

AGATA JAKUBOWSKA
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8345-5662
UNIwersytet Warszawski

W STRONĘ REWIZJONISTYCZNEJ HISTORII SZTUKI FEMINISTYCZNEJ W POLSCE

Słowa kluczowe: sztuka feministyczna, rewizjonizm, Polska, kultura popularna, seksualność kobiet, Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL

Keywords: feminist art, revisionism, Poland, popular culture, female sexuality, Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL

Abstrakt: Tekst ten jest przedstawieniem projektu rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce. W jego pierwszej części zwracam uwagę na to, że konceptualne ramy, które kształtują narracje o relacjach między sztuką i feminizmem, zarówno tę globalną, jak i lokalną, okazały się niezwykle trwałe. W dwóch kolejnych częściach artykułu prezentuję rewizjonistyczną historię sztuki feministycznej w praktyce, przedstawiając krótkie analizy kilku prac: *Sztandar-gorset* i *Pokrowiec dla mojego kochanka* Marii Pinińskiej-Bereś (obie z 1967) i *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL (1972–1975).

Abstract: This text is a presentation of the project of a revisionist history of feminist art in Poland. In its first part, I draw attention to the fact that the conceptual frameworks that shape the narratives of the relationship between art and feminism, both global and local, have proved to be extremely durable. In the next two sections of the article, I present a revisionist history of feminist art in practice with brief analyses of three works: *Banner-Corset* and *Cover for My Lover* by Maria Pinińska-Bereś (both 1967) and *Consumer Art* by Natalia LL (1972–1975).

Pierwsza wersja tego tekstu powstała jako wystąpienie na konferencję: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*, zorganizowaną przez Wiktorię Szczupacką i Karolinę Łabowicz-Dymanus w Instytucie Sztuki PAN w listopadzie 2021 r. „Słynny esej” ukazał się w 1971 r. w specjalnym numerze czasopisma „Art News”, w którym pytano o znaczenie ruchu wyzwolenia kobiet dla ówczesnego świata sztuki i dla historii sztuki¹. Amerykańska badaczka w swoim tekście podważała twierdzenie, że nie było wielkich artystek, bo kobiety są niezdolne do wielkości, wskazując na znaczenie instytucjonalnych ograniczeń i uprzedzeń społecznych krępujących twórcze kobiety. Rocznicą publikacji tego eseju stanowiła pretekst dla wielu badaczek do refleksji nad aktualnością uważanych za przełomowe rozważań Nochlin i – co może ważniejsze – do ponownego przemyślenia tego, jak pisać historię sztuki kobiet².

¹ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News”, 1971, 9, s. 22–39 i 67–71.

² Warto odnotować publikację L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition*, London–New York 2021 z esejem autorki *Thirty Years After* i wstępem Catherine Grant.

Przywoływano przy okazji artykuł z 2006 r., w którym sama autorka wróciła do tekstu sprzed lat, stwierdzając, że co prawda „dla artystek i ludzi, którzy o nich piszą, sytuacja nie jest już taka sama jak w 1971 r., ale praktyka krytyczna musi pozostać w centrum naszego zainteresowania”³. Nie miał on tak przełomowego znaczenia, stanowił natomiast świadectwo stawiania sobie przez Nochlin wyzwania weryfikowania swojej wizji feministycznej historii sztuki w konfrontacji ze zmianami pozycji kobiet w świecie (sztuki).

Właśnie to weryfikowanie przez Nochlin głównych wyzwań i zadań stojących przed feministyczną historią sztuki było jednym z powodów tego, że punktem wyjścia swojej refleksji uczyniłam nie jej esej sprzed pięćdziesięciu lat, a wystawę, którą przygotowała z Maurą Reilly w 2007 r. w Brooklyn Museum w Nowym Jorku, zatytułowaną *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*. Pokazały na niej współczesną sztukę (najstarsza praca pochodziła z 1990 r.) artystek urodzonych i żyjących „na całym świecie”. Jak pisała Reilly we wstępie: „*Global Feminisms* definiuje się w kontrapunkcie do pionierskiej wystawy *Women Artists: 1550–1950*, zorganizowanej w 1976 r. przez Ann Sutherland Harris i Lindę Nochlin, która prezentowała historyczny przegląd artystek od renesansu do czasów współczesnych. [...] *Global Feminisms* spogląda poza granice Ameryki Północnej i Europy, aby rzucić wyzwanie temu, co, jak twierdzi, wciąż jest zachodniocentrycznym systemem sztuki. [...] W odróżnieniu od wystawy *Women Artists*, która miała na celu odzyskanie kobiet utraconych z zachodniego kanonu, *Global Feminisms* ma na celu zaprezentowanie wielu feministycznych głosów z różnych kultur”⁴.

Ekspozycja ta była ambitnym przedsięwzięciem, zmierzającym do pokazania sztuki feministycznej jako zjawiska globalnego. W tym samym roku zorganizowano inną wystawę stawiającą sobie podobne cele – *Wack! Art and the Feminist Revolution* przygotowaną w The Museum of Contemporary Art w Los Angeles przez Connie Butler. Ona także pokazywała sztukę kobiet stworzoną w różnych miejscach na świecie, ale we wcześniejszym okresie ujętym latami 1965–1980. Kuratorki obu ekspozycji starały się przekroczyć dominujące, zachodnie wizje sztuki feministycznej i pozwolić zaistnieć wielości doświadczeń. Mierzyły się jednak z jednym z istotnych wyzwań stojących przed globalną historią sztuki (nie tylko kobiet⁵) – stworzenia takiej narracji, w której różnorodna sztuka powstająca w odmiennych kontekstach geopolitycznych nie będzie podporządkowana konceptualnym ramom wypracowanym w tych instytucjach, które tworzą centrum z punktu widzenia funkcjonowania świata sztuki i produkcji wiedzy. Paradoksem jest, że to one posiadają wystarczający kapitał (nie tylko ekonomiczny), by po pierwsze organizować wystawy stawiające sobie za cel przełamanie dominujących narracji przez nie stworzonych czy wspieranych, po drugie, by uczynić je globalnie widzianymi. Instytucje te jednak nie są samowystarczalne pod względem produkcji wiedzy. Ponieważ w projektach obejmujących „cały świat” brakuje im znajomość języków, historii, społecznego kontekstu, dostępu do źródeł, korzystają z badań prowadzonych w tych wszystkich miejscach, których sztukę pokazują. W tym momencie ujawnia się jedna z zasadniczych trudności w stworzeniu globalnej historii sztuki feministycznej innej niż wertykalna, czyli reprodukcją hierarchie – narracje regionalne mają problem z wyzwoleniem się od konceptualnej ramy stworzonej w centrach. Dochodzi do paradoksalnej sytuacji – organizatorki wystaw zamierzających przełamać paradygmaty wytworzone w centrum sięgają po badania prowadzone na peryferiach, które bardzo często te paradygmaty powielają. Co jeszcze ciekawsze, i trudniejsze do zrozumienia, piętnaście lat po tych wystawach, o których wspomniałam, narracja dotycząca sztuki feministycznej, na przykład w Polsce, jest taka sama jak przed ich organizacją. Można by skonstatować, że o ile te feministyczne *blockbusters* odniosły sukces w przekonaniu, że należy zmienić sposób opowiadania o niej, to nie udało im się tego uczynić.

Konceptualne ramy, które kształtują opowieść o relacjach między sztuką i feminizmem, zarówno tę globalną, jak i lokalną, okazały się niezwykle trwałe. Ciągłe brakuje zrozumienia dla tego, że specyfika twórczości zaangażowanej w kwestie płci związana jest zawsze z lokalnym kontekstem, w którym artystki funkcjonowały. Nawet jeśli świadomość tego istnieje, to nie przekłada się na interpretacje tej sztuki. W nich kontekst ten jest w gruncie rzeczy ignorowany, a autorki uparcie odnoszą sztukę artystek do tej powstającej

³ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists. Thirty Years After*, [w:] *Women Artists at the Millennium*, red. C. Armstrong, C. de Zegher, Cambridge Mass. 2006, s. 21–32 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia A.J.).

⁴ M. Reilly, *Introduction. Toward Transnational Feminisms*, [w:] *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, [katalog wystawy], wyd. M. Reilly, L. Nochlin, New York–London 2007, s. 15.

⁵ Dotyczy to też na przykład takich wystaw jak *The World Goes Pop* czy *Surrealism Beyond Borders* zorganizowanych w Tate Modern kolejno w 2015 i 2022 r.

w Europie Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych. Tymczasem, rozwój drugiej fali ruchu kobiecego na Zachodzie nie powinien być automatycznie uznawany za ramę dla rozważań o sztuce i feminizmie.

