

## Emancypacja

Bohaterką książki jest Maria Pinińska-Bereś (1931–1999), której twórczość rozpatruję jako sprzężoną z procesem emancypacji kobiet zachodzącym w Polsce Ludowej. Interesuje mnie jej subwersywny – w polu artystycznym, ale przede wszystkim społecznym – charakter. Moje ambicje sięgają jednak dalej. Analizę twórczości Marii Pinińskiej-Bereś traktuję jako studium przypadku, które może prowadzić do bardziej ogólnych obserwacji dotyczących innych artystek tworzących w krajach socjalistycznej Europy<sup>1</sup>, choć oczywiście nie do uniwersalizacji jej doświadczenia (Yin 2015: 73). Moim celem jest też pokazanie, jak można pisać taką historię sztuki polskiej po 1945 roku, w której jest ona łączona z polityką – ale z polityką dotyczącą płci. Andrzej Turowski pisał o presji „ideozy”, jakiej poddana była sztuka w PRL. Ideozy, czyli „przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznie strategii” (Turowski 1987: 31). Wydaje się, że idea o „ideozie feministycznej”. Wręcz przeciwnie – polityczne strategie dotyczące płci są w niej ignorowane. Tymczasem, jak twierdzi Małgorzata Fidelis, „rozumienie różnic płci nie było marginalnym elementem w budowaniu systemu komunistycznego, lecz raczej służyło jako fundament nowo ustanawianego porządku politycznego i społecznego” (Fidelis 2015a: 19). W książce odnoszę się do odgórnych decyzji politycznych

---

<sup>1</sup> Rozumiem przez nie kraje tzw. bloku wschodniego oraz Jugosławię i Związek Radziecki w latach 1945–1989/90.

tworzących ramy funkcjonowania kobiet, ale nie ograniczam się do nich. Interesują mnie także inne czynniki wpływające na procesy społeczne dotyczące płci, m.in. nauka i polityka Kościoła katolickiego, historia i tradycja kształtujące mentalność społeczeństwa, alternatywne ruchy kulturowe, medycyna (przede wszystkim seksuologia) czy kultura popularna.

W analizie prac Pinińskiej-Bereś szczególną uwagę poświęcam ich emancypacyjnej estetyce i polityce dotyczącej płci. Przemiany w jej sztuce postrzegam jako skorelowane z przemianami w polu społecznym. Nawiązując do tytułu interesującej dla mnie, bo prezentującej podobny sposób ujęcia problemu książki Davida J. Getsy'ego *Abstract Bodies. Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (Getsy 2015), powiedziałabym, że moja praca mówi o rzeźbach Pinińskiej-Bereś w rozszerzonym polu kobiecości. Autor ten zestawia z sobą dwie obserwacje: pisze, że „transformacja była normą w amerykańskiej rzeźbie lat 60.” i że „była to dekada, w której tożsamości płciowe i ich odróżnienie od płci biologicznej zaczęły być silniej publicznie kwestionowane” (Getsy 2015: XI). Zarówno rzeźba, jak i definicja płci znalazły się wówczas – używając pojęcia Rosalind E. Krauss – w rozszerzonym polu<sup>2</sup> (Getsy 2015: XII). W podobny sposób myślę o sztuce Pinińskiej-Bereś. Interpretację konkretnych prac, a także przemian dokonujących się w jej twórczości opieram na przekonaniu, że intensywne eksperymenty w rzeźbie były sprzężone z nasileniem dyskusji na temat kobiet toczących się w społeczeństwie, w którym artystka funkcjonowała, a nie z rozwojem feministycznej praktyki i teorii w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Dlatego w tytule książki został użyty termin „emancypacja”, a nie „feminizm”. Ma on skierować uwagę właśnie na procesy emancypacji kobiet dokonujące się po drugiej wojnie światowej w krajach socjalistycznej Europy.

