



Kadr z filmu Andrzeja Papużyńskiego „Kronika fabryki fajansu”, 1974 © Wytwórnia Filmów Oświatowych Sp. z o.o. The Educational Film Studio

Tytuł

# Rewitalizacja archiwum Transformacyjna Historia Muzeum Fajansu we Włocławku

Autor

Karolina Majewska-Güde

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

muzeum regionalne, historie kobiet, transformacja, Muzeum Fajansu, Włocławek

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/rewitalizacja-archiwum/>

Abstrakt

Artykuł przedstawia proces powstawania, popularyzacji i recepcji koncepcji Muzeum Fajansu we Włocławku, zrekonstruowany na podstawie materiałów ze Zbiorów Archiwalnych Działu Fajansu Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Badania archiwalne nieistniejącego Muzeum Fajansu ma na celu szczegółową analizę przyczyn, dla których instytucja nie została powołana, a z drugiej strony poszukiwanie odpowiedzi na spekulatywne pytanie, czym mogła być. Tekst przedstawia dyskusję nad koncepcją muzeum w okresie późnego socjalizmu i transformacji ustrojowej oraz proponuje aktywizację archiwum niepowstałego muzeum w ramach projektu transformacyjnej historii sztuki. Rozważając możliwe formy kontynuacji tego, co można określić jako dziedzictwo Muzeum Fajansu, podnosi kwestię transformacji w kontekście historii pracy kobiet, skupiając się na pracy malarek fajansu.

## Spychacz

We wrześniu 1974 roku buldożer rozjechał w Moskwie plenerową wystawę artystów niezależnych, która zyskała status legendarnej „wystawy buldożerowej” i została wpisana do historii sztuki XX wieku jako symbol sowieckiego ikonoklazmu<sup>1</sup>. Z tym powidokiem w wyobraźni oglądam ostatnie ujęcia filmu pt. *Kronika fabryki fajansu*, zrealizowanego w tym samym roku przez Andrzeja Papużyńskiego we

Włocławskich Zakładach Fajansu im. Rewolucji 1905. Autorem zdjęć jest Zbigniew Rybczyński, późniejszy laureat Oskara za film *Tango* i autor m.in. teledysków Lou Reeda i Rolling Stones<sup>2</sup>. Reżyser raczej nie mógł wiedzieć o równoczesnych wydarzeniach w Moskwie, ale z pewnością świadomie wykorzystał spychacz, aby opowiedzieć o radykalnym końcu, którego film jest zapowiedzią. Finałowa scena filmu trwa nieco ponad minutę i towarzyszy jej fragment audycji radiowej na temat planów przeniesienia fabryki fajansu w nowe miejsce.



Kadr z filmu Andrzeja Papużyńskiego *Kronika fabryki fajansu*, 1974 © Wytwórnia Filmów Oświatowych Sp. z o.o. The Educational Film Studio

Widzimy maszynę niszczącą tony wielobarwnych, ale widocznie niedoskonałych fajansowych naczyń. W zamyśle autorów jest to scena opowiadająca o końcu fabryki, ale można też potraktować ją szerzej – jako zapowiedź transformacji, która dokonała się w tym miejscu po 1989 roku. Łukasz Zaremba pisze o braku gestu ikonoklastycznego związanego ze zmianą systemu w Polsce<sup>3</sup>. Wspomniane kadry rejestrują transformacyjny gest ikonoklastyczny w mikroskali i na kilka lat przed właściwym końcem fabryki, która zamknięta została w 1991 roku. Buldożerowa metafora jest chwytliwa w kontekście fajansu – mamy przecież do czynienia z czymś kruchym, wymagającym wielu godzin wspólnej pracy, ale też z czymś, co jest symbolem polityki kulturalnej PRL-u – kolektywnym wytworem kultury robotniczej. Pokryte kobaltowymi i wielobarwnymi wzorami kwiatowymi „Włocławki” cieszyły się w okresie PRL-u dużą popularnością i były obecne w większości gospodarstw domowych. Malowane ręcznie przez robotnice, często według ich własnych projektów, a niekiedy według projektów autorskich zatrudnionych w fabryce artystek i artystów, operowały wizualnym językiem sztuki ludowej<sup>4</sup>. Buldożerową metaforę możemy zatem poszerzyć o zepchnięcie w kolektywną niepamięć specyficznego dziedzictwa, pracy robotnic-malarek, egalitarnej formy twórczości, promowanej przez państwowe i regionalne instytucje kultury.

Na tę scenę jako swego rodzaju zapowiedź przyszłości fabryki fajansu po 1989 roku zwróciła moją uwagę Karolina Bandziak-Kwiatkowska, kierowniczką Działu Fajansu w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej (MZKiD) we Włocławku. W zbiorach muzeum znajduje się m.in. archiwum fabrycznej wzorcowni, kolekcje fajansów ręcznie malowanych przez pracownice fabryki z lat 1945–1991, a także kolekcja przedwojennych wyrobów z włocławskich fabryk fajansu. Dział Fajansu muzeum zajmuje się badaniem i prezentacją obiektów z okresu industrializacji miasta i socjalistycznej kultury mariażu fabryki i muzeum. Jeśli materialne dziedzictwo fabryki fajansu jest przedmiotem pracy muzeum regionalnego (MZKiD) i innych lokalnych instytucji, to w tym artykule zadaję pytanie o znaczenie

i potencjał dziedzictwa niezrealizowanego Muzeum Fajansu. W tym celu rekonstruuje historię projektu, którego realizacja została przerwana w okresie transformacji ustrojowej.

Doświadczenie i społeczna pamięć transformacji oraz jej konsekwencje dla określonych grup zawodowych na obszarach przemysłowych były przedmiotem wielu analiz i refleksji, często opierających się na historiach mówionych<sup>5</sup>. Zwracając się w kierunku historii niepowstałego Muzeum Fajansu, nie poszukuję jednak śladów jakie pozostawiło ono w lokalnej pamięci społecznej. Muzeum Fajansu zostało w zasadzie wyparte z tej pamięci, a jego zaniechana historia nie stanowiła dotąd przedmiotu badań. Dominujące w badaniach muzealnych dyskursy kultury pamięci i polityki historycznej zostały więc w tym przypadku pominięte na rzecz praktyki i refleksji nad problemem aktywizacji archiwum, którą definiuję przez analogię do działań związanych z budową muzeum – jako rewitalizację archiwum.

W artykule przedstawiam zatem proces powstawania, popularyzacji i recepcji koncepcji Muzeum Fajansu zrekonstruowany na podstawie zachowanych materiałów archiwalnych, zadając pytanie o ich współczesne znaczenia i możliwe użycie. Badanie śladów nieistniejącego Muzeum Fajansu ma na celu z jednej strony znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego instytucja ta nie powstała, a z drugiej na spekulatywne pytanie, czym mogłaby być. W artykule proponuję rewitalizację archiwum Muzeum Fajansu w ramach projektu, który nazywam „transformacyjną historią sztuki”, a której założenia przedstawię w pierwszej części tekstu. W kolejnej części prześledzę historię koncepcji Muzeum Fajansu we Włocławku oraz przyjrę się towarzyszącym jej dyskusjom prowadzonym na łamach lokalnej prasy w latach 70. i 80. Na podstawie dokumentacji architektonicznej i budowlanej zgromadzonej w archiwum MZKiD przeanalizuję kolejne etapy realizacji projektu. Następnie przyjrę się dyskusji wokół Muzeum Fajansu, która odbyła się na sympozjum eksperckim we Włocławku w 1973 roku i porównam ją z ustaleniami konferencji z 1994 roku w MZKiD, będącą próbą reaktywacji dyskusji na temat industrialnego dziedzictwa socjalizmu w nowych realiach gospodarczych. W ostatniej części rozważę potencjalne formy kontynuacji tego, co określić można jako dziedzictwo nieistniejącego Muzeum Fajansu. Podejmę tutaj kwestie płci transformacji w odniesieniu do historii pracujących w fabryce i tworzących wartość fajansu malarek oraz ekspertek kształtujących transdyscyplinarny dyskurs dotyczący fajansu. Celem tego ostatniego zabiegu jest interwencja w historię kapitalistycznej modernizacji w Polsce poprzez wprowadzenie w instytucjonalny krajobraz transformacji spekulatywnego Muzeum Fajansu jako ośrodka poświęconego historii pracy kobiet.

## **W stronę transformacyjnej historii sztuki**

Powstała w latach 70. i analizowana szczegółowo poniżej koncepcja Muzeum Fajansu wpisywała się w dyskurs gierkowskiej nowoczesności z jej ambicjami uczestnictwa w wymianie międzynarodowej. W latach 90. Muzeum Fajansu przekształciło się w masę upadłościową, a dyskusja wokół niego dotyczyła zmiękania socjalizmu i ruin, które są produktem transformacji. Z dzisiejszej perspektywy w tej dyskusji najbardziej interesujące są rezydualne alternatywne przeszłości okresu późnego socjalizmu i transformacji. Aby je wydobyć, możemy zadać spekulatywne pytanie o to, jakim muzeum byłoby Muzeum Fajansu, gdyby powstało.