Symptomatyczne dla tego zjawiska jest słowo „intuicja”, pojawiające się niezwykle często w tekstach wskazujących na treści uznawane przez nas za feministyczne w sztuce kobiet stworzonej w socjalistycznej Europie. Autorki twierdzą, że były one wynikiem intuicji, bo nie mogły wyrastać ze znajomości feministycznej teorii i praktyki artystycznej, utożsamianej z produkcją zachodnią, nieznaną wtedy w Polsce, jak się podkreśla. Dla przykładu, w 2021 r. przy okazji wystawy sióstr Alicji i Bożeny Wahl w galerii lokal_30 w Warszawie, która skupiała się na eksplorowaniu przez nie kobiecej seksualności, można było przeczytać, że „Artystki tworzące w izolowanej peerelowskiej Polsce, bez dostępu do pism teoretyczek, krytyczek i filozofek drugiej fali feminizmu, odnosiły się do tej sfery w niezwykle, intuicyjny sposób”⁶. W tym samym roku w Galerii Monopol, także w Warszawie, zorganizowano wystawę prac Gabriele Stötzer, artystki aktywnej w NRD. Kuratorka pisała, że „swoimi pracami Stötzer walczyła z dominującym w NRD obrazem i rolą kobiety”, ale też że „NRD było niemal całkowicie odizolowane od informacji o sztuce z Europy (zarówno wschodniej, jak i zachodniej) i ze świata. Stötzer kierowała się czystą intuicją”⁷. Monika Branicka przywołała jedną z pocztówek artystki, na której zdjęciu ukazującym ręce obejmujące pierś towarzyszy napis: „Także ten rok, jak każdy inny, rokiem kobiet”. Odnosi się ona zapewne do ogłoszonego przez UNESCO Międzynarodowego Roku Kobiet (obchodzonego w 1975 r.), który wywołał globalną dyskusję na ich temat, a w Berlinie Wschodnim miała miejsca jedna z dwóch dużych konferencji (druga w Mexico City). To odwołanie wyraźnie wskazuje na osadzenie artystki w lokalnym dyskursie na temat kobiet.

Obie ekspozycje były ważnymi przedsięwzięciami, które przyczyniły się do poznania twórczości kobiet z różnych powodów pozostających dotąd na marginesach opowieści o powojennej sztuce Europy Wschodniej. Są one też jednak przykładem na to, że narracja dotycząca sztuki kobiet z tego rejonu nie uległa zmianie. Chociaż powszechny jest pogląd, że lokalne perspektywy muszą zostać dostrzeżone, a ta narracja, które powstaje w centrum – podważona, to w zaskakujący sposób ciągle się ją reprodukuje. Główną przyczyną wydaje się nieuznanie lokalnych dyskursów i procesów dotyczących emancypacji kobiet za znaczący punkt odniesienia dla sztuki artystek i jej interpretacji oraz uparte przekonanie, że tylko znajomość zachodnich feministycznych teorii i sztuki mogła uczynić je świadomymi kwestii uznawanych przez nas za feministyczne⁸.

Dobłą ilustracją tego zjawiska może być wystawa *Wszyscy ludzie będą siostrami*, zorganizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2018 r., poświęcona sztuce „rezonującej z feministycznymi ujęciami pracy, produkcji i reprodukcji”⁹, tworzonej od końca lat 60. XX w. do dziś przez artystki i artystów z różnych pokoleń i geopolitycznych kontekstów. Kuratorka wystawy, Joanna Sokołowska, w publikacji określonej przez nią „teoretycznym rozwinięciem wystawy” pisze, że odwoływała się do „wywrotowych ambicji drugofalowego feminizmu”, a tradycję pokazywanych przez siebie prac dostrzegała w „drugiej fali ruchów feministycznych i korespondującej z nimi feministycznej awangardzie «byłego Zachodu» z lat 70.”¹⁰. Podobnie napisała autorka jednego z zamieszczonych w publikacji tekstów – Joanna Bednarek – która podkreślała, że istotne było dla niej „opracowanie kwestii relacji klasy i płci podejmowane w ramach refleksji feministyczno-marksistowskiej wyrosłej z drugiej fali feminizmu”¹¹. O pokazywanych na wystawie polskich dokumentach filmowych dotyczących pracy kobiet – autorstwa Krystyny Gryczelowskiej i Ireny Kamińskiej – kuratorka napisała, że powstawały „poza kontekstem politycznych i estetycznych artykulacji feminizmu”¹². Nie zwróciła uwagi na lokalny kontekst, który stanowił zapewne punkt odniesienia dla dokumentalistek. W książce tej nie znajdujemy żadnych odniesień do dyskusji dotyczących pracy kobiet toczących się w socjalistycznej Polsce.

⁶ A. Rayzacher, „Siostry” Alicja i Bożena Wahl, <http://lokal30.pl/wystawy/siostry/> (dostęp: 28 IV 2022).

⁷ M. Branicka, *Gabriele Stötzer. Pochodzę z kraju, którego już nie ma*, 2021, <https://galeriamonopol.pl/pl/gabriele-stotzer-pochodze-z-kraju/> (dostęp: 28 IV 2022).

⁸ Piszą tak też historyczki sztuki poza Polską, na przykład Susanne Altmann w tekście kuratorskim do wystawy sztuki artystek z Europy Wschodniej stwierdzała, że była ona „Zainspirowana nie tyle teorią feministyczną, która powstawała na Zachodzie, ile instynktownym samoupodmiotowieniem [wyróżnienie moje – A.J.] w ramach panującego autorytatywnego i patriarchalnego systemu”, s. Altmann, *Why the Insurrection, Medea?*, [w:] *The Medea Insurrection. Radical Women artists behind the Iron Curtain*, [katalog wystawy], Kunsthalle im Lipsiusbaum, Drezno, red. s. Altmann, K. Lozo, H. Wagner, Köln 2019, s. 26.

⁹ J. Sokołowska, *Maszyna do pracy z wyobraźnią*, [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, [katalog wystawy], red. J. Sokołowska, Łódź 2018, s. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Bednarek, *Opowieści o początku. Źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna*, [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami...*, s. 147.

¹² Sokołowska, *Maszyna do pracy...*, s. 19.

Praca kobiet była jednym z głównych elementów projektu emancypacji kobiet realizowanego przez socjalistyczne państwo. Jako taki stanowiła ważny aspekt propagandy, ale także temat badań naukowych i refleksji publicystycznej, w których analizowano wiele aspektów pracy kobiet zarówno w kapitalizmie, jak i socjalizmie, ten drugi uznając za bardziej dla kobiet korzystny, ale też akcentując problemy w nim się pojawiające. Obserwacje autorek powstających wtedy w Polsce tekstów w wielu punktach współbrzmiały z tymi, które znamy z publikacji zachodnich feministek, ale nie są feministyczne. Można choćby przywołać prace Magdaleny Sokołowskiej, na przykład *Kobietę pracującą* z 1963 r. czy książkę pod jej redakcją wydaną w 1966 r. i zatytułowaną *Kobieta współczesna. Z badań socjologów, lekarzy, ekonomistów, pedagogów i psychologów*. Sokołowska, z wykształcenia lekarka, zajmująca się medycyną społeczną powiązaną z badaniami socjologicznymi, należała do badaczek konsekwentnie rozwijających studia na temat kobiet i była aktywna w międzynarodowym środowisku naukowym. W *Kobiecie pracującej* jeden rozdział poświęciła „pracy domowej”, zajmując się między innymi jej charakterystyką, wymiarem ekonomicznym, psychicznym i fizjologicznym czy płciowym jej podziałem¹³. W książce *Kobieta współczesna* znajduje się zaś jej artykuł napisany wspólnie z Krystyną Wrochno *Pozycja społeczna kobiet w świetle statystyki*, w którym autorki zwróciły uwagę na hamowanie aktywizacji mężatek przez tradycję i niekiedy ograniczenia prawne, niższe zarobki kobiet pracujących na tych samych stanowiskach co mężczyźni czy na zjawisko szklanego sufitu (nie używają tego określenia, tylko piszą o trudnościach kobiet z dostaniem się do *room at the top*)¹⁴. Publikacje te oparte są na literaturze i badaniach pochodzących z wielu krajów po obu stronach żelaznej kurtyny, pokazują kwestie pracy kobiet jako zjawisko globalne (choć nie przywołują krajów Globalnego Południa), a obserwacje w nich zawarte współgrają z tymi, które formułowały feministyczne badaczki w innych państwach. Warto zwrócić uwagę na to, że rozważania Sokołowskiej o pracy domowej ukazały się znacznie wcześniej niż tekst Silvii Federici o płacy za pracę domową z 1975 r., który jest najczęściej przywoływany (także w łódzkiej publikacji)¹⁵.

Ignorowanie dorobku intelektualnego socjalistycznych badaczek i aktywistek wynika w Europie Wschodniej, też w Polsce, częściowo z faktu postrzegania ich przez pryzmat związku z (post)totalitarnymi reżimami komunistycznymi. Proces ten przekonująco opisała Magdalena Grabowska w swojej książce *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*¹⁶. Autorka opisała wyparcie przez ten ruch feministyczny, który był częścią opozycji demokratycznej, działań podejmowanych we współpracy z władzami PRL i zorientowanie się w pełni na koncepcje zachodnie utożsamiane z demokratycznymi. Podobne obserwacje zawarły niedawno Anna Artwińska i Agnieszka Mroziak we wprowadzeniu do zredagowanej przez nie książki *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*. Zauważyły w nim, że „po etapie nawiązywania więzi duchowego córectwa lub siostrzeństwa z tak zwaną «drugą falą» zachodniego feminizmu, [...] współczesne ruchy kobiece w tej części świata zaczęły głębiej zakotwiczać się w tradycjach narodowych krajów, w których funkcjonują. [...] W genealogiach jest miejsce na orędowniczki praw kobiet sprzed czasów państwowego socjalizmu, na przykład sufrażystki z przełomu XIX i XX w., a także działaczki antykomunistyczne i uczestniczki protestów narodowych, takich jak «kobiety Solidarności» w Polsce czy czeskie «żeny v disentu». Jednocześnie jednak organizacje kobiece z okresu państwowego socjalizmu, radykalnie lewicowe działaczki i polityczki partii komunistycznych są wyłączone z historii ruchów kobiecych w regionie”¹⁷.