Celem analizy twórczości Pinińskiej-Bereś przez pryzmat emancypacji kobiet jest także pokazanie, w jaki sposób można inaczej myśleć o historii sztuki nazywanej feministyczną w globalnej perspektywie. W ostatnich latach podejmowane są wysiłki jej poszerzenia o zjawiska, które powstawały poza jej głównymi ośrodkami w Stanach Zjednoczonych. Najważniejszym takim działaniem była otwarta w 2007 roku monumentalna wystawa *Wack! Art and the Feminist Revolution* przygotowana przez Museum of Contemporary Art w Los Angeles<sup>3</sup> – historyczny przegląd sztuki związanej z feminizmem, powstającej w różnych miejscach na świecie od 1965 do 1980 roku. Przez wiele lat pozostawała jedynym przedsięwzięciem mającym za cel ujęcie zjawiska historii sztuki feministycznej (sztuki i feminizmu) w perspektywie globalnej. W 2018 roku ukazała się książka *Art of Feminism. Images that Shaped the*

---

<sup>2</sup> Autor analizuje prace czworga artystów – Davida Smitha, Johna Chamberlaina, Nancy Grossman i Dana Flavina.

<sup>3</sup> Pokazana następnie w National Museum of Women in the Arts w Waszyngtonie, P.S.1 Contemporary Art Center w Nowym Jorku i w Vancouver Art Gallery.

*Fight for Equality, 1857–2017*, która dotyczy inaczej określonego pola: sztuki oraz kultury wizualnej związanej z walką kobiet o zmianę ich sytuacji, rozpatrywanych w znacznie dłuższym okresie (Reckitt 2018). Choć jej autorki nie zapowiadały ujęcia szerokiego w sensie geograficznym, to uwzględniły wiele prac spoza Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej. Publikacja ta jest kolejnym dowodem na to, że z pewnością dokonuje się poszerzenie pola, które jest analizowane, i listy artystek uwzględnianych w tych przeglądowych działaniach. Pokazuje też jednak, że nie zmienia się swego rodzaju feministyczna weryfikacja – prace są włączane, jeśli spełniają kryteria feministyczności wypracowane w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. Punktem wyjścia jest rozwijająca się tam druga fala feminizmu i sztuka tworzona w jej orbicie. Zauważa się i akceptuje lokalne wariacje, ale stałym punktem odniesienia jest tamtejsza sztuka feministyczna.

Projekty powstające w Europie Wschodniej – na tym obszarze geopolitycznym skupiam się w tej książce – w niewielkim stopniu były w stanie przełamać tę narrację. Z pewnością jedną z najważniejszych prób była wystawa *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* przygotowana przez Bojanę Pejić we współpracy z zespołem badaczek i badaczy<sup>4</sup>. Z jednej strony, stanowiła ona reakcję na takie wystawy jak *Wack! czy Global Feminisms*<sup>5</sup>, które stosunkowo mało uwagi poświęcały Europie Wschodniej i z niewielkim zrozumieniem odnosiły się do lokalnego kontekstu. Z drugiej – wynikała z konstatacji kuratorki, że Europa Wschodnia nie zna własnej sztuki związanej z polityką dotyczącą płci (Kivimaa 2013: 174–175). Tematyce emancypacji kobiet nie poświęcono na *Gender Check* odrębnej przestrzeni wystawienniczej, ale była ona obecna we wszystkich częściach ekspozycji. Pejić pokazała pełne spektrum twórczości artystycznej – zarówno tę, którą można by uznać za oficjalną, jak i powstającą w mniej lub bardziej niezależnych od władzy kręgach artystycznych. W tekście kuratorskim pisała, że ekspozycja „zestawia dzieła należące do oficjalnie promowanej kultury socjalistycznej z tymi reżimami męskości i kobiecości i ich przedstawieniami, które kwestionowały »egalitarne«, »emancypacyjne« i »postępowe« – oraz głęboko homofobiczne – społeczeństwo socjalistyczne” (Pejić 2010: 19). To zestawienie nie zostało jednak wyzyskane w tekstach opublikowanych w katalogu, poza artykułem kuratorki<sup>6</sup>. Opublikowany zarówno w katalogu wystawy, jak i w towarzyszącej jej antologii esej Martiny Pachmanovej, podejmujący bezpośrednio kwestię feminizmu czy – jak pisze autorka – „świadomości

---

<sup>4</sup> Pokazana najpierw w Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK) w Wiedniu (2009–2010), potem w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie.