Historia potencjalna, do której odnosi się to pytanie, osadzona jest w perspektywie dekolonialnej, definiującej historię jako dziedzinę imperialną. Jej podstawą jest zatem projekt podważenia instytucji archiwum. Historyczki dekolonialne przekonują, że zarówno archiwa, jak i muzea zawierają głównie źródła związane z dominującymi grupami społecznymi, i dlatego musimy wyobrazić je sobie na nowo. Ariella Azoulay, formułuje projekt historii potencjalnej jako „zobowiązanie, by zmierzyć się z potencjalnościami”<sup>6</sup>. W przypadku braku archiwów badaczki dekolonialne opowiadają się za aktywizacją spekulatywnych historii opartych na zdekolonizowanej wyobraźni. Historyczki takie jak Saidiya Hartman proponują, za Donną Haraway, strategię krytycznej fabulacji jako środka transformacyjnej historiografii, która dotyczy aktualizacji dziedzictwa zmarginalizowanych podmiotów i przedstawia je jako twórców i twórczynie historii<sup>7</sup>. Przekonują, że sama krytyka instytucji i mechanizmów selekcji i wykluczania to za mało. Istotą tych strategii nie jest kwestia fantazji wykorzystanej jako narzędzie krytyczne, poprzez włączenie perspektywy psychoanalitycznej do analizy historycznej (jak sugeruje Joan Wallach Scott w swojej publikacji *The Fantasy of Feminist History*<sup>8</sup>), lecz emancypacyjny i etyczny potencjał wyobraźni w procesie oduczania się istniejących matryc, w kreowaniu obiektów i podmiotów narracji historycznej.

W przypadku historii socjalizmu i transformacji kapitalistycznej mamy jednak często do czynienia z archiwami reprezentującymi marginalizowane grupy społeczne, które straciły na znaczeniu i tym samym również na uwadze historyczek sztuki po 1989 roku. Oduczanie się ich nie jest konieczne, ponieważ operujemy w polu aktywnego zanegowania i zapominania. Archiwa zostały zaniechane, ponieważ służyły społecznościom i były aktywowane za pośrednictwem socjalistycznych infrastruktur, które już nie istnieją. Proces ich badania można zatem opisać terminem rewitalizacji – „przywracanie do życia, ożywienia” – na który składa się etap rozpoznania i etap przywracania znaczeń w kontekście wyzwań współczesności. Archiwa lokalne i państwowe z okresu późnego socjalizmu i transformacji wymagają więc nie tylko radykalnej wyobraźni, ale także radykalnej uwagi w procesie ich ponownego odczytania w relacji do ruin, które są z nimi związane<sup>9</sup>.

Muzeum Fajansu jest, w sensie metaforycznym i materialnym, ruiną z okresu socjalizmu państwowego. Wypełnienie tej ruiny nową materią zostało zrealizowane w projekcie rewitalizacji i stworzenia nowego centrum miasta, zakończonym w 2008 roku<sup>10</sup>. W jaki sposób możemy zmierzyć się z tą ruiną w transformacyjnej narracji historycznej? Feministyczna historyczka Alison Poe zwraca uwagę na pozytywne emocje, jakie fragmentaryczność wywołuje u historyków<sup>11</sup>. Efektem jest estetyzacja ruin, postrzeganie ich jako okazji do wykonywania ekspertyzy, do wyrażania siebie, do pokazania kreatywności. Poe definiuje niekompletność jako stan, który pozwala wejść w przeszłość i uczestniczyć w jej współtworzeniu, proponując aktywację feministycznych sieci troski, zamiast performowania ekspertyzy. Autorka postuluje, aby wypełniać luki, które istnieją w porównywalnych historiach i fragmentarycznych materialnych pozostałościach starożytności, dziedzictwie, na którym opiera się zachodni imperializm – historiami podwładnych: niewolników, chłopów, kobiet. Aktywizacja sieci troski nie musi ograniczać się do narracji o dziedzictwie starożytności, ale może stać się elementem transformacyjnej narracji historycznej, która kwestionuje współczesny porządek neoliberalny jako jedyną formę organizacji społecznej. Przymiotnik „transformacyjny” nie odnosi się

już tylko do tak zdefiniowanego okresu historycznego, lecz ma aspekt aktywistyczny, zapożyczony z historii potencjalnej. Przez transformacyjną historię sztuki rozumiem więc narracje, które dotyczą reprezentacji tego, co jest zmarginalizowane jako nieważne (fajans, muzeum fajansu), ale także otwartości na różne sposoby wytwarzania wiedzy o przeszłości (spekulacja). Odnosi się to do zadawania pytań o możliwe przeszłości i zwracania uwagi na hybrydyczne obiekty z pogranicza sztuki i podmioty tradycyjnie uważane za niepełne. Z tego rodzaju perspektywą wiąże się także rozumienie archiwów pokrewne strategiom aktywizacji archiwów realizowanych w ramach badań artystycznych, w których zapomniane historie podlegają transformacji poprzez integrację faktów i fikcji<sup>12</sup>. Tutaj, archiwum nieistniejącego Muzeum Fajansu w archiwum istniejącego muzeum regionalnego zostaje zrewitalizowane jako narzędzie o kluczowym znaczeniu, które umożliwia nie tylko poszerzenie wiedzy o kulturze państwowego socjalizmu i transformacji ustrojowej, ale także o mechanizmach kategoryzacji tej wiedzy.

## Plany

W 1963 roku Rada Narodowa we Włocławku podjęła decyzję o przeniesieniu fabryki fajansu z centrum miasta w którym funkcjonowała od połowy XIX wieku w nowe miejsce. Zmiana miała dokonać się po piętnastu latach, w roku 1978<sup>13</sup>. „Nieszczęśliwie utytułowana fabryka zadymia dzielnice mieszkaniowe miasta”, argumentował dyrektor fabryki<sup>14</sup>. W historycznych zabudowaniach dawnej fabryki postanowiono stworzyć nowe centrum handlowo-usługowe. Plan spotkał się jednak z oporem lokalnych animatorów kultury i muzealniczek. Ich zdaniem w dawnej fabryce powinno powstać muzeum.

Fabryka rzeczywiście znajdowała się w niedogodnej lokalizacji. W momencie jej powstania w 1873 roku miasto było małym ośrodkiem przemysłowym zamieszkiwanym przez około 22 tysiące mieszkańców. W II Rzeczypospolitej, a następnie w PRL-u Włocławek przeżył boom demograficzny i przekształcił się w średniej wielkości miasto robotnicze, które pod koniec lat 70. liczyło 100 tysięcy mieszkańców. Fabryka, która w momencie powstania znajdowała się na obrzeżach miasta, wraz z rozwojem miasta znalazła się w samym jego centrum.

Tradycja włocławskiego fajansu związana jest z transnarodową historią przemysłu na terenie dawnego zaboru rosyjskiego. W okresie industrializacji na przełomie XIX i XX wieku prowadzone przez żydowskich przedsiębiorców fabryki produkowały fajans z gliny sprawdzonej z Halle. Dostępność transportu wodnego, czyli możliwość spływu Wisłą, linia kolei żelaznej oraz szeroka dostępność taniej siły roboczej, a także możliwość bezcłowej dystrybucji na obszarze Imperium Rosyjskiego – sprzyjały rozwojowi przemysłu. W okresie międzywojennym i w czasie wielkiego kryzysu fabryki przechodziły wiele zmian własnościowych i strukturalnych, a pracujący w niedogodnych warunkach robotnicy wielokrotnie organizowali strajki i protesty okupacyjne. Po drugiej wojnie światowej istniejące dotychczas fabryki fajansu zostały znacjonalizowane i połączone. W ten sposób powstały Polskie Zjednoczone Fabryki Fajansu, przemianowane w 1956 roku na Włocławskie Zakłady Fajansu im. Rewolucji 1905.

Po wojnie rozpoczęto produkcję fajansów stołowych i dekoracyjnych, malowanych ręcznie przez pracownice. Fabryka realizowała ideę kultury narodowej tworzonej przez klasy ludowe, a z drugiej strony była żywym muzeum ruchu robotniczego. Historie strajków i organizacji ruchu robotniczego zostały spisane przez pracowników i są przechowywane w archiwum MZKiD<sup>15</sup>. Wśród konsumentek i konsumentów fajans osiągnął największą popularność w latach 70., w okresie gierkowskiej prosperity. Prezentowano go na wystawach krajowych i zagranicznych, zwłaszcza w krajach socjalistycznych, często w kontekście nie tyle folkloru, ile promocji sukcesu gospodarczego Polski i polskiej drogi do socjalizmu. Na wystawie w Nowym Sadzie w 1978 roku, w ramach współpracy obu miast, fajans zaprezentowano na Uniwersytecie Robotniczym, a rok później w Leningradzie fajans pokazano na wystawie poświęconej ruchowi robotniczemu we Włocławku.

Mimo dużej popularności produktu, fabryka zmagiała się z trudnościami technicznymi, a warunki pracy były niezwykle prymitywne – maszyny i inne urządzenia pochodziły z końca XIX wieku. W związku z tym podjęto decyzję o przeprowadzeniu modernizacji, a w konsekwencji – o przeniesieniu fabryki w inne miejsce. Wówczas zrodził się też pomysł, aby przekształcić zabytkowe budynki fabryczne w Muzeum Fajansu.

## Inicjatorka

W okresie poprzedzającym przeniesienie fabryki rozpoczęto konsultacje prowadzone na szczeblu lokalnym i wojewódzkim. W 1975 roku muzeum zorganizowało sesję dotyczącą przyszłości fabryki w kontekście ochrony dóbr kultury. Zaproszono lokalnych polityków i konserwatorów zabytków, a także dyrektorów muzeów okręgowych w Bydgoszczy i Toruniu. Referaty zaprezentowane podczas konferencji dotyczyły programu ochrony „dóbr kultury narodowej z dziedziny techniki”<sup>16</sup> i w związku z tym, dyskutowano też projekt przekształcenia fabryki w Muzeum Fajansu. Jej koniecznym etapem było wpisanie fabryki na listę zabytków i w tym kontekście należy rozumieć dyskusje o tym, co zasługuje na miano zabytku techniki.