Niekiedy takie działanie jest świadomym elementem polityki historycznej, ale często wydaje się nawykiem. Za Grabowską napisałabym, że „polskie autorki rutynowo [wyróżnienie moje – A.J.], w latach 90. XX w. i później, przedstawiały wschodnioeuropejskie ruchy kobiece jako kształtujące się na «obraz i podobieństwo» zachodnich feminizmów, istniejące jedynie przez odniesienie do zachodniego ruchu kobiecego i zachodnich teorii gender”¹⁸. Trzeba by jednak użyć czasu teraźniejszego, przynajmniej w odniesieniu do historii

¹³ M. Sokołowska, *Kobieta pracująca. Socjomedyczna charakterystyka pracy kobiet*, Warszawa 1963, rozdział: „Środowisko pracy domowej”, s. 131–193.

¹⁴ M. Sokołowska, K. Wrochno, *Pozycja społeczna kobiet w świetle statystyki*, [w:] *Kobieta współczesna*, red. M. Sokołowska, Warszawa 1966, s. 53, 65–73.

¹⁵ S. Federici, *Wages Against Housework*, Bristol 1975.

¹⁶ M. Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Warszawa 2018.

¹⁷ A. Artwińska, A. Mroziak, *Generational and Gender Memory of Communism in Central and Eastern Europe. Methodological Perspectives and Political Challenges*, [w:] *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, red. A. Artwińska, A. Mroziak, London 2021, s. 21.

¹⁸ Grabowska, *op. cit.*, s. 36.

sztuki (zmiana następuje szybciej w badaniach historycznych, antropologicznych czy socjologicznych, czego przejawem jest choćby publikacja Katarzyny Stańczak-Wislicz, Piotra Perkowskiego, Małgorzaty Fidelis i Barbara Klich-Kluczewskiej *Kobiety w Polsce. 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, która ukazała się w 2020 r.). Ta rutyna jest zaskakująca zwłaszcza w wypadku tekstów i wystaw, których autorki reprezentują wyraźnie antykapitalistyczne nastawienie – *Wszyscy ludzie będą siostrami* jest dobrym przykładem – ale nie dostrzegają w socjalistycznej przeszłości ich kraju, we wtedy powstałych, opartych na marksistowskich koncepcjach krytycznych rozważaniach dotyczących sytuacji kobiet, interesującego punktu odniesienia.

Emancypacja kobiet w krajach socjalistycznych jest przedmiotem sporu skupionego przede wszystkim na kwestii sprawczości. Jego głównym aspektem jest to, na ile znacząca była rola kobiet, a nie tylko władz, w konstruowaniu polityki emancypacyjnej. To, czy były tylko wykonawczyniami odgórnej polityki władz, czy też podmiotami polityki dotyczącej płci. Opowiadam się za tą drugą opcją. Uważam, że nie można aktywności kobiet na rzecz emancypacji sprowadzać do posłuszeństwa, ignorując ich poglądy i chęć wpływania na rzeczywistość społeczną. Swoją historię sztuki powojennej Polski widzę jako wpisana w nurt rewizjonistyczny. Ten najczęściej charakteryzuje się – za historyczką Sheilą Fitzpatrick, która w autorefleksyjnym artykule przedstawiła jej zwarty opis i analizę w szerszym kontekście globalnej po/zimnowojennej polityki¹⁹ – jako odpowiedź na ujęcia totalitarne. Jako odrzucający wizję totalnej władzy i całkowicie podporządkowanego jej społeczeństwa. W zamian proponuje ujęcie „od dołu”, które skupia się na zaangażowaniu społeczeństwa w funkcjonowanie państwa i realizację jego polityki. Debata dotycząca perspektywy rewizjonistycznej przez polską historię sztuki dotychczas się nie przetoczyła, ale powstają publikacje będące jej wyrazem²⁰. Nie było wśród nich dotychczas takiej, która skupiłaby się na kwestii emancypacji kobiet w państwowym socjalizmie, a artystki uważałyby za podmiot tego procesu emancypacji.

Postrzeżenie artystek jako podmiotów procesu emancypacji dokonującego się w państwie socjalistycznym nie oznacza uznania, na przykład, że działały one w organizacjach kobiecych. Oznacza jednak niezgodę na ignorowanie dyskursu dotyczącego kobiet, intensywnie rozwijającego w Polsce od lat powojennych, i na uznanie, że artystki były go nieświadome. Daleka jestem od lekceważenia znaczenia intuicji w sztuce, ale takie twórczynie jak Maria Pinińska-Bereś czy Natalia LL, których sztuką zajmę się poniżej, prezentując rewizjonistyczną historię sztuki feministycznej w praktyce, postrzegam jako działające nie tyle pod wpływem tajemniczych procesów, co świadomie zabierające głos w sprawach nurtujących je osobiście, ale i inne kobiet żyjące w tym samym co one społeczeństwie.

SZTANDAR-GORSET MARIII PINIŃSKIEJ-BEREŚ²¹

Na początku lat 80. Andrzej Kostołowski pisał w odniesieniu do Pinińskiej-Bereś: „Gdy przegląda się dzieła reprezentujące sztukę feministyczną ostatnich lat w różnych krajach, uderza nas to, że polska artystka znacznie wyprzedziła ów nurt kobiecego krytycyzmu”²². Ona sama powtórzyła takie spostrzeżenie w autokomentarzu z 1993 r., w którym wspominała swój udział w konferencji feministycznej w Wiedniu²³, gdzie dyskutowano o sztuce feministycznej lat 70.: „zaczęłam liczyć. Moje *Stoły* z elementami ciała kobiecego jako daniem konsumpcyjnym pojawiają się w 1968 r. Sztandarowe dzieło ruchu *Dinner Party* Judy Chicago jest datowane na lata 1974–1979”²⁴. Ta konstatacja, że artystka wyprzedziła ruch feministyczny w sztuce,

¹⁹ s. Fitzpatrick, *Revisionism in Soviet History*, „History and Theory”, 2007, 4 (46), s. 77–91.

²⁰ Najczęściej dotyczą one okresu powojennego i socrealizmu, np. *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017; D. Jarecka, *Surrealizm. Realizm. Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2021, można by też wymienić wystawę *Zimna rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959* zorganizowaną w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w 2021 r. (kuratorzy: Joanna Kordjak, Jérôme Bazin) czy międzynarodową konferencję przygotowaną przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w tym samym roku pod tytułem *Engaged figurations. Realism, Socialist Realism and Soc-Modernism in a Global Perspective*. Na innym okresie i innej problematyce, państwowym systemie sztuki w latach 70., skupia się np. J. Banasiak, *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*, [w:] *Awangarda i państwo*, red. D. Monkiewicz, Łódź 2018, s. 312–326.

²¹ Więcej na temat twórczości tej artystki zob. A. Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, [w druku].

²² A. Kostołowski, *Żywy róż*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. Obiekty–Dokumenty–Instalacje*, [katalog wystawy], Lublin 1982.

²³ *Feministische Deutung von Zeichen* zorganizowane przez FrauenAnstiftung.

²⁴ M. Pinińska-Bereś, *Z listu do krytyka*, 1993, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, [katalog wystawy], red. B. Gajewska, J. Hanusek, Kraków 1999, s. 30.

którego wtedy nie znała, powtarzana zresztą i dziś²⁵, nie prowadziła jednak dotychczas do pytania – wydałoby się oczywistego, ale nie-do-pomyślenia w obowiązującym paradygmacie: w jakim kontekście, jeśli nie drugiej fali ruchu kobiet i towarzyszącej jej feministycznej sztuki, powstawała emancypacyjna sztuka Pinińskiej-Bereś? Na przykład praca niezwykła jak na kraj, w którym feminizmu podobno nie było – *Sztandar-gorget* (il. 1).



1. Maria Pinińska-Bereś, *Sztandar-gorget*, 1967, drewno, papier mâché, polichromia, 229,5 × 106 cm, Muzeum Śląskie, Katowice, fot. M. Gardulski

²⁵ Zob. np. A. Sablinska, *Why 70s art provocateur Maria Pinińska-Bereś is still so relevant in today's Poland*, „The Calvet Journal”, 19 X 2019, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/11410/maria-pininska-beres-art-feminism-poland-london-exhibition> (dostęp: 28 IV 2022).

Sztandar-gorset został wykonany w 1967 r. Ma kształt przymocowanego do drzewca nieregularnego płata z dwiema okrągłymi wypukłościami. W jednym ze swoich tekstów artystka pisała, że to „jakby rozplaszczony odcisk kobiety”²⁶.

Sztandar-gorset funkcjonował na początku jako *Gorset V* i to właśnie w odniesieniu do innych prac z tej serii należy go postrzegać. Na przykład w odniesieniu do *Gorsetu na desce*. Jak sugeruje tytuł, mamy tutaj do czynienia z formą pełniącą funkcję gorsetu, która jednak nie obejmuje ciała, a deskę. Na dolnym końcu deski znajdują się odciski stóp (a obok nich wyhaftowane litery „MP” wskazujące na konkretną osobą), jej powierzchnia zaś jest pokryta delikatnymi rysunkami. Ukazują one twarz i nagą postać kobiecą, zarówno całą, jak i jej fragmenty, na przykład piersi. Mogą być potraktowane jako odnoszące się do tego wymiaru egzystencji kobiety – snów, marzeń i fantazji – który przez gorsety jest tłumiony (il. 2).