<sup>5</sup> Ekspozycja *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, Nowy Jork, 2007), w przeciwieństwie do *Wack! Art and the Feminist Revolution*, prezentowała sztukę współczesną artystek młodszego pokolenia stworzoną po 1990 roku.

<sup>6</sup> Tym bardziej nie w *Gender Check. A Reader* (Pejić 2009), gdzie przedrukowano teksty już wcześniej opublikowane, a nie zaprezentowano nowych perspektyw badawczych.

feministycznej wschodnioeuropejskich artystek, krytyczek i historyczek sztuki” (Pachmanová 2010: 81), skupia się na tym, jak wrogi lub nieufny był ich stosunek do feministycznych poglądów pochodzących zza żelaznej kurtyny. Nie pada tam ważne dla mnie pytanie o źródła emancypacyjnej postawy artystek – twórczości, która „była zaskakująco bliska sztuce kobiecej i feministycznej tworzonej na Zachodzie”<sup>7</sup> (Pachmanová 2010: 81). Nie znajdziemy go też w katalogu jedynej chyba zbiorowej wystawy sztuki kobiet zza żelaznej kurtyny: *Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem eisernen Vorhang*, ponieważ jej autorka Susanne Altmann w centrum uwagi postawiła radykalizm artystyczny, nie społeczny. Kiedy podejmowała ten drugi problem – np. w odniesieniu do NRD-owskich artystek aktywnych w latach 80. XX wieku – twierdziła, że bezkompromisowa kobiecość obecna w ich pracach została „zainspirowana nie tyle teorią feministyczną, która powstawała na Zachodzie, ile instynktownym [podkreślenie moje – AJ] samoupodmiotowieniem w autorytarnym i patriarchalnym systemie” (Altmann 2019: 26).

Ten przegląd projektów dotyczących sztuki i feminizmu obejmuje tylko kilka pozycji o ambicjach syntetycznych. Choć każda z nich nieco inaczej ujmuje kwestię sztuki tworzonej przez kobiety w socjalistycznym państwie, łączy je podobna narracja dotycząca związku między sztuką kobiet tworzoną w Europie Wschodniej i dyskursami feministycznymi. Te ostatnie są utożsamiane z ideami i praktykami sformułowanymi w Europie Zachodniej i przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Zauważa się, że artystki często je odrzucały na rzecz opowiadania się za uniwersalizmem dobrej sztuki, ale w ich twórczości można dostrzec tematykę określaną jako feministyczna. Nie ma w tych narracjach miejsca na refleksję nad źródłami tej „feministycznej” tematyki innymi niż odrzucany czy poznany później dyskurs feministyczny rozwinięty w Stanach Zjednoczonych lub Europie Zachodniej. Możemy jednak spróbować zmienić tę narrację, jeśli podamy w wątpliwość samo pojęcie „sztuka feministyczna” czy „feminizm” (używane w zestawieniach „sztuka i feminizm”) i przyjrzymy się jego genealogii oraz temu, w jaki sposób zdominowało dyskurs o sztuce związanej z walką kobiet o równouprawnienie. Kolejnym kluczowym krokiem – niewykonanym przez większość autorek – będzie stwierdzenie, że nieobecność w jakiejś przestrzeni geopolitycznej feminizmu (jako masowego ruchu społecznego) czy sztuki feministycznej (która tak jest definiowana przez osoby ją tworzące) nie oznacza niepodejmowania walki kobiet o równouprawnienie i nieobecności tej problematyki w sztuce. To zaś powinno nas prowadzić do analizy lokalnych dyskursów związanych z emancypacją

---

<sup>7</sup> Martina Pachmanová podobnie jak ja należy do pokolenia, którego feministyczna postawa ukształtowała się w latach 90. i jest (a przynajmniej była kilkanaście lat temu) naznaczona dominującymi wtedy przekonaniem, co dobrze ilustruje ten cytat.: „[...] w większości krajów Europy Wschodniej brakowało namysłu nad relacjami płciowymi, odkrywano dopiero filozoficzny i teoretyczny język zachodniej debaty płciowej, a wiedza na temat historii emancypacji kobiet w Europie Wschodniej była w najlepszym razie cząstkowa” (Pachmanová 2010: 82).