Jak można przeczytać w raporcie z konferencji opublikowanym w magazynie „Alchemik”, mieszkańcy miasta brali czynny udział w dyskusji na temat planów wyburzenia ponad stuletniej fabryki, przeniesienia produkcji do nowego pawilonu, a także ewentualnego wybudowania na miejscu fabryki centrum usługowo-handlowego. Tutaj też po raz pierwszy pojawia się opis koncepcji „żywego Muzeum Fajansu”. Nadrzędny argument dotyczył konieczności zachowania dziedzictwa przemysłowego poprzednich epok. Przytoczę opis w całości:

Za zachowaniem fabryki przemawia kilka względów. Przede wszystkim jest ona zabytkiem techniki i jako taka podlega ochronie konserwatorskiej. Ponadto w najstarszych budynkach fabrycznych można urządzić Muzeum Fajansu z czynną na niewielką skalę produkcją, która będzie miała na celu przede wszystkim umożliwienie zwiedzającym podziwianie nie tylko pięknego efektu końcowego, jakim jest ręcznie malowane naczynie, ale także prześledzenie poszczególnych etapów jego powstawania. Będzie to miało duże znaczenie dydaktyczne, bowiem poprzez ekspozycję dawnych maszyn i urządzeń istnieje możliwość poznania produkcji

w typowej dla minionej epoki manufakturze. Dzięki wyburzeniu obiektów, nieprzedstawiających wartości historycznej, uzyska się teren, na którym będzie można zbudować pawilon wystawowy na stałą ekspozycję fajansu włocławskiego oraz salami przeznaczanymi na okolicznościowe wystawy, prezentujące ceramikę polską i obcą, reszta odpowiednio zagospodarowana, stanie się zazielenionym obszarem rekreacyjno-wypoczynkowym z kujawską karczmą wyposażoną w sprzęt typowy dla regionu oraz serwującą regionalne potrawy. W ten sposób pomyślany ośrodek muzealny byłby jedyną tego rodzaju placówką w kraju, stanowiącą dużą atrakcję przyczyniającą się wydatnie do ożywienia ruchu turystycznego w mieście<sup>17</sup>.

Koncepcja Muzeum Fajansu została stworzona przez Romualdę Hankowską, dyrektorkę Muzeum Kujawskiego (od 1975 Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej), sprawującą tę funkcję w latach 1965–1976, znawczynię technologii oraz historii fajansu (historii fabryk fajansu we Włocławku poświęciła rozprawę doktorską, wydaną przez Ossolineum w 1991 roku)<sup>18</sup>. Hankowska była jedną z ekspertek – obok osób takich jak artystka Elżbieta Piwek-Białoborska, etnolożka Barbara Zagórna-Tężycka, historyczka sztuki Irena Huml<sup>19</sup>, dziennikarka radiowa Anna Jachnina<sup>20</sup> czy też założycielka i wieloletnia dyrektorka Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Wanda Telakowska<sup>21</sup> – które kształtowały transdyscyplinarny dyskurs naukowy i ekspercki na temat włocławskiego fajansu.

Hankowska była także zaangażowana w ideę konkursów malarskich i regularną współpracę pomiędzy muzeum i fabryką fajansu, której efektem jest kolekcja włocławskiego fajansu (dziś w MZKiD). W roku 1973 współpraca zaowocowała stworzeniem instytucji Biennale Fajansu, odbywającego się regularnie do upadku fabryki w 1991 roku. W tekstach prasowych dotyczących Biennale Fajansu pojawiają się wzmianki na temat stworzenia Muzeum Fajansu. Należy zatem postrzegać organizację Biennale jako element planu mającego doprowadzić do utworzenia placówki. Jednym z efektów i celów Biennale było powołanie kolekcji muzealnej, która stanowiła zaczątek przyszłej kolekcji Muzeum Fajansu – nagrodzone wyroby kupowane były przez muzeum po zakończeniu wystaw.

Pierwszy artykuł w lokalnej prasie na temat muzeum został opublikowany w 1974 roku w piśmie „Gromada. Rolnik Polski”. Pozwala to przypuszczać, że organizacja wspomnianej konferencji również była częścią planu budowy muzeum.

W anonimowym artykule *Żywe Muzeum Fajansu* „Gromada” pisała o popularności w kraju i zagranicą włocławskiego fajansu jako produktu, jednak sugerowała przy tym, że dopiero powstanie Muzeum Fajansu przyczyni się do podniesienia statusu miasta: „Stworzenie takiej placówki stanowi dla Włocławka dużą szansę wpisania na mapę kulturalną Polski oryginalnego i wartościowego ośrodka”<sup>22</sup>. Te lokalne ambicje połączyły się w kolejnym roku z nowymi możliwościami, jakie dawał nowy status administracyjny Włocławka – po reformie administracyjnej z 1975 roku miasta wojewódzkiego.

Artykuł mówił także o wymiarze afektywnym muzeum – o doświadczeniach i wiedzy, jakie oferować może placówka, która miała nie tylko edukować, ale także dostarczać „niesamowitych wrażeń” dzięki

możliwości obserwowania procesu produkcyjnego. Sama Hankowska aktywnie angażowała się w popularyzację idei muzeum i publikowała artykuły w prasie codziennej. W 1975 roku w „Kurierze Ilustrowanym” w artykule *Fabryka-Muzeum* pisała m.in. o zmianach kulturowych związanych z większą ilością wolnego czasu (dni wolnych od pracy) i popularyzacją idei krajowej turystyki. Według autorki każdy ośrodek miejski, pozornie nie wyróżniający się z ogółu, jest w stanie zaproponować coś ciekawego i oryginalnego „wojażującemu po Polsce rodakowi”<sup>23</sup>.

Argument „turystyczny” i związana z nim wizja muzeum jako czynnika uatrakcyjnienia miasta nie są przypadkowe ponieważ odzwierciedlają jeden z postulowanych elementów ówczesnej polityki społecznej. Jak pisze Barbara Pisarska, „w związku z tym, że jednym z głównych czynników rozwoju turystyki na świecie jest skracanie czasu pracy – warto przypomnieć, że Polska do 1956 roku z 46 godzinami tygodniowo była krajem o najkrótszym czasie pracy w obozie socjalistycznym”<sup>24</sup>. W 1975 roku były to już 44,6 godziny.

Linia argumentacji Hankowskiej nawiązuje też do tradycji regionalnych muzeów, tworzonych na ziemiach polskich od początku XX wieku na bazie towarzystw krajoznawczych. Taka też była geneza kierowanego przez nią Muzeum Kujawskiego, które zostało powołane do życia w 1908 roku przez Oddział Kujawskiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Historyczno-współczesna genealogia planowanego Muzeum Fajansu wynikała z tego, że autorką jego koncepcji była osoba znająca zarówno historię muzealnictwa, jak i szczegóły oraz kierunki polityki kulturalnej państwa.

Hankowska próbowała także uzyskać i przekonać do swojego pomysłu mieszkańców miasta, wskazując na pozaestetyczną wartość kompleksu fabrycznego i odwołując się do argumentów moralnych, to znaczy do powinności wobec przyszłych pokoleń, dla których należy zachować lokalne dziedzictwo – przypominała, że „najłatwiej jest burzyć”<sup>25</sup>. Wskazywała też na kulturotwórczą rolę muzeum: „Pomyślany w ten sposób ośrodek muzealny, zrywając z dotychczasowymi sposobami odbioru, stanie się obiektem przystosowanym do percepcji nowocześnie myślącego człowieka”<sup>26</sup>. Podkreślała także aspekty socjalne, to znaczy możliwość zatrudnienia emerytowanych malarek, które w muzeum będą miały szansę kontynuować projektowanie i malowanie. Prospołeczna, modernizacyjna wizja muzeum przeciwstawiona zostaje w ostatnim zdaniu wspomnianego artykułu wizji konsumpcyjnej – centrum usługowo-handlowemu. „Czy jest się nad czym zastanawiać?”, pytała retorycznie Hankowska, wskazując na dwie odmienne możliwości modernizacji w kontekście rozkwitu gospodarczego gierkowskiej Polski – doraźną, nastawioną na zwiększoną konsumpcję, i przyszłościową, realizującą program kultury uspołecznionej.

Autorka koncepcji Muzeum Fajansu przeciwstawia konsumpcję kulturze uspołecznionej, ale nie w wąskim znaczeniu, mając na celu promowanie kultury socjalizmu państwowego. W kolejnym, napisanym rok później artykule w tej samej gazecie, *Wzorzec dla Włocławka?*, Hankowska pisze o angielskim muzeum garncarstwa w Gladstone, które łączy cechy muzeum przemysłowego z artystycznym, zachowując efekty wizualne architektury fabrycznej przemysłu ceramicznego. Autorka przekonuje o popularności tej instytucji, a jako dowód przytacza fakt, że w 1976 roku Gladstone Pottery Museum otrzymało nagrodę National Heritage Museum of the Year. Hankowska

kończy pytaniem o to, czy we Włocławku można liczyć na podobny sukces<sup>27</sup>. Podobnie zatem jak sam fajans był przedmiotem łączącym sprzeczne praktyki i dyskursy – reprezentując sztukę, rzemiosło i towar – tak Muzeum Fajansu stawiało sobie pozornie sprzeczny cel promowania socjalistycznego miasta i jego tradycji klasy robotniczej w sposób, który sprawdził się w kraju o ustroju kapitalistycznym. Postawa i idee Hankowskiej wpisują się w model gierkowskiej modernizacji, którą Hankowska interpretuje jednak dość krytycznie – podchodzi pozytywnie do otwarcia na Zachód, ale sprzeciwia się zastępowaniu fetyszu produkcji fetyszem konsumpcji.