2. Maria Pinińska-Bereś, *Gorset na desce*, 1967, drewno, papier mâché, płótno, sznurek, pasy skórzane, polichromia, 190 × 50 × 25 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. M. Gardulski

²⁶ M. Pinińska-Bereś, [bez tytułu], rękopis, 1970, archiwum artystki.

Gorsety są utrzymane w stylistyce typowej dla prac Pinińskiej-Bereś w tego okresu. Zostały wykonane z *papier-mâché*, na wierzch którego artystka położyła grube, zgrzebne płótno. Pojawia się tu szereg sznurków, częściowo przeciągniętych przez specjalne metalowe dziurki, czy skórzanych pasów z metalowymi zapięciami. Nie wydaje się, żeby ta część garderoby, która kształtuje ciało za cenę wielkiego dyskomfortu i szkód zdrowotnych, była obiektem zainteresowania artystki sama dla siebie. Stanowiła raczej punkt wyjścia w tych pracach, które powinny być tu rozumiane jako odnoszące się do restrykcji – w formie konwenansów, zakazów czy stereotypów – de/formujących całą tożsamość kobiet. Należałoby łączyć je z autokomentarzami artystki mówiącymi o tym, że dla jej wczesnej sztuki miało znaczenie dorastanie „w specyficznych warunkach, w rodzinie ultrakatolickiej, której głową ze względu na wojenne śmierci był patriarchalny, przez 19 wiek ukształtowany senior. Nie oszczędzono mi – wspominała artystka – żadnej cechy losu kobiecego, z którym później walczyły feministki. Szczególnie splot religii i fobii płciowych był mieszanką piorunującą”²⁷.

Sztandar-gorset jest gorsetem przekształconym w taki sposób, żeby zamiast służyć zniekształcaniu kobiecego ciała, mógł być użyty w demonstracji przeciw takim praktykom. Pinińska-Bereś nie pozbyła się gorsetu przez jego wyrzucenie, a przekształciła go w obiekt o całkowicie odmiennym od pierwotnego znaczeniu. Jeśli w poprzednich pracach był on symbolem zniewolenia (fizycznego i mentalnego), to tutaj stał się sztandarem głoszącym wyzwolenie, a przynajmniej podjęcie o nie walki. Jako *Gorset V* został wystawiony na wystawie *Rzeźba Roku 1967*, zorganizowanej w lutym 1968 r., po której Tadeusz Nyczek pisał o nim jako o jednej z ciekawszych prac. Określił ją mianem „happeningowej”, co jest istotne w kontekście manifestacyjnego potencjału pracy²⁸. W archiwum Pinińskiej-Bereś znajdowało się przez wiele lat nieupubliczniane zdjęcie dokumentujące moment, w którym artystka, dzierżąc *Sztandar-Gorset* maszerowała wzdłuż bloku, w którym mieszkała. Akcja została przez nią datowana na rok 1972 i zatytułowana *Defilada ze sztandarem*.

Zneutralizowanie przez Pinińską-Bereś w *Sztandarze-gorsecie* szkodliwego gorsetu wywołuje skojarzenie między innymi z paleniem staników przez feministki w czasie protestów organizowanych w drugiej połowie lat 60. w Stanach Zjednoczonych. Mam na myśli na przykład ten w Atlantic City w 1968 r. przy okazji konkursu Miss America, w trakcie którego kobiety wrzucały do metalowej beczki z napisem „Freedom Trash Can” różne fragmenty odzieży (w tym staniki), drobny sprzęt i kosmetyki, na przykład szpilki, lokówki, szminki, demonstrując sprzeciw wobec oceniania kobiet wyłącznie poprzez wygląd i oczekiwania, że dostosują one swoje ciało do jakiegoś ideału²⁹. Pracę Pinińskiej-Bereś z działaniami amerykańskich feministek łączy skupienie się na wyzwoleniu dokonywanym poprzez odrzucenie tego, co krępuje kobiety. Zestawienie to wskazuje na odmiennność form kobiecych protestów (która widoczna jest na przykład, jeśli zestawimy samotność Pinińskiej-Bereś i grupowe działanie amerykańskich kobiet), ale przede wszystkim chcę nim podkreślić specyficzną dla Pinińskiej-Bereś anachroniczność, objawiającą się choćby w tym, że w swoich działaniach skoncentrowała się na nieomal nieużywanych już wtedy gorsetach, a nie stanikach, które je zastąpiły. Wynikało to ze skupienia na innym temacie – odniesienia się do tradycji, a nie aktualnej kultury popularnej czy przemysłu urody³⁰, jako kluczowej dla tego zniewolenia, z którym artystka miała do czynienia.

Sztandar-gorset nie powstał w dyskursywnej próżni. Temat, który podjęła Pinińska-Bereś, odnosząc się do swoich doświadczeń, był wtedy przedmiotem refleksji w Polsce w różnego rodzaju publikacjach. W 1965 r. ukazała się książka Kazimierza Imielińskiego, jednego z kluczowych twórców polskiej seksuologii, zatytułowana *Życie seksualne. Psychohigiena*. Była bardzo popularna, o czym świadczy liczba kolejnych wydań i ich nakład³¹. Imieliński na początku swych rozważań stwierdzał: „Jesteśmy świadkami rewolucji obyczajowej, dążącej m.in. do egalitaryzmu seksualnego oraz do równouprawnienia kobiet pod każdym względem”³². W dalszej części książki zauważał również istnienie konfliktu starych, tradycyjnych norm

²⁷ M. Pinińska-Bereś, „Gorsety i wieże”, rękopis, 1994, archiwum artystki

²⁸ T. Nyczek, [bez tytułu], tekst jako nagrodzona recenzja został zamieszczony w: *Rzeźba Roku 1969*, [katalog wystawy], Kraków 1970, s.nlb.

²⁹ E. Chazalon, *Thea „tricks”. Forms of Resistance in the 1968 United States and After*, „L’Ordinaire des Amériques”, 2014, 217, <http://journals.openedition.org/ora/1602> (dostęp: 28 IV 2022).

³⁰ W tym czasie w Polsce nie organizowano wyborów miss. W PRL miały one miejsce podczas tzw. odwilży, w latach 1957 i 1958, i potem od 1983 r.

³¹ Ukazała się po raz pierwszy w 1965 r. Na przełomie dekad doczekała się kolejnych wydań w latach 1967, 1969, 1973; każde w dużym nakładzie, łącznie 210 tys. egzemplarzy. Wydanie czwarte zostało uzupełnione i rozszerzone.

³² K. Imieliński, *Życie seksualne. Psychohigiena*, Warszawa 1965, s. 11.

seksualnych, powodujących utrzymywanie się fałszywych poglądów na temat życia seksualnego, z nową rzeczywistością społeczną i nowoczesnymi poglądami naukowymi. Konflikty te miały doprowadzać w jego przekonaniu do wielu chorób psychicznych i uniemożliwiać osiągnięcie szczęścia w życiu małżeńskim³³. Tematyka ta była też w tamtym czasie przedmiotem badań naukowych. Zajęła się nią między innymi socjolożka społeczna zatrudniona w Polskiej Akademii Nauk – Hanna Malewska – w projekcie dotyczącym satysfakcji kobiet z życia erotycznego. Dużo uwagi poświęciła temu, co hamowało liberalizację obyczajów, akcentując przede wszystkim rolę religii. Pisała: „Moralność, mając swe źródła w religii katolickiej [...] – wywiera nadal silny wpływ na współczesnych” i dodawała: „Im bardziej sfera erotyki obciążona jest piętnem grzechu, winy, wstydu i moralnego potępienia, tym silniej bodźce erotyczne i seksualne wywołują lęk”³⁴. Zagadnienia te, wreszcie, pojawiały się też na łamach czasopism popularnych. Ciekawym przykładem może być omówienie książki *Mistyka kobiecości* Betty Friedan, które zostało zamieszczone w połowie 1965 r. w wydawanym przez Ligę Kobiet, choć nie tylko do kobiet skierowanym, miesięczniku „Ty i Ja”. Jego autorka przywołała wybrane wątki książki, między innymi powiązanie przez Friedan „pełnego rozwoju osobowości” i zaspokojenia seksualnego. Pisała za amerykańską autorką, że „dla kobiet podobnie jak dla mężczyzn potrzeba spełnienia się jest równie ważna jak potrzeba zaspokojenia seksualnego: tu i tam wszelka frustracja pociąga za sobą fatalne skutki”³⁵. Podobną opinię odnajdujemy w tym czasie u polskich autorów, choćby przed chwilą przywołanych. To znaczące, że problem i poglądy opisane w *Mistyce kobiecości*, uchodzącej przez wiele lat jako zapoczątkowująca drugą falę feminizmu, nie pojawiają się w artykule zamieszczonym w „Ty i Ja” jako obce, które trzeba odrzucić albo warto przejąć, a jako równoległe do podobnych kształtowanych w Polsce w oparciu o lokalne badania.