kobiet, które stanowiły „naturalne” środowisko dla artystek. Stworzone w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej koncepcje feministyczne były tylko jednym z ich elementów, który pojawił się w pewnym momencie i wszedł w dialog z lokalnie zachodzącymi procesami. Wymaga to dokonania znaczącego przesunięcia w praktyce epistemologicznej – ustawienia w polu zainteresowania tych wszystkich wypowiedzi i aktywności, które były nie tylko kontrolowane, ale często i inspirowane przez władze państwa socjalistycznego, i uznania ich za równie istotne elementy procesu emancypacyjnego co działania oddolne. Taka perspektywa przyjmowana jest z oporami, co dobrze pokazuje tekst Nanette Funk opublikowany w „European Journal of Women’s Studies” w 2014 roku (Funk 2014). Autorka skrytykowała w nim nowe badania na temat płci i socjalizmu w Europie Wschodniej (nazywane przez nią rewizjonistycznymi), ponieważ sugerują, że kobiety w państwowych organizacjach kobiecych miały polityczną sprawczość, a według niej ich aktywność stanowiła jedynie odpowiedź na politykę władz. Tekst ten wywołał zdecydowaną polemikę, m.in. ze strony Kristen Ghodsee (Ghodsee 2015), która także później wielokrotnie przekonywała do uznania istotności procesu emancypacji kobiet w socjalistycznej Europie, również w historiografii feminizmu, i do pogłębienia analizy aktywności podejmowanych przez kobiety funkcjonujące w tej konkretnej rzeczywistości polityczno-społecznej (Ghodsee, Mead 2018, Ghodsee 2020). W tym sporze stoję po stronie Ghodsee.

Perspektywa stawiająca w centrum sprawczość kobiet stanowi wyzwanie dla obrazu powojennej rewolucji społecznej w Polsce, na nowo kreślonego w ostatnich latach np. przez Andrzeja Ledera w książce *Prześniona rewolucja*. Autor twierdzi, że co prawda rewolucja społeczna się dokonała, „pozostaje jednak nieobecna w myśleniu” (Leder 2014: 7). To samo można by powiedzieć o rewolucji feministycznej – z tym zastrzeżeniem, że według Ledera rewolucja jest nieobecna, bo okres ten „został prześniony” przez ludzi, których dotyczyła (Leder 2014: 17). Przypominając o tym, że czym innym jest przemiana życia społecznego, a czym innym aktywny udział w niej politycznych podmiotów, autor ten podkreśla, iż rewolucja ta została „przeżyta jakby we śnie” (Leder 2014: 34), a „polski podmiot polityczny” nie tyle jej dokonał, ile mu się ona wydarzyła. Istnieją jednak analizy, które zaprzeczają „prześnieniu” rewolucji przez polskie kobiety, jak te przedstawione przez Magdalenę Grabowską w książce *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy* (Grabowska 2018). Autorka zgadza się z poglądem, że rewolucja w zakresie emancypacji kobiet jest nieobecna w myśleniu, ale tłumaczy to zjawisko zupełnie inaczej: wyparciem przez ten ruch feministyczny, który był częścią opozycji demokratycznej, działań podejmowanych we współpracy z władzami PRL<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Grabowska przywołuje książkę Ledera i zauważa, że dziwnym jest prawie całkowite pominięcie kwestii płci w opisie rewolucji, która się dokonała, „zapomnienie o rewolucji płci” (Grabowska 2018: 174–175). Leder rzeczywiście poświęca niewiele uwagi kwestii kobiet. Niejako na marginesie