## Program

Projekt muzeum, do którego Hankowska przekonywała decydentów i mieszkańców miasta, został przez nią szczegółowo opisany. Wśród przechowywanych w archiwum MZKiD dokumentów znajduje się schemat Muzeum Fajansu, który detalicznie określa jego cele, podzielone na główne, mające znaczenie dla kraju, oraz lokalne, mające znaczenie dla Włocławka. Wyjaśnia także strukturę instytucji, opisuje poszczególne instytuty, działy i przypisane im zadania. I tak, Muzeum Fajansu zostało przez Hankowską zaprojektowane jako placówka interdyscyplinarna – nie tylko łącząca praktyki dydaktyczne i wystawiennicze, ale także obsługująca zróżnicowane społeczności i specjalizująca się w różnych dziedzinach wiedzy (produkcja przemysłowa, materiałoznawstwo, sztuka amatorska, rzemiosło, sztuka profesjonalna). Nie jest to jednak heterogeniczność, która wyklucza systematyzację. Wszystko zostaje tu podporządkowane i wynika ze złożonego procesu powstawania materialnego obiektu (fajans) – oraz rodzajów prac, które muszą zostać wykonane, aby taki obiekt zaistniał – mieszania gliny, formowania, wypalania, malowania.

Głównym celem tego materialistyczno-afektywnego muzeum było współtworzenie socjalistycznej nowoczesności, w tym wypadku: poprzez merytoryczną troskę o kulturę materialną związaną z tradycją pracy oraz poszerzenie możliwości jakościowego odpoczynku po pracy. Jest to niejako kontynuacja kompetencji istniejącego już muzeum regionalnego, które oprócz historii naturalnej prezentuje miejscowe tradycje, rodzaje zawodów i zajęcia z nimi związane, a także przedmioty kultury materialnej wytworzone w toku życia codziennego, a także obrzędów i świąt. Co istotne, Hankowska nie definiowała idei muzeum jako instytucji zajmującej się przeszłością – podobnie jak współczesne projekty muzeów postindustrialnych, Muzeum Fajansu zostało pomyślane jako instytucja uczestnicząca we współtworzeniu kultury współczesnej. Jego głównym zadaniem było pośredniczenie w udziale lokalnej społeczności w kulturze i tworzenie tej kultury w oparciu na lokalnej tradycji przemysłowej.

Od momentu reaktywacji w 1945 roku znacjonalizowana fabryka fajansu we współpracy z muzeum regionalnym realizowała ideę Wandy Telakowskiej, mobilizacji potencjału zwykłych ludzi we wzornictwie przemysłowym<sup>28</sup>. Produkowany fabrycznie fajans dekorowany był przez malarki, które zachęcane były do wypracowywania własnych wzorów. Pod koniec lat 1940-tych praca twórcza stymulowana była w ramach warsztatów prowadzonych przez artystów profesjonalnych, a w 1952 roku utworzono w fabryce Ośrodek Wzorujący Numer 2, jako drugi tego typu ośrodek powołany przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego w kraju<sup>29</sup>. W późniejszych latach nowe projekty dekoracji

wprowadzane były także w wyniku konkursów, a od lat 70 - wspomnianego Biennale Fajansu. Koncepcje Muzeum Fajansu można traktować jako kontynuację tego programu bądź jego konsekwencję. Projekt żywego muzeum, spełniającego funkcję ośrodka kultury, rozszerzał egalitarną wizję Telakowskiej „piękna na co dzień i dla wszystkich” w stronę instytucji muzeum, które kształtuje gust i estetykę poprzez edukację i współpracę, przemieniając biernych odbiorców kultury w jej podmioty.

Jeśli zgodzimy się z Benoît de L'Estoile, który twierdzi, że historię muzeologii można czytać jako historię dwóch modeli muzeum: muzeum „nas” i muzeum „innego”<sup>30</sup>, to planowane przez Hankowską muzeum miało być instytucją, w której nie następował podział na kulturę „ich” i patrzących „nas”. Według autorki Muzeum Fajansu pomyślane było jako otwarta na codzienność przestrzeń wymiany. Oprócz wiedzy o historii produkcji i tradycji technologii przemysłowych oferująca miejsce dla praktyki artystycznej, nauki i relaksu.

W 1981 roku fabryka została wpisana do rejestru zabytków, co umożliwiło rozpoczęcie realizacji projektu<sup>31</sup>. Na ruinach dziewiętnastowiecznej fabryki Hankowska planowała zbudować muzeum socjalistycznej nowoczesności, tymczasem socjalistyczna nowoczesność sama okazała się ruiną.

## Dokumenty transformacji

Wykaz dokumentów dotyczących budowy Muzeum Fajansu obejmuje dziesiątki pozycji. Stosy uporządkowanych teczek opisują kolejne etapy realizacji projektu *Adaptacja Zakładu Fajansu na Muzeum Fajansu we Włocławku*. Wśród dokumentów wyróżnić można decyzje władz lokalnych, dokumentację konserwatorską, szczegółową i opatrzoną licznymi fotografiami inwentaryzację budynków fabryki, ekspertyzę architektoniczno-techniczną, kilkakrotnie zmieniane plany architektoniczne, umowy pomiędzy inwestorem bezpośrednim i pośrednimi, a także z wykonawcami i podwykonawcami, oraz rachunki i korespondencje.

Z dzisiejszej perspektywy najciekawszy wydaje się *Dziennik budowy*, numer 2, który obejmuje lata 1984–1992 i kończy się wpisem z 12 lipca 1992 – o zakończeniu prac. Pozwala on nie tylko ustalić, co zostało wykonane podczas prac budowlano-adaptacyjnych pod koniec lat 80., ale także prześledzić trudności finansowe i materiałowe, z którymi zmagaly się kolejne spółki realizujące budowę. Wpisy dotyczą zakończenia kolejnych etapów prac i lawinowych zmian kosztów wywołanych inflacją. Jest to studium transformującego się państwa, ukazujące ruchy tektoniczne na każdym poziomie: w strukturach administracji lokalnej, przekształceniach własnościowych i sytuacji gospodarczej. Aż do 1989 roku fabryka fajansu częściowo działała na terenie budowy, ponieważ sama zmagala się z trudnościami związanymi z budową nowego pawilonu fabrycznego. Budowa Muzeum Fajansu odbywała się zatem na ruchomych piaskach. Bezpośredni inwestor (Wojewódzka Dyrekcja Rozwoju Miast i Osiedli Wiejskich oraz Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej) oraz liczne spółki z ograniczoną odpowiedzialnością tworzone na bazie kapitału zagranicznego wielokrotnie ustalały daty rozpoczęcia i zakończenia budowy. Funkcjonowały one w dwóch odrębnych systemach gospodarczych, rozdzielone niewidoczną cezurą roku 1989, której ślad

w dokumentach pozostawiły częste zmiany stawek godzinowych i prośby wykonawców o dodatkowe zabezpieczenie środków.

Zatwierdzony w 1982 przez Wojewódzkie Biuro Planowania Przestrzennego plan budowy zakładał powstanie następujących obiektów: 1. muzeum wystaw czasowych, 2. piecownia i tokarnia, 3. piecownia, 4. magazyn biskwitu, 5. pomieszczenia socjalne dla pracowników, 6. zbiorniki, malarnie odlewnia, 7. magazyn i piecownia, 8. bufet i sprzedaż ceramiki, 9. magazyn<sup>32</sup>. Adaptacja żadnego z nich nie została ukończona. Trwająca dekadę transformacja fabryki w muzeum została przerwana po położeniu dachu, zakupieniu 94 okien i wykonaniu znacznej części instalacji. Nie była to jednak transformacja donikąd – by nawiązać do tytułu książki Borisa Budena<sup>33</sup> – ponieważ po latach zaniechań i przestojów zakończyła się budową galerii handlowej – „proksemicznej metafory transformacji ustrojowej”<sup>34</sup>. Powrócono zatem do koncepcji dyskutowanej podczas konsultacji społecznych w latach siedemdziesiątych, to znaczy do planu utworzenia na miejscu fabryki centrum usługowo-handlowego pomyślanego, jako nowe centrum miasta. Jako powidok gierkowskiej modernizacji, centrum oferuje miejsce, w którym można odpocząć w przerwie między zakupami. W zrealizowanym projekcie zachowane zostały niektóre fragmenty architektury fabryki oraz elementy dawnej piecowni, w której ulokowano restaurację McDonald's.

### **Muzealnictwo techniczne i restrukturyzacja. Konferencje w 1973 i 1994**

Dyskusje specjalistów i specjalistek na temat Muzeum Fajansu w okresie późnego socjalizmu i wczesnego kapitalizmu znacząco się różnią. Odbływały się, co oczywiste, w różnych okresach rozwoju muzealnictwa przemysłowego i reprezentowały poszczególne jego etapy.