W 1967 r. Pinińska-Bereś rozprawiła się też z innym gorsetem czy, jak głosi tytuł pracy – pokrowcem. *Pokrowiec dla mojego kochanka* przypomina kostium lub kombinezon, który został umieszczony na wieszaku. W kilku miejscach wzdłuż krawędzi pokrowca widać wyraźnie dziurki, przez które na wysokości jednego ramienia została przeciągnięta wąska taśma, podobna do tej, która pojawiała się w *Gorsetach*. Artystka rozwinęła tu problem krępujących ubiorów, będących metaforą ograniczających jednostkę wzorców społecznych, odnosząc go tym razem nie do kobiet, a mężczyzn. Na wewnętrznej stronie pokrowca znajduje się napis „MADE IN POLAND POKROWIEC”, co skłania do tego, żeby pokrowiec odczytać jako wypracowany w polskiej tradycji wzorec męskości. Równie ważna, może ważniejsza, jest jednak w tej pracy relacja między mężczyzną, dla którego pokrowiec został przeznaczony, a kobietą, która się nim zajęła. Zajmowanie się przez kobietę tym pokrowcem (są na nim widoczne ślady po żelazku), można by uznać za potwierdzenie utrwalonego podziału ról społecznych, w których za zadanie kobiety uznaje się zaopiekowanie mężczyzną. Jednak tutaj ważniejsze jest to, że bohaterka pracy, traktując ten pokrowiec/gorset jak coś, co się pierze, prasuje i potem odwiesza, w jakimś sensie go rozbroiła. Tym samym wydaje się jakby swojego kochanka z tego pokrowca/gorsetu męskości uwolniła (il. 3).

Pokrowiec jest symptomatyczny dla zmian, które następowały w tym czasie w twórczości Pinińskiej-Bereś, przede wszystkim dla jej skupienia na relacjach intymnych i towarzyszących im emocjach. To one zdominowały jej sztukę w kolejnych latach. Ponownie można zauważyć, że temat, który przyciągnął uwagę artystki, był ówczesnie żywo obecny w przestrzeni publicznej, dyskutowany zarówno w publikacjach naukowych czy popularno-naukowych, jak i w kulturze popularnej. Tym razem przytoczę przykład tylko z tego ostatniego obszaru, zwracając za to uwagę na jego wymiar wizualny.

Relacje w związkach przedstawione jako dynamiczne i podlegające swego rodzaju pertraktacjom można odnaleźć na przykład na okładkach przywołanego już czasopisma „Ty i Ja”, których autorami byli graficy z tzw. polskiej szkoły plakatu, pod kierownictwem Romana Cieślewicza, pełniącego rolę dyrektora artystycznego. Jak wspominał jeden z nich, Andrzej Dudziński, „w «Ty i Ja», tak jak w «Przekroju» okładka nie musiała być związana merytorycznie z treścią. Nie była polityczna ani rocznicowa, tylko estetyczna. To dawało wielką swobodę twórczą”³⁶. Zazwyczaj tworzyli swego rodzaju wariacje na temat zasugerowany przez tytuł. Dla przykładu, na okładce z lutego 1966 r., którą zaprojektował Bogdan Żochowski, widzimy na pierwszym planie niepełną postać kobiety, zwróconą w naszą stronę. Niejako za nią znajduje się figura męska przedstawiona jako popiersie na cokole. Łączy ich wizualnie motyw kwadratu, stanowiący deseń na jej sukni i jego

³³ *Ibidem*, s. 15–16, 167–168.

³⁴ H. Malewska, *Kulturowe i psychospołeczne determinanty życia seksualnego*, Warszawa 1969, s. 71–72, 106.

³⁵ E.L., *Kobieta oszukana*, „Ty i Ja”, 6, 1965, s. 15.

³⁶ Cyt. za: A. Szydłowska, *Paryż domowym sposobem. O kreowaniu stylu życia w czasopiśmie PRL*, Warszawa 2019, s. 247.



3. Maria Pinińska-Bereś, *Pokrowiec dla mojego kochanka*, 1967, papier mâché, wieszak, sznurek, polichromia, 150 × 50 × 12 cm, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. L. Fidusiewicz, dzięki uprzejmości Galerii Monopol

korpus, dzieli odmienny status ontologiczny, ona jest realną osobą, on posągami (il. 4). Na okładce z grudnia 1966, autorstwa Cieśliewicza, dominuje graficzne przedstawienie twarzy kobiety, skupionej, ze spuszczonego wzrokiem. Mężczyzna pojawia się tu jako mała postać na tle jej czoła, kontrastująca z nią nastrojem, on jest rozbawiony, unosi się w powietrzu w tanecznym podskoku.



4. Bogdan Żochowski, okładka „Ty i Ja”, luty 1966

Autorka książki o kreowaniu stylu życia w czasopiśmie wydawanych w PRL, Agata Szydłowska, twierdzi, że okładki „Ty i Ja” nie były manifestem światopoglądowym³⁷. Uważam, że choć rzeczywiście nie miały charakteru deklaracji i trudno je uznać za wyraźne zajęcie stanowiska w spornych kwestiach, to stanowiły istotny element przemian obyczajowych i procesu emancypacji kobiet przez wizję kobiecości, którą kreowały. „Ty i Ja”, jak już wspomniałam, wydawała Liga Kobiet, która nie zainicjowała powstania czasopisma, ale udzieliła swojego szyldu. Skupienie się na dwóch jednostkach, kobiecie i mężczyźnie, i relacji między nimi, w momencie kiedy pismo powstawało (zaczęło wychodzić w 1960 r.) stanowiło z jednej strony przejaw akceptacji indywidualizmu, z drugiej dowartościowania życia prywatnego. Tym, co na okładkach (ale i wewnątrz pisma) łączy kobietę i mężczyznę, nie jest wspólna praca a flirt. Z czasem skupienie na tej relacji i jej charakter, emocjonalny i erotyczny (czasopismo nie nosiło przecież tytułu „Mąż i żona”, zresztą Pinińska-Bereś w tytułach swoich prac mówiła o kochanku, nigdy nie używała w nich słowa „mąż”), okazało się problemem. Biuro Prasowe PZPR oczekiwało treści skupionych bardziej na rodzinie, a nie na parze, i bliższych problemom codziennego życia, co ostatecznie doprowadziło do przekształcenia pisma w „Magazyn Rodzinny” w 1973 r.

Te dwie prace z 1967 r., które tutaj przywołałam, nie są wyjątkami w twórczości artystki a przykładami sztuki konsekwentnie, od wczesnych lat 60., podejmującej kwestie kobiet z perspektywy emancypacyjnej. Pinińska-Bereś nie była socjalistyczną aktywistką, nie należała do organizacji kobiecych, ale funkcjonowała w społeczeństwie, w którym socjalistyczne idee modernizacyjne, dotyczące też kobiet, ścięrały się z tradycyjnymi wizjami, a to ścięranie się było przedmiotem dyskursu w przestrzeni publicznej.

SZTUKA KONSUMPCYJNA NATALII LL

Sztuka konsumpcyjna Natalii LL (1972–1975), w przeciwieństwie do przywołanych w poprzedniej części tekstu prac Pinińskiej-Bereś, należy do najbardziej znanych dzieł sztuki powstałych w socjalistycznej Europie i chyba można zaryzykować stwierdzenie, że weszła do kanonu sztuki feministycznej. Poszczególne elementy rozbudowanej serii, obejmującej zdjęcia i filmy kobiet w bardzo sugestywny sposób z rozkoszą spożywających falliczne w formie banany, parówki, paluszki, ale i kisiel albo budyń, są często wystawiane, reprodukowane i przywoływane w polskim i międzynarodowym świecie sztuki. W tym tekście chcę się skupić tylko na jednym wątku tej pracy – odwołaniu do kultury popularnej – na przykładzie którego można zademonstrować perspektywę rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej (il. 5).



5. Natalia Lach-Lachowicz (Natalia LL), *Sztuka konsumpcyjna. Faza - X*, 1974, ©Archiwum Natalii LL i Muzeum Sztuki w Łodzi

³⁷ *Ibidem*, s. 215.

Dla niektórych polskich historyków sztuki relacja tej pracy Natalii LL do kultury popularnej stanowiła problem. Należał do nich Piotr Piotrowski, który twierdził, że zawarta w *Sztuce konsumpcyjnej* krytyka kultury masowej reifikującej erotykę „była dość wątpliwa, a przede wszystkim dwuznaczna”, sama praca zaś „ze społecznego punktu widzenia była zawieszona w próżni”. Działo się tak, ponieważ według tego autora w Polsce lat 70. „konsumpcja nie miała jednoznacznego charakteru ani ideologicznego, ani praktycznego. [...] pojawiała się przede wszystkim w sferze oczekiwań, zarówno władzy, jak i społeczeństwa [...] dość bezkrytycznie przyglądającego się zachodniej kulturze (konsumpcyjnego) spektaklu”³⁸. Izabela Kowalczyk zaś pisała o twórczości Natalii LL jako przykładzie „polskiej sztuki feministycznej lat 70, która w mniejszym stopniu odnosiła się do polskiego kontekstu, a raczej czerpała z wzorców z zachodu”³⁹. Z tego samego powodu – braku kultury konsumpcyjnej w Polsce. Zauważała też jednak, że „na pewno” w latach 70. w Polsce kobiety „kojarzyły ją [kulturę popularną] z wyzwoleniem – wyzwoleniem z szarej rzeczywistości, ale i z zupełnie aseksualnej kobiecości”. *Sztuka konsumpcyjna* miałyby być przykładem takiego spojrzenia na kulturę popularną, które dostarcza wzorców dla ukazania „kobiety niezależnej, kontrolującej własną przyjemność, świadomej swojej seksualności”⁴⁰. Stosunkowo niedawno zaś cytowana już Agnieszka Rayzacher pisała, że „Natalia LL, dzięki podróżom do rodziny mieszkającej w Danii, była zaznajomiona z kulturą wizualną ówczesnego Zachodu, przyglądała się też rewolucji seksualnej, chłonęła atmosferę tamtego świata, nawet jeśli nie był to jej świat i oglądała go jak przez szybę. Niezwykła intuicja artystki i wycucie ducha czasu sprawiły, że dziś oglądając jej prace, możemy bez problemu powiązać je z teoriami głoszonymi wówczas przez feministki”⁴¹.