Z licznych badań dotyczących procesu emancypacji kobiet w socjalistycznej Polsce, o których będzie jeszcze mowa (zob. np. Stańczak-Wiślicz et al. 2020), można wyciągnąć wniosek, że akurat ten aspekt rewolucji społecznej nie został prześniony. Nie tylko wiele kobiet w nim uczestniczyło jako świadome podmioty polityczne, stanowił też temat debat w przestrzeni publicznej. Pisząc o tym, trzeba oczywiście pamiętać o ograniczaniu przez władze Polski Ludowej zarówno niezależnej aktywności politycznej, jak i debaty. Stoję jednak po stronie badaczek „rewizjonistycznych”, domagających się zastąpienia normatywnej definicji polityki feministycznej ukształtowanej w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej taką, a raczej takimi, które będą uwzględniały uwarunkowania i okoliczności, w jakich dane działania są prowadzone. Wraz z nimi za niezwykle istotne uznają zwrócenie uwagi na to, jak różnorodnie rozwijał się proces emancypacji kobiet w drugiej połowie XX wieku, oraz na to, że istniały wielorakie koncepcje dotyczące walki o równouprawnienie kobiet i że nie pojawiły się one w okresie powojennym wraz z drugą falą feminizmu. Jak sugeruje przywoływana tutaj Grabowska, drugą falę należy „raczej rozpatrywać jako kontynuację debat toczących się pomiędzy działaczkami z różnych stron świata [...], na długo przed 1963 rokiem, w którym Betty Friedan opublikowała, uznawaną często za początek tej formacji, *Mistykę kobiecości*” (Grabowska 2018: 240). Od lat 70. – czyli czasu, kiedy powstawała narracja na temat twórczości Pinińskiej-Bereś (o czym będzie mowa dalej) – feministki w Polsce odcinają się od lokalnej tradycji (przede wszystkim powojennej)<sup>9</sup>. Związane jest to w dużej mierze ze wspomnianym już wypieraniem aktywności łączonej z władzami Polski Ludowej i nadzorowanymi przez nie organizacjami oraz z wiązaniem ruchu kobiet z polityczną aktywnością opozycyjną określaną jako antykomunistyczna. Grabowska pisze, że „polskie autorki rutynowo, 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” (Grabowska 2018: 36; zob. też Artwińska, Mrozik 2021: 21).

Podobne zjawisko zauważam w historii sztuki w tekstach poświęconych sztuce kobiet. Dotyczy to także moich wcześniejszych publikacji, jako że jestem historyczką sztuki ukształtowaną właśnie w tym sposobie myślenia. Studiowałam w latach 1990–2000 (najpierw na studiach magisterskich, potem doktoranckich) w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie etos demokratycznej, antykomunistycznej opozycji był wtedy bardzo silny. Promotorem moich prac, magisterskiej i doktorskiej, był Piotr Piotrowski (1952–2015), który

---

zauważa, że opisywana przez niego rewolucja też ich dotyczyła, umożliwiając im wydobycie się z układu „ustanawiającego jej [kobiety] »odwieczną« podległość mężczyźnie” (Leder 2014: 148).

<sup>9</sup> Zwracała na to uwagę wcześniej Agnieszka Mrozik w tekście *Akuszerki transformacji. Stosunek do PRL-u jako element polityki tożsamości polskiego feminizmu po 1989 roku* (Mrozik 2011).

kwestię demokracji stawiał w centrum swojej praktyki badawczej i obywatelskiej (zob. Piotrowski 2009; Jakubowska, Radomska 2019). Ten etos w znaczący sposób ukształtował moją perspektywę – przez wiele lat nie mieściła się w niej możliwość pozytywnej oceny działań jakichkolwiek elementów polityki władz socjalistycznej Polski i instytucji od niej w dużym stopniu zależnych, natomiast wysoko oceniana była postawa wobec nich krytyczna.