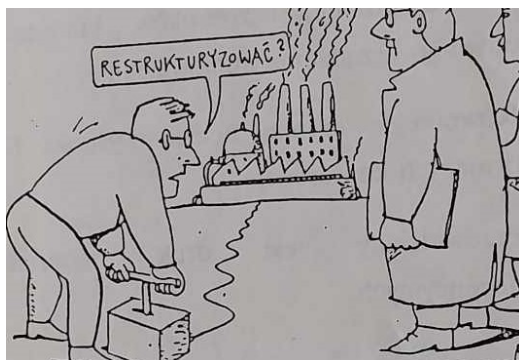
Pierwsza międzynarodowa konferencja poświęcona ochronie zabytków przemysłu odbyła się w 1973 roku. Wówczas powołano Międzynarodowy Komitet Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, TICCIH). W tym samym roku we Włocławku miało miejsce spotkanie ekspertów, zreferowane w audycji Radia PiK (Pomorze i Kujawy) pt. *Ostatni dzwonek*<sup>35</sup>. Udział w dyskusji na temat przyszłości fabryki fajansu i możliwości stworzenia Muzeum Fajansu wzięli wówczas specjaliści w dziedzinie ochrony zabytków techniki i kultury materialnej: profesor Jan Pazdur, współzałożyciel TICCIH i wieloletni przewodniczący Polskiego Narodowego Komitetu Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego, dyrektor Muzeum Techniki w Warszawie Jerzy Jasiuk, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie i konserwator zabytków i terenów zielonych Andrzej Michałowski, oraz wojewódzki konserwator zabytków Krzysztof Masiak. Przedstawicielami ze strony miasta Włocławka byli zastępca burmistrza, dyrektor fabryki fajansu, dyrektor miejskiego wydziału budownictwa, urbanistyki i architektury oraz dyrektorka Muzeum Kujawskiego Romualda Hankowska.

Dyskusja dotyczyła tematu, który redaktor radiowy określił mianem archeologii przemysłowej, czyli „koncepcji ekspozycji techniki minionej i jej powiązania ze współczesnością”. Referat programowy, łączący język propagandy sukcesu, socjalistycznych wartości i wolnorynkowych furtek, dotyczył modeli muzealnictwa technicznego, które powinno być organizowane inaczej niż muzealnictwo

sztuki: „Powinno samo na siebie zarabiać, powinno pokazywać ludzi w czynie i to już w zasadzie jest instruujące”. W toczonej po wykładzie dyskusji wskazywano, że elementy obiektu – fabryki fajansu – mają istotną funkcję dokumentalną. Kolejny rozmówca dodawał, że tradycje ochrony dóbr kultury ograniczały się do niedawna do ochrony obiektów sztuki, malarstwa rzeźby lub architektury. Chociaż tradycje włączania do tego zespołu obiektów techniki i pracy są stosunkowo krótsze, to „princypia ustrojowe” oraz wymiar wychowawczy takich obiektów nakazują uwzględnić ochronę obiektów przemysłowych. Wspominano także o nadchodzącej pierwszej międzynarodowej konferencji dotyczącej ochrony zabytków techniki.

Eksperci przekonywali, że gdyby udało się zachować część produkcyjną zakładu, to stworzony zostałby model dla muzealnictwa cywilizacji technicznej – „model wzorcowy w skali cywilizowanej Europy”. Jako pozytywne przykłady przywoływano zakłady francuskie, istniejące w budynkach ze swojej epoki i funkcjonujące jako historyczna kontynuacja metod pracy i technologii. Argumentowano, że muzeum jako zakład produkcyjny „powinno nastawiać się w kierunku sztuki”, czyli na produkcję ceramiki artystycznej oraz kompleksowe reprezentowanie tradycji wynikające ze sposobu rozumienia kultury i jej aspektów produkcyjnych.

Retoryka konferencji z 1973 roku nawiązywała do rodzącego się dyskursu na temat ochrony dóbr kultury pracy i przemysłu – czy wręcz brała udział w tworzeniu tego dyskursu. Kolejna konferencja posługiwała się już językiem neoliberalnej transformacji, a w jej centrum znalazła się idea restrukturyzacji. Konferencja zorganizowana pod patronatem Ministerstwa Przemysłu i Handlu w 1994 roku nastawiona była na „poszukiwanie metod i środków na ratowanie Fabryki Fajansu”<sup>36</sup>. Otrzymała się pod hasłem: *Rewitalizacja zabytków techniki. Nowe życie w zabytkowych zakładach przemysłowych*. Zaproszenie do nadsyłania propozycji referatów wyjaśniało, że celem konferencji jest dyskusja nad praktykami konserwatorskim w odniesieniu do zabytków techniki i architektury przemysłu, ocena istniejących rozwiązań adaptacyjnych pod względem aspektów planistycznych, architektonicznych, społecznych i gospodarczych oraz kompleksowa analiza uwarunkowań prawnych i finansowych. Organizatorem był warszawski Ośrodek Dokumentacji Zabytków (Zespół Ekspertów do spraw Architektury, Urbanistyki i Krajobrazu Kulturowego), a bezpośrednim impulsem – postawienie fabryki fajansu w stan upadłości i wystąpienie syndyka masy upadłościowej o skreślenie jej z rejestru zabytków. Miał być to pierwszy, konieczny krok w kierunku rozbiórki fabryki. Broszura zapowiadająca konferencję została zilustrowana karykaturą, na której mężczyzna podkładający dynamit pod budynek pyta dwóch ekspertów: „Restrukturyzować?”.



Organizatorzy zwracali uwagę, że zakłady miały ogromne znaczenie dla funkcjonowania miasta – były ośrodkiem pracy i edukacji artystycznej. Konferencja stawiała sobie za cel dyskusję nad znalezieniem nowego sposobu użytkowania fabryki. Jednak większość prezentacji skupiła się na analizie nowych uwarunkowań ochrony zabytków techniki w transformującej się Polsce, które jeden z prelegentów podsumował następująco: „Cele i formy te same. Zmienione warunki i możliwości”<sup>37</sup>.

Nowe okoliczności gospodarcze i ich wpływ na sytuację ochrony zabytków techniki najlepiej podsumowuje punkt referatu wprowadzającego Roberta Waśkiewicza z Regionalnego Ośrodka Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego pt. *Zabytek jako składnik masy upadłościowej*<sup>38</sup>. Marek Konopka z Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie w referacie *Obiekty przemysłowe także mogą być zabytkami. Istota ochrony dziedzictwa kultury technicznej* również skupił się na przemianach gospodarczych i poddał pod dyskusję zagadnienie: *Rewolucja 1989 i zagrożenie dla zabytków techniki*<sup>39</sup>.

Inni prelegenci, posilając się przykładami z Europy Zachodniej (Francji, Wielkiej Brytanii i Niemiec), omawiali praktyki adaptacji obiektów przemysłowych w kontekście prawa europejskiego oraz nowe funkcje zabytków kultury, takie jak parki krajobrazowe, muzea oraz infrastruktura handlowa. Kilka referatów odnosiło się także do sytuacji społecznej w mieście. Reinhard Coppenrath (Osnabruck) porównał pozbawioną znaczenia opuszczoną fabrykę fajansu do sytuacji mieszkańców Włocławka<sup>40</sup>. Europejskie przykłady rewitalizacji obiektów przemysłowych i pomysły wykorzystania obiektów poprzemysłowych przedstawione przez muzealników i urbanistów nie miały zastosowania w przypadku fabryki fajansu ze względu na ograniczenia budżetowe i sytuację społeczną. Tak więc koncepcja adaptacji zabytkowych budynków fabrycznych, przedstawiona przez nową kierowniczkę Działu Fajansu w MZKiD Janinę Dobrowolską, nie była już rozważana w kontekście ambicji stworzenia muzeum na skalę europejską, jak w latach 70. Prezentowano ją raczej jako możliwość rozwiązania problemów społecznych, ubóstwa i bezrobocia, które wiązały się z upadkiem niemal wszystkich dotychczasowych miejsc pracy we Włocławku. Tytuł prezentacji był także znamieny: *Zmierzchu adaptacji fabryki przy ulicy Kościuszki na Muzeum Fajansu*.

Jak wspomniano na początku tekstu, przyczyny „zmierzchu adaptacji” są oczywiste. Niepowodzenie projektu utworzenia Muzeum Fajansu jest wynikiem transformacji ustroju państwa i związanej z nią sytuacji ekonomicznej, ale także ideologii transformacji. Muzeum było modelowym produktem socjalizmu i jako takie reprezentowało wartości, które uległy dezaktualizacji. Jednak teleologiczna wizja transformacji, obecna w pierwszych dekadach po 1989 roku, ustąpiła dziś miejsca perspektywie, która nie tylko krytykuje kapitalistyczną modernizację, ale także stawia pytania o inne ścieżki, możliwości i wyobrażone przyszłości, które istniały w tamtym czasie. Jak zauważa Beáta Hock, „współczesne dyskusje akademickie na temat »długiej transformacji« Europy Środkowo-Wschodniej próbują odejść od podejścia teleologicznego, które sugerowałoby, że wydarzenia po

1989 roku zmierzały w kierunku jednego znanego celu: »normalizacji« gospodarek i polityki byłego bloku wschodniego według zachodnich (europejskich) modeli, tj. kapitalizmu i demokracji”<sup>41</sup>. Archiwum Muzeum Fajansu, będące jednocześnie archiwum debaty nad wizją współczesnej kultury, jest w tej perspektywie materiałem, z którym pracować można nad potencjalnościami okresu transformacji.