Sama pisząc o *Sztuce konsumpcyjnej* powtarzałam te obieguowe opinie, jakoby konsumpcjonizmu w socjalistycznej Polsce nie było⁴². Dzisiaj odczuwam potrzebę powrotu do tej kwestii i jej rewizji, bo jest on kluczowy dla przemyślenia relacji między sztuką i feminizmem. Teraz za Adamem Sobotą, też piszącym o tej pracy, choć nierozwijającym kwestii kultury masowej, powtórzyłabym, że „nawet jeśli możliwości społeczne były ograniczone, to dla Polaków w pełni zrozumiałe były standardy wizualnych zachęt do maksymalnej konsumpcji”⁴³. Co więcej, jeśli przyjrzymy się bliżej kulturze wizualnej początku lat 70. i przeczytamy teksty z tego okresu, zauważymy nie tylko istnienie tego, co jeden z seksuologów określił mianem „erotyki konsumpcyjnej”⁴⁴, ale i krytycznej refleksji jej poświęconej, także z punktu widzenia, który dziś określilibyśmy mianem feministycznego.

Jak pokazują coraz liczniejsze badania, jednym z aspektów przemian okresu poststalinowskiego, zarówno w Polsce, jak i innych krajach bloku wschodniego był rozwój umiarkowanego konsumpcjonizmu⁴⁵. Stanowił on element wspierający wizję państw socjalistycznych jako nowoczesnych społeczeństw, w których poziom życia mieszkańców jest coraz wyższy, a ich potrzeby dobrobytu zaspokajane. Jednym z jego wymiarów był rozwój przemysłu urody, innym, niejako drugą stroną medalu, wzrost dostępności wizerunków atrakcyjnych kobiet, pokazywanych w nasycony erotyką sposób⁴⁶. Przełom lat 60. i 70. to okres, w którym coraz intensywniej w polskiej kulturze pojawiają się takie obrazy. Ich obecność przeanalizowała ostatnio Anna Dobrowolska w rozprawie doktorskiej zatytułowanej „Sex, Communism, and Videotapes. Polish Sexual (R)evolutions”, 1956–1989, w której pisała między innymi o tym, że „utowarowienie kobiecych ciał w mediach, pojawienie się publicznego striptizu i działalność ruchu naturystycznego świadczą o znaczeniu kapitału erotycznego w dyskursie publicznym późnego socjalizmu państwowego”⁴⁷. Przykładami pierwszego zjawiska – utowarowienia kobiecych ciał w mediach – są bardzo popularne wystawy fotograficznego aktu kobiecego

³⁸ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005, s. 378.

³⁹ I. Kowalczyk, *Ambiwalentne piękno*, [w:] *Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej. Tłumaczenia tekstów opublikowanych w katalogu „Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe”*, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 2010, s. 30.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 32.

⁴¹ A. Rayzacher, *Natalia LL i jej intymne rewolucje*, IFEM, <https://www.ifem.pl/pl/natalia-ll-artystka/> (dostęp: 28 IV 2022).

⁴² A. Jakubowska, *Atrakcyjna banalność „Sztuki konsumpcyjnej” Natalii LL*, „*Ikonotheka*”, 2007, 20, s. 7–15.

⁴³ A. Sobota, *Prognoza konsumpcji*, „*Ownetic Magazine*”, 17 XI 2004, <https://ownetic.com/magazyn/2004/natalia-ll-sztuka-konsumpcyjna-1972-prognoza-konsumpcji-adam-sobota> (dostęp: 28 IV 2022).

⁴⁴ Imieliński, *op. cit.*, s. 72. Określenie to pojawiło się dopiero w czwartym, rozszerzonym wydaniu książki, przedtem pisał tylko „erotyzm”.

⁴⁵ Zob. np. *Pleasures in Socialism. Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Evanston, Ill. 2010 czy *Communism Unwrapped. Consumption in Cold War Eastern Europe*, red. P. Bren, M. Neuburger, New York 2012.

⁴⁶ Taką korelację można zauważyć również w innych krajach socjalistycznych, w których liberalizacja polityki, między innymi w dziedzinie ekonomicznej, co oznaczało w tamtym okresie rozwijanie jakiejś formy socjalistycznego konsumpcjonizmu, wiązała się z pojawieniem się w przestrzeni publicznej większej liczby wizerunków kobiecych podanych do wizualnej konsumpcji.

⁴⁷ A. Dobrowolska, „Sex, Communism, and Videotapes. Polish Sexual (R)evolutions, 1956–1989”, rozprawa doktorska, University of Oxford, 2021, <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:b3d0d044-fd4b-4e06-9f7a-b60a3a265d7f>, s. 21 (będzie dostępna w listopadzie 2022).

Venus organizowane w Krakowie corocznie od 1970 r., ale i liczne czasopisma, w których w drugiej połowie lat 60. zaczęto takie akty zamieszczać, na przykład „Perspektywy”, „Ltd.” czy szczególnie interesujący dla nas, jako czasopismo literackie, które sporo uwagi poświęcało sztuce awangardowej, dwutygodnik „Współczesność”⁴⁸. Jak zauważa Dobrowolska, chętnie też ilustrowano przedruki artykułów poświęconych takim zjawiskom zachodniej kultury jak „Playboy”⁴⁹. Można by jeszcze wspomnieć, że mimo zakazu wytwarzania i rozpowszechniania pornografii ta funkcjonowała, co zauważył na przykład Zbigniew Lew-Starowicz w 1972 r. na łamach „Tygodnika Powszechnego”, twierdząc, że „wydawnictwa pornograficzne nie istnieją, ale krążą pokątne made in Denmark” a w rodzimej *mass-culture* (to jego określenie) można wręcz mówić o „modzie na seks”⁵⁰ (il. 6 i 7).



6. Wystawa fotograficzna *Venus 70*, Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, Kraków 1970, fot. J. Podlecki, Muzeum Krakowa

⁴⁸ Wydawany w latach 1956–1971. Zamieszczano w nim na ostatniej stronie rubrykę „Wykrzykniki. Bogato zdobiony organ Mirosława Malcharka”, przygotowywaną przez redaktora graficznego czasopisma i ilustrowaną fotograficznymi aktami kobiet.

⁴⁹ Dobrowolska, *op. cit.*, s. 92.

⁵⁰ Z. Lew-Starowicz, *Kultura masowa a seks*, „Tygodnik Powszechny”, 9, 1972, s. 8.



7. Ilustracja z czasopisma „Współczesność”, 11 (342), 1971, s. 12

O ile istniał w Polsce rozbudowany dyskurs o równouprawnieniu kobiet także w sferze erotyki, o czym pisałam analizując prace Marii Pinińskiej-Bereś, to nie znalazł on odzwierciedlenia w kulturze wizualnej. Kiedy w tej zaczęły pojawiać się wizerunki erotyczne, to ograniczały się niemal wyłącznie do przedstawień postrzeganych jako atrakcyjne ciała kobiet. Ten rozdźwięk między równouprawnieniem a brakiem jego wizualizacji nie pozostał jednak bez echa. Wyraźnie widoczne jest to na przykład w reakcjach zwiedzających wspomnianą wystawę *Venus*. Kilka stron z książki gości znalazło się w publikacji albumowej podsumowującej dwie pierwsze edycje projektu zatytułowanej *Wenus polska*⁵¹. Zamieszczono tam różnego rodzaju uwagi, także takie, które pokazywały świadomość, że tego rodzaju przedstawienia kobiecego ciała są może przejawem rewolucji obyczajowej, ale dla kobiet raczej niekorzystnej. Zwracano między innymi uwagę na niesymetryczność sytuacji – tylko kobiety się rozbierają, nie mężczyźni – i dopominano się wystawy *Apollo*⁵². W grudniu 1975 r. doszło na tej wystawie do skandalu – młoda kobieta, określana w prasie jako Stanisława R., zniszczyła kilka zdjęć, oblewając je kwasem, krzycząc przy tym: „Oto jak kończę Międzynarodowy Rok Kobiet!” (jak już pisałam, rok 1975 był Międzynarodowym Rokiem Kobiet OZN). Niedawno o negatywnym odbiorze *Venus* opowiadała inna polska artystka, Teresa Gierzyńska, jako o ważnym kontekście dla jej prac z tamtego okresu. Wspominając *Venus* mówiła: „Bardzo się buntowałam na portrety kobiet, które były robione w jakichś lasach, kobiety nagie wyginały się na kamieniach, w mchu tarzały. To mnie strasznie bulwersowało. Ja chciałam opowiadać raczej o trudnych do nazwania dylematach kobiet, albo o takich dylematach, o których się w ogóle nie mówiło, w ogóle nie istniały jako jakiś problem”⁵³. Analizę tego zjawiska przygotowała związana z Polską Akademią Nauk Krystyna Starczewska i opublikowała w czasopiśmie „Człowiek i Światopogląd” w 1974 r. jako tekst zatytułowany „*Rewolucja seksualna*” i *moralność*⁵⁴. Został on umieszczony w numerze poświęconym w całości rewolucji obyczajowej i sytuacji kobiet we współczesnym społeczeństwie. Starczewska pisała w nim o dwóch typach rewolucji seksualnej, które można było zaobserwować. Pierwszy, potępiany przez nią, ilustrowany przykładem „Playboya” (ale bez przedruków zdjęć), cechuje się odrzuceniem norm ograniczających seksualność i manifestuje przede wszystkim w sferze słów i obrazów⁵⁵. Drugi typ, wspierany przez autorkę, dotyczy przemiany w relacjach między ludźmi obojga płci

⁵¹ *Wenus polska*, red. A. Gogut, Warszawa 1973, s.nlb.