Jednym z głównych wątków powracających w większości tekstów dotyczących sztuki i feminizmu w PRL jest pytanie o to, czy artystki aktywne w tym okresie były feministkami albo czy w ich sztuce zaistniały chociażby ślady feminizmu – feminizmu utożsamianego w tych tekstach z drugą falą ruchu kobiet. Maria Pinińska-Bereś jest w nich ukazywana jako pionierka sztuki feministycznej w Polsce, a jej prace – jak piszą autorzy – wyprzedzają te, które powstały w Stanach Zjednoczonych czy Europie Zachodniej. Przykładem takiego podejścia może być wystawa *Trzy kobiety* zorganizowana w 2011 roku w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, na której Pinińska-Bereś pojawiła się jako jedna z trzech pionierek polskiej sztuki kobiet, obok Natalii LL i Ewy Partum. Jak czytamy w materiałach prasowych: „Wszystkie od lat 70. łączyły podobne poszukiwania, w których dostrzec można wyraźne intuicje feministyczne lub identyfikację z feminizmem”. O pracach samej Pinińskiej-Bereś napisano: „Natomiast miękkie, antyrzeźbiarskie, utrzymane w odcieniach różu formy Marii Pinińskiej-Bereś, otwarcie związane z kobiecą seksualnością, uznawane są przez niektórych polskich krytyków za wręcz prekursorskie wobec sztuki feministycznej na Zachodzie” (Trzy kobiety 2011a). Konstatacje, że artystka wyprzedziła ruch feministyczny albo że można w jej sztuce odnaleźć „intuicje feministyczne”, nie prowadzą do pytania, wydawałoby się, oczywistego, ale nie do pomyślenia w obowiązującym paradygmacie: co – jeśli nie druga fala ruchu kobiet i towarzysząca jej sztuka – było źródłem feministycznej/emancypacyjnej sztuki Pinińskiej-Bereś? To pytanie jest dla mnie w tej książce kluczowe.

Sądzę, że wyzwanie, które Minioudaki sformułowała jako redaktorka numeru *On the Cusp of Feminism* – powtórzę: żeby sprzeciwić się „zredukowaniu sztuki feministycznej jedynie do przejawów pozostających pod wpływem ruchu wyzwolenia kobiet” (Minioudaki 2014: 60) – powinno zostać potraktowane niezwykle poważnie w procesie przepisywania globalnej historii sztuki feministycznej. Odpowiadając prawie dziesięć lat temu na jej zaproszenie do napisania tekstu, nie potrafiłam wyjść poza ukształtowany w anglosaskim kręgu kulturowym paradygmat sztuki feministycznej i zaproponować ujęcia twórczości Pinińskiej-Bereś pozwalającego na przeformułowanie relacji między sztuką i feminizmem w tym obszarze geopolitycznym, w którym artystka działała<sup>10</sup>. Podejmuję jednak tę próbę w prezentowanej książce

---

<sup>10</sup> Powstał tekst *Ambiguous Liberation. The Early Works of Maria Pinińska-Bereś* (Jakubowska 2014), w którym omówiłam wczesne prace Marii Pinińskiej-Bereś, będące też przedmiotem analiz (bardziej rozbudowanych) w tej książce.

z nadzieją, że to studium przypadku pozwoli na zmianę obrazu sztuki kobiet związanej z ich emancypacją także w bardziej globalnej perspektywie.

W obrębie historii sztuki wschodnioeuropejskiej takiego przemyslenia emancypacyjnej sztuki kobiet tworzonej w socjalistycznej Europie dokonała m.in. Beata Hock w książce *Gendered Artistic Positions and Social Voices*, w której zajęła się filmem i sztukami wizualnymi na Węgrzech<sup>11</sup> (Hock 2013). Jej obserwacja na temat wystawy *Gender Check* i szerzej – badań dotyczących sztuki i płci – jest podobna do mojej, już tu zaprezentowanej. Według Hock „nawet te opracowania, które uznają zasadność ponownego rozpatrzenia najnowszej historii sztuki regionu z perspektywy feministycznej, zazwyczaj ograniczają się jedynie do rzucenia światła na dorobek artystyczny, który opatrują etykietą »pro-«, »proto-« lub »feminizm utajony«”. Oferują one jedynie „normatywne porównanie z modelowym rozwojem feministycznej historii (sztuki)” (Hock 2013: 33). Zamiast zwracania uwagi na to, czego nie było – czyli feminizm drugiej fali – autorka proponuje skupienie się na tym „co tam było: wielorakich i dynamicznie zmieniających się relacjach między państwem a jego modernizującymi się obywatelkami »podczas całego okresu istnienia« programów emancypacyjnych socjalistycznych krajów Europy Wschodniej” (Hock 2013: 34, 37–40). Zawarta w książce Hock analiza prac artystek wizualnych – w krótkim podrozdziale *An Emancipation of One's Own (Dóra Maurer, Orsolya Drozdik, Judit Kele, Katalin Ladik)* (Hock 2013: 185–198) – oparta jest na ważnej i dla mnie deklaracji metodologicznej: „zamiast szukać początków łatwo rozpoznawalnej feministycznej krytyki kultury, starałam się stworzyć przestrzeń bardziej otwartą dla tego rodzaju krytycznych pytań związanych z płcią, które mogą wyłonić się z innego kontekstu społecznego i kulturowego” (Hock 2013: 189). W swojej książce podążam podobną ścieżką w znacznie bardziej rozbudowanej analizie jednej artystki – jej prac nie odnoszę do feminizmu, którego w Polsce nie było, lecz do zachodzącego w tym czasie procesu emancypacji kobiet.