## Muzeum Pracy Kobiet

Pisząc o niezrealizowanych muzeach w Warszawie Łukasz Bukowiecki odwołuje się do koncepcji *muzeów-pretekstów* oraz idei negatywnego dziedzictwa<sup>42</sup>. Koncepcje analizowanych muzeów traktuje jako projekty ratownicze, ukierunkowane przede wszystkim na ochronę materii zabytkowych budynków. Autor pisze, iż muzea te zaprojektowane zostały po to „by zagospodarować i przekształcić budowle, w których miałyby się znaleźć – w obliczu bieżących zagrożeń dla takich budowli i ze względu na przypisywaną im wartość historyczną i/lub artystyczną”<sup>43</sup>. Do pewnego stopnia projekt Muzeum Fajansu również wpisuje się w politykę ochrony zabytków - w tym przypadku ochrony dziedzictwa przemysłowego. Jednak, jak starałam się pokazać, celem jego powstania było nie tylko ocalenie zabytkowych budynków fabrycznych przed zniszczeniem, ale przede wszystkim ochrona dziedzictwa kultury pracy i twórczości robotniczej. Jest to więc nie tyle negatywne dziedzictwo (Lynn Meskell)<sup>44</sup>, co porzucone i potencjalne dziedzictwo socjalizmu.

Muzeum Fajansu we Włocławku nie jest jedyną instytucją muzealną, której powstanie uniemożliwiły zmiany polityczno-gospodarcze<sup>45</sup>. W przypadku Muzeum Fajansu mamy jednak do czynienia również z rozpadem społeczności, której to muzeum mogłoby służyć. Po pierwsze, Włocławek w okresie transformacji i deindustrializacji przekształcił się z miasta przemysłowego i napływowego w centrum bezrobocia i emigracji. Ponadto malarki i inne osoby związane z fabryką fajansu nie stworzyły tak widzialnej grupy zawodowej, jak górnicy czy pracownice przemysłu włókienniczego. Muzea postindustrialne, a tak z dzisiejszej perspektywy zdefiniowalibyśmy Muzeum Fajansu – służące podtrzymywaniu i rozwijaniu tożsamości lokalnych społeczności robotniczych w epoce postindustrialnej, to fenomen związany właśnie przede wszystkim z tymi grupami zawodowymi. W pewnym sensie zanik tych społeczności i ich transformacje wpisują się jednak w szerszy proces funkcjonowania wszystkich muzeów.

W publikacji *Metabolic Museum*, dotyczącej procesu dekolonizacji muzeum etnograficznego we Frankfurcie, Clémentine Deliss pisze o tym, że wiele istniejących kolekcji i instytucji muzealnych utraciło dzisiaj swoje społeczne uprawomocnienie. Deliss wskazuje nie tylko na to, co oczywiste, to znaczy na kolekcje kolonialne, ale także narodowe (nacjonalistyczne) czy folklorystyczne, które według niej „stają się zbędne jako odzwierciedlenie tożsamości miejsko-wiejskiej we współczesnym świecie”<sup>46</sup>. W obliczu braku legitymizacji społecznej, zamiast tworzenia wiedzy eksperckiej o zawłaszczonych i zdekontekstualizowanych obiektach, autorka proponuje twórczą, i kolektywną pracę z kolekcją, pracę nad jej dyskursem wizualnym oraz badanie relacji między obiektami i procesami wytwarzania wiedzy, a także między obiektami i ciałami. Jest to praktyka określona przez autorkę jako badania terenowe w muzeum<sup>47</sup>, która nie traktuje uzyskanych informacji jedynie jako

czystych danych, ale jako elementy budowania relacji i tworzenia nowych społeczności wokół kolekcji. Tego rodzaju podejście może okazać się również skutecznym sposobem pracy z archiwum Muzeum Fajansu – poprzez spekulacje na temat jego historii i jego wirtualną aktywację.



Wiola Ujazdowska, z cyklu Kobiety fajansu, dokumentacja performansu, 2024. Dzięki uprzejmości artystki



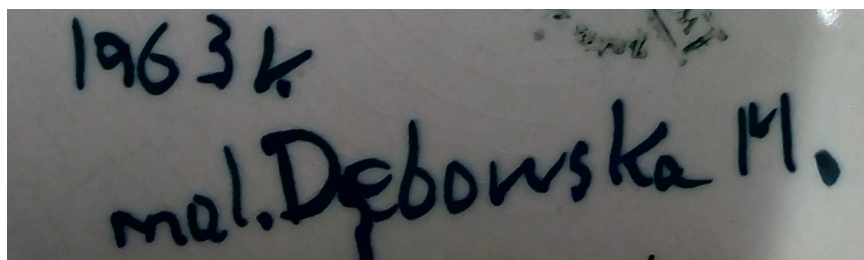
Wiola Ujazdowska, z cyklu Kobiety fajansu, olej na płótnie, 2020. Dzięki uprzejmości artystki

Wyobrażone muzea, takie np. jak wirtualne muzeum feministyczne postulowane przez Griseldę Pollock<sup>48</sup>, ustanawiane są jako krytyczne narzędzia historii sztuki, proponując alternatywę dla istniejących instytucji opartych na wykluczeniach i fizycznych ograniczeniach. Krytyczny potencjał nieistniejącego Muzeum Fajansu tkwi w fakcie, że tworzone z przyszłości, problematyzuje teleologiczną wizję transformacji ustrojowej. Warto przywołać w tym kontekście Ariellę Azoulay, która pisze, że „historia potencjalna stanowi wysiłek, by uczynić historię niemożliwą i spróbować zrozumieć świat z perspektywy, która nie stawia w swoim centrum kwestii postępu”<sup>49</sup>.

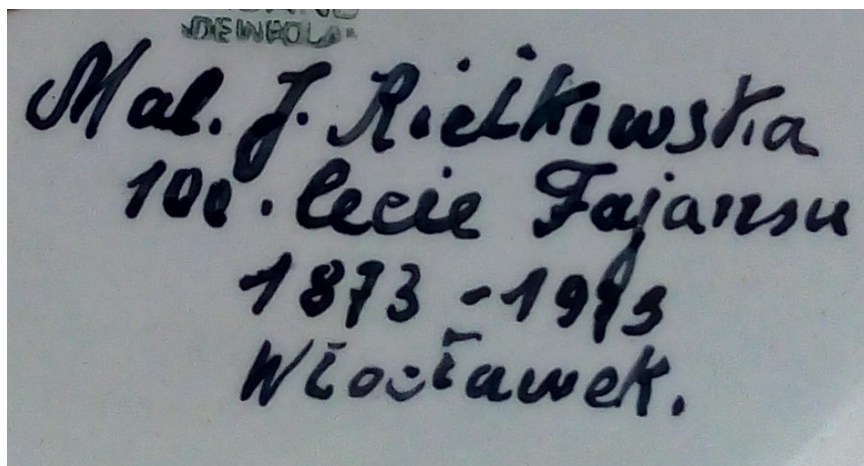
Czym mogło być więc wyłaniające się z archiwum Muzeum Fajansu, stworzone według koncepcji Romualdy Hankowskiej? Z dzisiejszej perspektywy Muzeum Fajansu opowiada przede wszystkim

o emancypacji zawodowej w okresie socjalizmu oraz wspólnocie zawodowej kobiet, stanowiącej podstawę do budowania instytucji kultury współczesnej. W Muzeum Fajansu rozumianym jako Muzeum Pracy Kobiet poznajemy zbiorową tożsamość i indywidualne historie malarek oraz ekspertek, które tworzyły praktykę, dyskurs i infrastrukturę fajansu. Praca i kreatywność malarek oraz organizatorek są interpretowane z perspektyw, które nie hierarchizują kategorii wiedzy, dowartościowując umiejętności i praktyki kolektywne. Muzeum, byłoby zatem instytucją aktywnie przyczyniającą się do re-ewaluacji historii emancypacji w Polsce, której celem jak pisze Agnieszka Mrozik, jest „przypomnienie o wielości koncepcji i sposobów realizacji projektów emancypacyjnych”<sup>50</sup>.

Z jednej strony Muzeum Fajansu jest więc muzeum praktyk artystycznych i efektów łączenia pracy w fabryce z koncepcjami aktywizacji artystycznej tzw. zwykłych ludzi, szczególnie kobiet. Fajans był produktem upłciowionym – tworzonym przez kobiety i głównie dla kobiet. Jego wartość wynikała z tego, że malarki pracujące w fabryce ozdabiały go wzorami własnego projektu. W okresie socjalizmu doceniano ich pracę i wkład w rozwój fabryki i miasta. Malarki były nagradzane, fotografowane i uwidaczniane. Ich nazwiska znajdowały się nie tylko na podpisach pod dokumentacją fotograficzną, na dyplomach i odznaczeniach, ale także na dekorowanych naczyniach.



Maria Dębowska, talerz ceramiczny podpisany przez autorkę dekoracji, 1963 © MZKiD we Włocławku

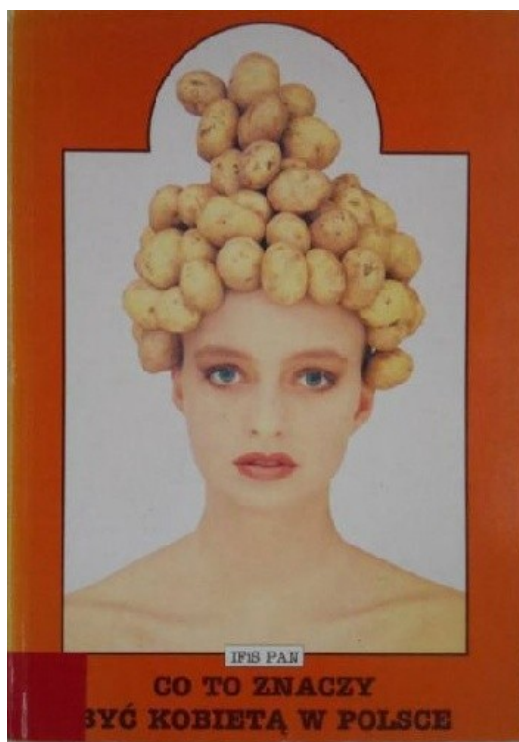


Jadwiga Kielkowska, obiekt ceramiczny podpisany przez autorkę dekoracji, 1973 © MZKiD we Włocławku

Najzdolniejsze z nich, pełniące funkcje mistrzyń malarskich, należały do elity miasta, pojawiając się na lokalnych uroczystościach obok polityków i polityczek. Podróżowały za granicę na wystawy fajansu, na których prezentowały ręczne techniki dekorowania naczyń. Wypowiedzi samych malarek również wskazują na to, że czuły się widoczne, upodmiotowione i docenione<sup>51</sup>. Ta pozytywna historia jest jedną z dwóch opowieści narracyjnych prezentowanych w muzeum.