⁵² Taka ekspozycja była organizowana przez nieistniejące dziś Warmińsko-Mazurskie Towarzystwo Fotograficzne, ale jak dotąd nie udało mi się ustalić szczegółów na jej temat. Z pewnością nie była nagłośniona w kraju. Wspomniana w tekście Teresa Gierzyńska zapytana przeze mnie, powiedziała, że nigdy o niej nie słyszała. Sporadycznie akty męskie pojawiały się w prasie, najczęściej jako rodzaj prezentu na Dzień Kobiet, zob. np. „Kobieta i Życie”, 12 III 1972, nr 12.

⁵³ *Portrety. Teresa Gierzyńska*, reż. A. Zakrzewska, 2020, TVP.

⁵⁴ K. Starczewska, „*Rewolucja seksualna*” i *moralność*, „Człowiek i Światopogląd”, 1974, 10, s. 8–28.

⁵⁵ Autorka tekstu wydaje się nie dostrzegać obecności pierwszego z nich w socjalistycznej Polsce. Analizując go, opierała się na tekstach z magazynu „Forum”.

i polega na odrzuceniu „podwójnej moralności”, odmiennych standardów moralnych stosowanych w ocenie zachowań erotycznych kobiet i mężczyzn.

Nie wiem, do której grupy Starczewska zaliczyłaby *Sztukę konsumpcyjną* Natalii LL. Jej analiza wyraża sceptycyzm wobec rewolucji seksualnej manifestującej się w obrazach. Wydaje się jednak, że mogłaby docenić to, iż Natalia LL w jakimś sensie testowała krytykowane przez nią istnienie podwójnych standardów oglądu zachowań erotycznych kobiet i mężczyzn nie na Zachodzie, a w tej kulturze popularnej, w której funkcjonowała. Ta, wbrew ciągle funkcjonującym potocznym poglądom, rozwijała się całkiem dobrze, podobnie jak refleksja jej dotycząca. Uprzedmiotowione i utowarowione ciało kobiety było jej elementem, ale i przedmiotem krytyki ówczesnie tworzących artystek.

W wypadku Natalii LL krytyka ta polegała na odmowie prezentacji kobiety jako biernego przedmiotu oglądu. W *Sztuce konsumpcyjnej* pojawiają się różne kobiety, które prawdopodobnie są nagie, ale ponieważ w większości wypadków widzimy tylko popiersie, ich ciała nie są przedmiotem naszego oglądu. Tym, co widz może obserwować, jest ich aktywność kojarząca się erotycznie. Podejmowana bez zawstydzenia i z wyraźną radością. *Sztuka konsumpcyjna* stanowi wyraz postawy prezentowanej w tamtym okresie przez Natalię LL w jej sztuce i życiu. Jej elementem była otwarta ekspozycja erotycznego aspektu życia, zamiast jego sublimacji w postaci artystycznych aktów⁵⁶. Ekspozycja, w której partnerzy są w równym stopniu podmiotami tego doświadczenia. W tej konkretnej pracy równowaga ta została zaburzona, co wydaje się bezpośrednio wiązać z reakcją na coraz liczniejsze w PRL-owskich mediach erotyczne wizerunki nagich, biernych kobiet.

W STRONĘ...

Takie analizy, jakie tutaj, z konieczności niezbyt rozbudowane, zaprezentowałam, traktuję jako pierwszy krok w stronę rewizjonistycznej historii powojennej sztuki kobiet w Polsce. Takiej, która przestałaby jako główny punkt odniesienia traktować teorie i praktyki feministyczne wykształcone w ramach drugiej fali w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej i uwzględniałaby dyskurs dotyczący emancypacji kobiet rozwijający się w socjalistycznej Polsce. „Pierwszy krok”, bo jest to propozycja rewizji aktywności artystycznej tych twórczyń, które już wcześniej były postrzegane jako zajmujące się tematyką uznawaną za feministyczną. Co więcej tylko tych, które współtworzyły środowiska awangardowe. To ostatnie wynika z tego, że historia sztuki feministycznej została zdominowana, nie tylko w Polsce, przez analizę twórczości awangardowej. Należałoby się jednak zastanowić nad tym, czy nie poszerzyć jej o twórczość uznawaną z punktu widzenia artystycznego za tradycyjną, która jednak mogła być progresywna z punktu widzenia treści społecznych. Wydaje się, że pole dla takich studiów tworzy dokonująca rewizja socrealizmu i zaangażowanego realizmu w krajach Europy Wschodniej⁵⁷. Na razie w niewielkim stopniu dotyczyła ona sztuki kobiet czy kwestii kobiet podejmującej.

„Pierwszy krok” oznacza też, że w dalszej kolejności należy rozpatrzeć konsekwencje rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce dla globalnej historii relacji między sztuką i feminizmem. Rewizjonistyczna historia sztuki feministycznej, którą proponuję, jest usytuowana. Powstaje w konkretnym miejscu i poddaje nieustannej rewizji znaczenie tego miejsca. Ma jednak ambicje globalne. Wracam tym samym do punktu wyjścia tego artykułu – wystawy *Global Feminisms*, a raczej celu, jaki sobie stawiała, czyli uwzględnienia wielości perspektyw kobiet z całego świata. Zostanie on zrealizowany, jeśli zwróci się uwagę na to, jak różnorodnie rozwijał się proces emancypacji kobiet w drugiej połowie XX w. w różnych miejscach. Na to, że istniały wielorakie koncepcje dotyczące walki o równouprawnienie kobiet i że nie pojawiły się one w okresie powojennym wraz z drugą falą zachodniego feminizmu. Globalna narracja dotycząca walki o równouprawnienie kobiet, a także związków sztuki z tą walką, została zdominowana przez koncepcje stworzone w krajach Europy Zachodniej i przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Mogłoby się to zmienić, gdyby nową globalną historię sztuki feministycznej zacząć pisać na przykład od Europy Wschodniej, od Polski. Pisanie tej historii z perspektywy Warszawy będzie miało jednak znaczenie globalne, moc rewizji globalnych opowieści, jeśli nie będzie reprodukowało (choćby nieświadomie) zachodnich narracji.

⁵⁶ Widoczne jest to zwłaszcza w takich pracach jak *Fotografia intymna*, inaugurująca w 1971 r. działalność Galerii PERMAFO czy *Natalia ist Sex*, wykonana w 1974 r. i zaprezentowana wtedy w Galerii Paramedia w Berlinie Zachodnim.

⁵⁷ Por. przyp. 20.

W STRONĘ REWIZJONISTYCZNEJ HISTORII SZTUKI FEMINISTYCZNEJ W POLSCE

Streszczenie

Tekst ten jest przedstawieniem projektu rewizjonistycznej historii sztuki feministycznej w Polsce. W jego pierwszej części zwracam uwagę na to, że konceptualne ramy, które kształtują narracje o relacjach między sztuką i feminizmem, zarówno tą globalną, jak i lokalną, okazały się niezwykle trwałe. Ciągłe brakuje zrozumienia dla tego, że specyfika twórczości zaangażowanej w kwestie płci związana jest zawsze z lokalnym kontekstem, w którym artystki funkcjonowały. Na kilku przykładach pokazuję, że nawet jeśli świadomość tego istnieje, to nie przekłada się na interpretację tej sztuki. W nich kontekst lokalny jest ignorowany, a autorki nadal odnoszą sztukę artystek do teorii i praktyki feministycznej z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych.