Kiedy zaczynałam studia nad twórczością Pinińskiej-Bereś, istniało niewiele opracowań na temat emancypacji kobiet w socjalistycznej Polsce. Przystępując do pracy nad tą książką, byłam w podobnym stanie ducha jak Agnieszka Gajewska, autorka opublikowanych w 2010 roku *Feministycznych rozrachunków z PRL-em* (Gajewska 2010). W tekście analizuje ona „tożsamościowe deklaracje kilku polskich feministek” i zwraca uwagę na wydanie pierwszej polskiej feministycznej antologii w 1982 roku (Hołówka 1982), a początek lat 80. uznaje za moment, od którego można „datować polski feminizm” (Gajewska 2010: 467). Pokrywa się to prawie – choć ja mówiłabym o końcu lat 70. – z moimi analizami sztuki uznawanej za feministyczną, zarówno

---

<sup>11</sup> Niezwykle cenne są też badania estońskiej historyczki sztuki Katrin Kivimaa i kuratorki Ehy Komissarov, które skupiają się jednak na przemysleniu socrealizmu pod kątem emancypacji kobiet (zob. np. Kivimaa 2010).



konkretnych prac, jak i inicjatyw wystawienniczych czy tekstów im poświęconych (Jakubowska 2018). Nie satysfakcjonowało jej to jednak, podobnie jak mnie, i pytała: „Czy jednak nie było nic wcześniej?” (Gajewska 2010: 467). Ostatnie lata przyniosły odpowiedź – znacząco wzrosła liczba badań nad różnymi wymiarami emancypacji kobiet w Polsce Ludowej, które nie tyle uzupełniają obraz polskiego feminizmu, ile radykalnie go zmieniają. Za pierwsze znaczące publikacje należy zapewne uznać prace Małgorzaty Fidelis (Fidelis 2009, Fidelis 2011), przede wszystkim jej wydaną po polsku w 2015 roku (w jęz. angielskim w 2010) książkę *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (Fidelis 2015a, zob. też Fidelis 2015). Swego rodzaju podsumowaniem przeprowadzonych w ostatnich latach badań jest praca czworga autorów: Katarzyny Stańczak-Wiślicz, Piotra Perkowskiego, Małgorzaty Fidelis i Barbary Klich-Kluczewskiej zatytułowana *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, która ukazała się w 2020 roku (Stańczak-Wiślicz et al. 2020). Autorzy przedstawiają w niej wyniki swoich badań, a przy tym powołują się na wiele innych opracowań, m.in. na ważną także dla mnie pozycję, ponieważ poruszana przez nią tematyka odgrywała ważną rolę w twórczości Pinińskiej-Bereś – książkę Agnieszki Kościańskiej poświęconą kształtowaniu się w socjalistycznej Polsce wiedzy eksperckiej o seksualności (Kościańska 2015). Również inne prace poświęcone konkretnym kwestiom, np. działalności organizacji kobiecych (Grabowska 2018), antykoncepcji (Ignaciuk 2014), pracy seksualnej (Dobrowolska 2020), obchodów dnia kobiet (Jarska 2010) – by wymienić tylko kilka – stanowiły dla mnie niezwykle cenne źródło informacji, a także inspirację w pisaniu historii sztuki kobiet (tu konkretnej kobiety: Marii Pinińskiej-Bereś) powstającej w socjalistycznej Polsce. Już w trakcie ostatnich poprawek zapoznałam się z pracą doktorską Anny Dobrowolskiej *Sex, Communism, and Videotapes. Polish Sexual (R)evolutions, 1956–1989* (Dobrowolska 2021b). Zainteresowania autorki skupione na kulturze wizualnej PRL i jej podejściu do nagości w wielu punktach przecinają się z moimi.