Muzeum Fajansu należy postrzegać także jako instytucję problematyzującą i badającą procesy ekonomicznego wykluczenia w realnie istniejącej demokracji. Muzeum Fajansu jest więc także muzeum bezrobocia kobiet i ich wykluczenia z rynku pracy w okresie transformacji, jak miało to miejsce w przypadku malarek fajansu. Jak przekonują historyczki społeczne i socjolożki, transformacja miała płęć, bo to kobiety okazały się jej największymi poszkodowanymi<sup>52</sup>. Nie tylko ustawa z 1993 roku drastycznie ograniczyła prawa reprodukcyjne kobiet, ale kobiety utraciły również swoją pozycję i przywileje jako pracownice na rzecz nieodpłatnej opieki i pracy afektywnej, tzw. pracy niewidzialnej<sup>53</sup>.

Analizując sytuację kobiet na rynku pracy po 1989, Izabela Desperak, kwestionuje w jakim stopniu praktyka polityczna okresu transformacji spełniała teoretyczne kryteria procesu demokratyzacji. To pytanie autorka stawia w kontekście prawa do pracy. Desperak odwołuje się do teorii objaśniających nierówności w tym obszarze związane z płcią – teorii „rezerwowej armii pracy” Veroniki Beechey, w której praca najemna kobiet przedstawiana jest jako źródło taniej i elastycznej siły roboczej, oraz teorii „patriarchalizm-kapitalizm” Sheili Rowbotham, rozwiniętej następnie przez Heidi Hartmann, która przyczyn społecznego upośledzenia kobiet szuka w samej istocie kapitalizmu i wzajemnych powiązaniach kapitalizmu i dominacji mężczyzn<sup>54</sup>. Autorka podkreśla, że w analizie i historyzacji polskiej transformacji teoria „patriarchalizm-kapitalizm” mogłaby wyjaśnić „wzrost natężenia patriarchalizmu w społeczeństwie polskim po 1989 jako skutek przywrócenia kapitalizmu po okresie, gdy gospodarkę definiował paradygmat realnego socjalizmu”<sup>55</sup>.



Okładka publikacji zbiorowej *Co to znaczy być kobietą w Polsce*, pod redakcją Anny Titkow i Henryka Domańskiego, Warszawa, 1995

Sytuacja zawodowa malarek fajansu w okresie transformacji była typowa dla innych grup zawodowych kobiet<sup>56</sup>. Publikacja zbiorowa z 1995 roku pt. *Co to znaczy być kobietą w Polsce* pod redakcją Anny Titkow i Henryka Domańskiego prezentuje wiele studiów podobnych przypadków,

stosując do opisu sytuacji znormalizowane terminy, takie jak „upadłość zakładu” czy „zwolnienia grupowe”, a także eufemistyczne określenie „restrykcyjna polityka gospodarcza”. Muzeum Fajansu mogłyby zatem opowiadać o genderowym aspekcie doświadczenia „restrukturyzacji gospodarczej” w okresie transformacji – o drogach zawodowych malarek po zamknięciu fabryki, jak również o przewartościowaniach, które wpłynęły zarówno na ich własny status społeczny, jak i na status tworzonych przez nie obiektów. Mogłyby proponować alternatywny, krytyczny dyskurs widzialności herstorii fajansu.

**Badania zostały w pełni sfinansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach grantu nr 2022/47/D/HS2/00446**

## Bibliografia

Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. Aleksandra Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

Boris Buden, *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Archive Books, Berlin 2020.

Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz, Berlin 2022.

*Co to znaczy być kobietą w Polsce*, red. Henryk Domański, Anna Titkow, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1995.

Izabela Desperak, *Płeć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*, Profile Books, London 2021.

Beáta Hock, *Evolving networks: International sponsors of post-socialist art scenes*, “Journal of Contemporary Central and Eastern Europe” 2023, nr 31(1).

Pablo Lafuente, *Introduction: From the Outside In – ‘Magiciens de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions*, Afterall online, <https://www.afterall.org/articles/introduction-from-the-outside-in-magiciens-de-la-terre-and-two-histories-of-exhibitions/>

Agnieszka Mroziak, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.

Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum Time, Space and the Archive*, Routledge, New York-London 2007.

1. „Wystawa Spychaczowa”, która stała się symbolem sytuacji sztuki dysydenckiej w Związku Radzieckim odbyła się 15 września 1974 na przedmieściu Moskwy w Bielajewie. Została

- usunięta przez milicję i buldożery. ↵
2. *Kronika fabryki Fajansu*, reżyseria Andrzej Papużyński, Wytwórnia Filmów Oświatowych 1974. ↵
3. Łukasz Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2018. ↵
4. Na temat pojęcia sztuki ludowej por. Ewa Klekot, *Kłopoty ze Sztuką Ludową*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021; Joanna Kordjak, *Polska-Kraj folkloru? Wstęp*, w: *Polska Kraj Folkloru?*, red. Joanna Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 11–40; Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Fundacja Bęc Zmiana, Narodowe Centrum Nauki, Warszawa 2013. ↵
5. Por. np. Aleksandra Leyk i Joanna Wawrzyniak, *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020. ↵
6. Ariella Aïsha Azoulay, *Historia potencjalna. Bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. Aleksandra Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5, s. 268–292, 269. ↵
7. Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*, Profile Books, London 2021. ↵
8. Joan Wallach Scott, *The Fantasy of Feminist History*, Duke University Press, Durham 2011. ↵
9. Do niedawna badanie archiwów urzędowych okresu socjalistycznego w historii sztuki regionu nie wiązało się z taką perspektywą. Niekiedy historycy i historyczki sztuki wykorzystywali materiały archiwalne w kreatywny sposób, jak w przypadku publikacji *Artists & Agents. Performance Art and Secret Services*, w której archiwa służb bezpieczeństwa interpretowane są jako alternatywna forma dokumentacji sztuki performans (Artists & Agents. Performance Art and Secret Services, ed. Sylvia Sasse/Kata Krasznahorkai, Spector Books, Leipzig 2020). Eksploracja archiwów państwowych stanowi istotną część badań nad socjalistycznym internacjonalizmem czy transnarodową i transregionalną historią sztuki (Caterina Preda, *Art and Politics Under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*, Palgrave, New York 2017). Badacze i badaczki sięgają także do archiwów artystycznych związków zawodowych, aby zniuansować obraz sztuki oficjalnej w Europie socjalistycznej (Mara Traumane, *Instructive, Dramatic, and Corrective Collectivity: Socialist Realism in the Mirror of Collegial Debates. A Case Study of Documents of the Artists' Union of the Latvian Soviet Socialist Republic, 1944–55*, „ARTMargins” 2019, vol. 8, no 1). ↵
10. Projekt otrzymał m.in. Grand Prix w Konkursie „Budowa na Medal Pomorza i Kujaw 2009” w kategorii *Obiekty „modernizowane” objęte ochroną konserwatora* oraz nagrodę I stopnia w konkursie „Najlepsza Inwestycja 2009 Roku”. ↵
11. Referat *Loss, Feelings, and Care in the Reception of Ancient Greece and Rome*, zaprezentowany na konferencji *Lost and Found* w Lizbonie w 2023. Konferencja skupiona była na pytaniu, co zostało utracone przez modernistyczną redukcję sztuki do jej funkcji estetycznej. ↵