W dwóch kolejnych częściach artykułu prezentuję rewizjonistyczną historię sztuki feministycznej w praktyce, przedstawiając krótkie analizy kilku prac: *Sztandar-gorset* i *Pokrowiec dla mojego kochanka* Marii Pinińskiej-Bereś (obie z 1967) i *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL (1972–1975). Ich autorki traktuję jako świadomie zabierające głos w sprawach dotyczących je osobiście i inne kobiety żyjące w tym samym co one społeczeństwie. Interpretując te dzieła pokazuję, że nie powstały w dyskursywnej próżni. Tematy, które artystki podjęły, były wtedy przedmiotem refleksji w Polsce. W publikacjach naukowych, popularnonaukowych czy popularnych czasopismach dyskutowano między innymi o tym, jakie znaczenie indywidualne i społeczne ma „egalitaryzm seksualny” i satysfakcja kobiet z życia erotycznego, ale i jak ówczesnie te idee ścierały się z tradycyjnymi poglądami dotyczącymi kobiet, co przywołuję w odniesieniu do prac Pinińskiej-Bereś. W analizie dzieła Natalii LL ma dla mnie kluczowe znaczenie to, że wbrew obiegowym opiniom, jeśli przyjrzemy się bliżej kulturze wizualnej początku lat 70. i przeczytamy teksty z tego okresu, zauważymy nie tylko istnienie tego, co jeden z seksuologów określił mianem „erotyki konsumpcyjnej”, ale i krytycznej refleksji jej poświęconej, także z punktu widzenia, który dziś określilibyśmy mianem feministycznego.

Rewizjonistyczną historię sztuki feministycznej w Polsce postrzegam w perspektywie globalnej, twierdząc, że odpowiada ona na jedną z zasadniczych trudności w tworzeniu globalnej, innej niż wertykalna, historii takiej twórczości, którą jest reprodukcja w regionalnych badaniach konceptualnej ramy stworzonej w centrach produkcji wiedzy.

TOWARDS A REVISIONIST HISTORY OF FEMINIST ART IN POLAND

Summary

This text is a presentation of the project of a revisionist history of feminist art in Poland. In its first part, I draw attention to the fact that the conceptual frameworks that shape the narratives of the relationship between art and feminism, both global and local, have proved to be extremely durable. What is still lacking is an understanding that the specificity of feminist art is always linked to the local context in which the artists operated. Through several examples, I show that even if awareness of this exists, it does not translate into interpretations of this art. In them, the local context is ignored and the authors continue to relate art created in Eastern Europe to feminist theory and practice from Western Europe and the United States.

In the next two sections of the article, I present a revisionist history of feminist art in practice with brief analyses of three works: *Banner-Corset* and *Cover for My Lover* by Maria Pinińska-Bereś (both 1967) and *Consumer Art* by Natalia LL (1972–1975). I consider Pinińska-Bereś and Natalia LL as authors consciously speaking out on issues affecting them personally and other women living in the same society. By interpreting these works, I show that they were not created in a discursive vacuum. The themes that the artists took up were being reflected on in Poland at the time. Among other things, academic publications, popular science, and mass media discussed the individual and social significance of “sexual egalitarianism” and women’s satisfaction with their erotic lives, but also how these ideas clashed with traditional views on women, which is particularly important in relation to Pinińska-Bereś’s works. What is crucial in analyzing Natalia LL’s work is that, contrary to popular opinion, if we take a closer look at the visual culture of the early 1970s, we can see not only the existence of what one sexologist called “consumer erotica”, but also a critical reflection on it, also from a point of view that today we would call feminist.

I perceive the revisionist history of feminist art in Poland from a global perspective, arguing that it responds to one of the fundamental difficulties in producing a global, other-than-vertical history of such art, which is the reproduction in regional studies of the conceptual framework created in centers of knowledge production.

BIBLIOGRAFIA

- Altmann Susanne, *Why the Insurrection, Medea?*, [w:] *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, [katalog wystawy], Kunsthalle im Lipsiusbaum, Drezno, red. Susanne Altmann, Katarina Lozo, Hilke Wagner, Köln 2019, s. 26–33.
- Artwińska Anna, Mroziak Agnieszka, *Generational and Gender Memory of Communism in Central and Eastern Europe. Methodological Perspectives and Political Challenges*, [w:] *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, red. Anna Artwińska, Agnieszka Mroziak, London 2021, s. 9–28.
- Banasiak Jakub, *Prześlona dekada. Próby modernizacji państwowego systemu sztuki 1971–1980*, [w:] *Awangarda i państwo*, red. Dorota Monkiewicz, Łódź 2018, s. 312–326.
- Bednarek Joanna, *Opowieści o początku. Źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna*, [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, [katalog wystawy], red. Joanna Sokołowska, Łódź 2018, s. 147–156.

- Branicka Monika, *Gabriele Stötzer. Pochodzę z kraju, którego już nie ma*, 2021, <https://galeriamonopol.pl/pl/gabriele-stotzer-pochodze-z-kraju/> (dostęp: 28 IV 2022).
- Chazalon Elodie, *Thea „tricks”. Forms of Resistance in the 1968 United States and After*, „L’Ordinaire des Amériques”, 2014, 217, <http://journals.openedition.org/orda/1602> (dostęp: 28 IV 2022).
- Communism Unwrapped. Consumption in Cold War Eastern Europe*, red. Paulina Bren, Mary Neuburger, New York 2012.
- Dobrowolska Anna, „Sex, Communism, and Videotapes. Polish Sexual (R)evolutions, 1956–1989”, rozprawa doktorska, University of Oxford, 2021, <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:b3d0d044-fd4b-4e06-9f7a-b60a3a265d7f> (będzie dostępna w listopadzie 2022).
- Federici Silvia, *Wages Against Housework*, Bristol 1975.
- Fitzpatrick Sheila, *Revisionism in Soviet History*, „History and Theory”, 2007, 4 (46), s. 77–91.
- Grabowska Magdalena, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Warszawa 2018.
- Imieliński Kazimierz, *Życie seksualne. Psychohigiena*, Warszawa 1965.
- Jakubowska Agata, *Atrakcyjna banalność „Sztuki konsumpcyjnej” Natalii LL*, „Ikonotheka”, 2007, 20, s. 7–15.
- Jakubowska Agata, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, [w druku].
- Jarecka Dorota, *Surrealizm. Realizm. Marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2021.
- Kostołowski Andrzej, *Żywy róż*, [w:] *Maria Pinińska-Bereś. Obiekty–Dokumenty–Instalacje*, [katalog wystawy], Lublin 1982, s.nlb.
- Kowalczyk Izabela, *Ambiwalentne piękno*, [w:] *Pleć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej. Tłumaczenia tekstów opublikowanych w katalogu „Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe”*, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 2010, s. 29–36.
- Lew-Starowicz Zbigniew, *Kultura masowa a seks*, „Tygodnik Powszechny”, 9, 1972, s. 8.
- Malewska Hanna, *Kulturowe i psychospołeczne determinanty życia seksualnego*, Warszawa 1969.
- Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists. Thirty Years After*, [w:] *Women Artists at the Millennium*, red. Carol Armstrong, Catherine de Zegher, Cambridge Mass. 2006, s. 21–32.
- Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition*, wstęp Catherine Grant, London–New York 2021.
- Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News”, 1971, 9, s. 22–39 i 67–71.
- Nycek Tadeusz, [bez tytułu], [w:] *Rzeźba Roku 1969*, [katalog wystawy], Kraków 1970.
- Pinińska-Bereś Maria, *Z listu do krytyka*, 1993, [w:] *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, [katalog wystawy], red. Bożena Gajewska, Jerzy Hanusek, Kraków 1999, s. 30–31.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.
- Pleasures in Socialism. Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*, red. David Crowley, Susan E. Reid, Evanston Ill. 2010.
- Rayzacher Agnieszka, *Natalia LL i jej intymne rewolucje*, IFEM, <https://www.ifem.pl/pl/natalia-ll-artystka/> (dostęp: 28 IV 2022).
- Rayzacher Agnieszka, „Siostry” *Alicja i Bożena Wahl*, <http://lokal30.pl/wystawy/siostry/> (dostęp: 28 IV 2022).
- Reilly Maura, *Introduction. Toward Transnational Feminisms*, [w:] *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, [katalog wystawy], wyd. Maura Reilly, Linda Nochlin, New York–London 2007, s. 14–45.
- Sablinska Aga, *Why 70s Art Provocateur Maria Pinińska-Bereś is Still so Relevant in Today’s Poland*, „The Calvet Journal”, 19 X 2019, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/11410/maria-pininska-beres-art-feminism-poland-london-exhibition> (dostęp: 28 IV 2022).
- Sobota Adam, *Prognoza konsumpcji*, „Ownetic Magazine”, 17 XI 2004, <https://ownetic.com/magazyn/2004/natalia-ll-sztuka-konsumpcyjna-1972-prognoza-konsumpcji-adam-sobota> (dostęp: 28 IV 2022).
- Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, Łódź 2017.
- Sokołowska Joanna, *Maszyna do pracy z wyobraźnią*, [w:] *Wszyscy ludzie będą siostrami*, [katalog wystawy], red. Joanna Sokołowska, Łódź 2018, s. 11–26.
- Sokołowska Magdalena, *Kobieta pracująca. Socjomedyczna charakterystyka pracy kobiet*, Warszawa 1963.
- Sokołowska Magdalena, Wrochno Krystyna, *Pozycja społeczna kobiet w świetle statystyki*, [w:] *Kobieta współczesna*, red. Magdalena Sokołowska, Warszawa 1966, s. 44–78.
- Starczewska Krystyna, „Rewolucja seksualna” i moralność, „Człowiek i Światopogląd”, 1974, 10, s. 8–28.
- Szydłowska Agata, *Paryż domowym sposobem. O kreowaniu stylu życia w czasopiśmie PRL*, Warszawa 2019.
- Wenus polska*, red. Anna Gogut, Warszawa 1973.