Publikacje te łączy traktowanie kobiet żyjących w PRL nie tylko jako „adresatek działań propagandowych i polityki komunistycznego państwa”, lecz także jako „aktywnych uczestniczek kultury, polityki, życia społecznego, współtwórczyń nowych wzorców zachowań i stylów życia” (Stańczak-Wiślicz et al. 2020: 9). Wspólne jest im również postrzeganie emancypacji kobiet w socjalistycznym państwie jako złożonego, niejednoznacznego procesu, którego dynamika ulegała zmianie pod wpływem wielu czynników. Do tej dynamiki przykładam w książce dużą wagę, ponieważ dostrzegam korelację między zmianami dokonującymi się w procesie emancypacji kobiet i transformacją sztuki Pinińskiej-Bereś oraz jej recepcji. We wspomnianych opracowaniach uwaga skupiona jest przede wszystkim na okresie powojennym oraz na rodzimej myśli i praktyce emancypacyjnej. Wynika to z chęci zbudowania przeciwwagi dla narracji, która kwestię równouprawnienia kobiet odnosi wyłącznie do idei

feministycznych powstałych w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. W tej książce, dołączając do tak zarysowanego projektu, nie chcę jednak stracić całkowicie z oczu zachodniego dyskursu feministycznego. Jak już wspomniałam, pojawił się on w socjalistycznej Polsce w pewnym momencie i odegrał ważną rolę<sup>12</sup>. Nie stanowił elementu kluczowego w toczącym się wówczas procesie emancypacyjnym, którego podstawą były modernizacyjne idee socjalistyczne, niekiedy mające swoje źródła w okresie międzywojennym. Najczęściej pojawiał się jako przedmiot porównania albo negatywny punkt odniesienia, jako opis koncepcji i działań podejmowanych w innej rzeczywistości społeczno-politycznej. Stał się jednak częścią dyskursu dotyczącego emancypacji kobiet i właśnie w ten sposób, nie jako uniwersalny punkt odniesienia, zostanie tutaj potraktowany.

## (Nie)znana artystka

Maria Pinińska-Bereś jest w Polsce artystką dość dobrze znaną. Nie należy do twórczyń zapomnianych czy egzystujących na marginesach narracji historyczno-artystycznych, a jej twórczość wydaje się rozpoznana. Jest to jednak złudzenie wynikające z dość pobieżnego oglądu i powielania uproszczonego wizerunku.

Sztuka kobiet, sztuka kobieca, sztuka feministyczna – te kategorie i związana z nimi problematyka zdominowały recepcję sztuki Pinińskiej-Bereś. Sięgają po nie nieomal wszyscy interpretatorzy jej prac, nie tylko feministyczne historyczki sztuki. Są zgodni co do tego, że tematyka płci, przedstawienie kobiecego ciała i erotyka odgrywały w niej kluczową rolę. Widzą w niej też ładunek krytyczny – zazwyczaj przy tym podkreślając, że jest on łagodzony humorem. W istniejących odczytaniach sztuki tej artystki – które będę wielokrotnie przywoływała w tej książce – dostrzegam jednak kilka znaczących, powiązanych z sobą przeoczeń. Ich uwzględnienie pozwoli wyjść poza utrwalony jej obraz. Po pierwsze, w dużym stopniu ignoruje się prace powstające w latach 60. Po drugie, nie zwraca się uwagi na przemiany dokonujące się w twórczości Pinińskiej-Bereś na przestrzeni lat, traktując ją w zasadzie jako jednolitą. Po trzecie wreszcie, nie widzi się powiązania owych zmian z bezpośrednim kontekstem społeczno-politycznym, w którym artystka tworzyła.

---

<sup>12</sup> Mimo trudności w podróżowaniu i ograniczonym dostępie do mediów zagranicznych (telewizji, prasy, książek) wiele idei powstających poza granicami kraju było w Polsce znanych, choć zazwyczaj w ograniczony sposób. Analizę tego zjawiska w odniesieniu do idei feministycznych na obszarze historii i krytyki sztuki przedstawiłam w tekście *The Circulation of Feminist Ideas in Communist Poland* (Jakubowska 2018).