12. Por. Karolina Majewska-Güde, *Telling Stories about Feminist Art in Socialist Europe. Or the Archive as a Place of Cross-Generational Remaking*, „Miejsce” 2021, nr 7. <https://miejsce.asp.waw.pl/en/telling-stories-about-feminist-art-in-socialist-europe-or-the-archive-as-a-place-of-cross-generational-remaking/> [dostęp: 13 listopada 2024]. ↵
13. Przeniesie fabryki ustalone zostało w decyzji dotyczącej planu ogólnego zagospodarowania miasta, podjętej przez Radę Narodową w roku 1963, a następnie (1969) adaptacji fabryki na nowy ośrodek centralny miasta. Pierwszy ogólnopolski konkurs na projekt adaptacji zorganizowano w 1969 roku. ↵
14. Anna Jachnina, *Fajansowe problemy*, audycja Radio PiK, 1963.11.08, 00:14:23. ↵
15. *Zapiski do historii Partii z okresu międzywojennego działalności Przemysłu Metalowego we Włocławku. Rozpoczęto 7.02.1948. Zakończono 23.05.1948*, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
16. (rk), *We Włocławku powstanie Muzeum Fajansu*, „Alchemik. Pismo Samorządów Robotniczych ZAW »Lakierów« i »Korchemu«”, 1–15.06.1975, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
17. „Alchemik. Pismo Samorządów Robotniczych ZAW »Lakierów« i »Korchemu«”. ↵
18. Romualda Hankowska, *Fajans włocławski*, Ossolineum, Wrocław 1991. ↵
19. Por. Irena Huml, *Fajans włocławski*, „Projekt” 1959, nr 1, s. 16–18. ↵
20. Anna Jachnina była redaktorką Radia PiK i autorką wielu audycji radiowych dotyczących m.in. włocławskiego fajansu. Dokumentowała sztukę i kulturę ludową, której poświęciła ponad 300 audycji radiowych. Por. <https://archiwum.radiopik.pl/>. ↵
21. Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowoczesnym wzornictwie*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1954. ↵
22. *Żywe Muzeum Fajansu*, „Gromada. Rolnik Polski”, 13.06.1974, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
23. Romualda Hankowska, *Fabryka-Muzeum*, „Kurier Ilustrowany”, 17–18.05.1975, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
24. Barbara Pisarska, *Rola wypoczynku socjalnego w Polsce podczas dekady 1970–1980 w świetle literatury*, w: *Dekada Gierka. Wnioski dla obecnego okresu modernizacji Polski*, red. Krzysztof Rybiński, Uczelnia Vistula, Warszawa 2011, s. 177–192, s. 178. Zobacz też w tej samej publikacji: Barbara Pisarska, *Rozwój turystyki w Polsce w dekadzie 1970 i jego uwarunkowania*, s. 193–207. ↵
25. Romualda Hankowska, *Fabryka-Muzeum*, dz. cyt. ↵
26. Tamże. ↵
27. Romualda Hankowska, *Wzorzec dla Włocławka?*, „Kurier Ilustrowany”, 23–24.10.1976, Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
28. Wanda Telakowska, *Twórczość ludowa w nowoczesnym wzornictwie*, dz. cyt. ↵
29. Por. Karolina Bandziak-Kwiatkowska, *Archiwum po Wzorcowni Fabryki Fajansu w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku*, „Rocznik Muzealny MZKiD we Włocławku”, Włocławek 2012, s. 7–18 ↵

30. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres: De l'Exposition coloniale aux Art premiers*, Flammarion, Paris 2007, s. 12–13, cyt. za: Pablo Lafuente, *Introduction: From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions*, <https://www.afterall.org/articles/introduction-from-the-outside-in-magiciens-de-la-terre-and-two-histories-of-exhibitions/#footnote-reference-3-1-5f49> [dostęp: 8 listopada 2024]. ↵
31. Jak podaje Jacek Dąbrowski: „Zespół fabryczny, wpisany został do rejestru zabytków w 1981 roku, ze względu na to, że: Jest to jedyna fabryka, produkująca ręcznie malowany fajans. Posiada znaczną wartość ze względu na zachowane wielu budynków i urządzeń z II poł. XIX w., posiadających dziś znaczenie jako zabytki techniki [...]. W decyzji, jako szczególnie wartościowe zostało wymienionych 12 obiektów wchodzących w skład zespołu fabrycznego, zaś cały zespół fabryki fajansu liczył sobie wówczas ponad 60 (!) obiektów historycznych. Plany utworzenia na terenie dawnych zakładów Muzeum Fajansu spełzły na niczym, zaś całość założenia fabrycznego przeszła w ręce prywatne. W 2002 roku MKiDN – na wniosek właściciela – skreślił z rejestru zabytków 8 obiektów. Z całego liczącego ponad 60 obiektów założenia fabrycznego ocalał zaledwie jeden – budynek dawnej wzorcowni, który po przebudowie, stał się częścią utworzonego kompleksu handlowo-mieszkalno-usługowego o nazwie Centrum Wzorcownia”. Por. Jacek Dąbrowski, *Dziedzictwo przemysłu – dziedzictwo niechciane – dziedzictwo nieznane*, „Protection of Cultural Heritage” 2017, nr 3, s. 154. ↵
32. Zatwierdzony w 1982 przez Wojewódzkie Biuro Planowania Przestrzennego plan budowy Muzeum Fajansu. Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
33. Nawiązuję do tytułu książki Borisa Budena *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Archive Books, Berlin 2020. Boris Buden tak wyjaśnia swoją perspektywę: „My point is that this emancipatory promise, the capacity of democracy to move forward on all levels and make something live, make it better, has been exhausted. Masses no longer believe that we have to work ten years more and then we will be like... the British or the German? This so-called Western democracy is no longer something you can take as a role model, and that is part of the problem”. Cristina Bogdan, Piotr Sikora, *The End of the End (of Post Communism)*. In *Conversation with Boris Buden*, <http://blokmagazine.com/the-end-of-the-end-of-post-communism-in-conversation-with-boris-buden/> [dostęp: 8 listopada 2024]. ↵
34. Izabela Desperak, *Płeć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 122. Desperak pisze: „Proksemiczną metaforą transformacji jest supermarket, centrum handlowe i jego następczyni: galeria handlowa, swą nazwą sugerująca obiekt kultury wysokiej – to właśnie galerie wyznaczają nowe centra miast i zmieniają je nie poznania. To z galerii dumni są mieszkańcy, choć standaryzacja sprawia, że odwiedzając te współczesne świątynie konsumpcji, nie wiemy, czy jesteśmy w Budapeszcie, Krakowie czy może na peryferiach powiatowego miasta. Jednak obok supermarketów i galerii, zaprojektowanych dla aspirujących do klasy średniej, Polki robią zakupy zupełnie gdzie indziej”. ↵
35. Anna Jachnina, *Ostatni dzwonek*, audycja Radio PiK, 1973.12.31, 00:13:46. ↵

36. Broszura z programem konferencji *Rewitalizacja zabytków techniki. Nowe życie w zabytkowych zakładach przemysłowych* zorganizowanej pod patronatem Ministerstwa Przemysłu i Handlu w 1994. Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
37. Maszynopisy streszczeń referatów. Zbiory Archiwalne Działu Fajansu MZKiD we Włocławku. ↵
38. Tamże. ↵
39. Tamże. ↵
40. Tamże. ↵
41. Beáta Hock, *Evolving networks: International sponsors of post-socialist art scenes*, „Journal of Contemporary Central and Eastern Europe” 2023, nr 31(1), s. 95–108, 104. ↵
42. Łukasz Bukowiecki, *Muzea-preteksty. Niezrealizowane przedsięwzięcia muzealne wobec negatywnego dziedzictwa w Warszawie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021. ↵
43. Tamże, s. 17 ↵
44. Na koncepcje negatywnego dziedzictwa Lynn Meskell powołuje się także Bukowiecki. Por. Lynn Meskell, *Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology*, „Anthropological Quarterly” 2002, vol. 75, nr 3, s. 557–57. ↵
45. Innym przykładem jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. ↵
46. Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Hatje Cantz, Berlin 2022, s. 48. ↵
47. Tamże. ↵
48. Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum Time, Space and the Archive*, Routledge, New York–London 2007. ↵
49. Ariella Aïsha Azoulay, dz. cyt., s. 269. ↵
50. Agnieszka Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 13. ↵
51. Wypowiedzi malarek z archiwalnych audycji Radia PiK zostały wykorzystane w filmie *Lubi pani swoją pracę? Malowany fajans włocławski*, zrealizowanym w 2024 roku przez MZKiD na podstawie badań archiwalnych Karoliny Bandziak-Kwiadkowskiej [https://www.youtube.com/watch?v=MwnEiY4\\_A3U](https://www.youtube.com/watch?v=MwnEiY4_A3U) [dostęp: 8 listopada 2024]. ↵
52. Zob. Izabela Desperak, dz. cyt. ↵
53. Także w okresie socjalizmu, będąc na podwójnym etacie profesjonalno-domowym, kobiety wykonywały większość prac opiekuńczych i reprodukcyjnych, do czego dostosowane było prawo pracy *Urlopy opiekuńcze tylko dla kobiet. Zakaz prac w określonych zawodach*. Zob. Małgorzata Fuszara, Monika Tarnowska, *Kobiety – kategoria „szczególnie chronionych pracowników”?*, w: *Co to znaczy być kobietą w Polsce*, red. Henryk Domański, Anna Titkow, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1995, s. 119–134. ↵
54. Izabela Desperak, dz. cyt., s. 53. ↵
55. Tamże. ↵
56. W 1995 roku Krystyna Janicka pisała o segregacji zawodowej kobiet i mężczyzn, że „w okresach realizowania restrykcyjnej polityki gospodarczej lub recesji, oznaczającej w praktyce wzrost bezrobocia i konkurencyjności, z czym mamy do czynienia w Polsce od początku lat 90.

– przede wszystkim kobiety są zwalniane bądź przesuwane na niższe stanowiska”. Krystyna Janicka, *Kobiety i mężczyźni w strukturze społeczno-zawodowej: podobieństwa i różnice*, w: *Co to znaczy być kobietą w Polsce*, dz. cyt., s. 89–118, 91. ↩

### Karolina Majewska-Güde

Karolina Majewska-Güde jest badaczką, historyczką sztuki i kuratorką. Jej badania koncentrują się na neoawangardzie Europy Środkowo-Wschodniej, feministycznych epistemologiach oraz współczesnych zagadnieniach związanych z cyrkulacją, przekładem i wytwarzaniem wiedzy poprzez badania artystyczne. Jest członkinią

kolektywu badawczego *pisze/mówi/robi*, który łączy performatywne i interpretacyjne podejście do archiwów artystycznych. Jej najnowsza książka – *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations* – została wydana przez wydawnictwo Transcript w 2021 roku.

**ISSN 2956-4158**