.
-