

## Kręte ścieżki feminizmu<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.10>

Punktem wyjścia obecnych rozważań są dość zasadnicze różnice między zachodnimi ruchami feministycznymi i ich polskim wariantem. To, co stanowiło i stanowi o doniosłości tworzonych na Zachodzie sytuacji artystycznych, było wpleceniem ruchu feministycznego w materię sztuki i poddaniem go w tej postaci dyskursowi filozoficznemu. Proces ten wyprowadzał zatem feminizm z wcześniejszego historycznego kontekstu walki społeczno-politycznej, dyktowanej warunkami ekonomicznymi. Takie wyniesienie feminizmu ponad robotniczy protest rewiduje „opresyjną konstrukcję kobiecości” na gruncie żywych w początkach XXI w. nurtów intelektualnych i jest uprawnione wobec kobiecych ruchów przebiegających w krajach o liniowym rozwoju – czyli tych, które płynnie wkroczyły w erę postindustrialną, a więc przede wszystkim w krajach rozwiniętego kapitalizmu w jego euroatlantyckim wydaniu.

Przypomnijmy jednak, że początki ruchu feministycznego wywodzą się zarówno z wystąpień sufrażystek, jak i z ruchów robotniczych na przełomie XX w. w Ameryce Północnej i Europie Zachodniej. Pierwsze obchody Narodowego Dnia Kobiet odbyły się 28 lutego 1909 r. w Stanach Zjednoczonych i zostały ustanowione przez Socjalistyczną Partię Ameryki dla upamiętnienia strajku pracowników przemysłu odzieżowego w Nowym Jorku, w 1908 r. Ówczesne kobiety protestowały po prostu przeciwko złym warunkom pracy i – w sposób oczywisty – korzystały z poparcia organizacji lewicowych. Tę inicjatywę przejęła Clara Zetkin, niemiecka komunistka, która już wcześniej odzęgnywała się od istniejących „burżuazyjnych” ruchów emancypacji kobiet, twierdząc, że ich prawdziwe wyzwolenie może nastąpić jedynie po zwycięstwie socjalizmu (il. 1). W swym wystąpieniu na Międzynarodowym Kongresie Robotników w Paryżu w lipcu 1889 r. mówiła: „Robotnice, które dążą do równości społecznej, nie spodziewają się swojej emancypacji po burżuazyjnych ruchach kobiecych rzekomo walczących o prawa kobiet. Ten gmach jest zbudowany na piasku i nie ma realnych fundamentów. Robotnice są absolutnie przekonane, że kwestia emancypacji kobiet nie jest sprawą odosobnioną, lecz częścią

<sup>1</sup> Tekst niepublikowany, wygłoszony podczas pleneru artystycznego w Ostromecku w lipcu 2019 r. Zamieszczone w artykule fotografie dzieł pochodzą ze zbiorów artystów lub ogólnodostępnych zasobów cyfrowych.

wielkiego problemu społecznego. Uświadamiają sobie jasno, że problemu tego nie da się rozwiązać w dzisiejszym społeczeństwie bez całkowitej przemiany tegoż społeczeństwa”<sup>2</sup>.

Podczas zjazdu II Międzynarodówki w Kopenhadze w 1910 r. Zetkin zaproponowała międzynarodowe obchody Dnia Kobiet w Europie. Po raz pierwszy odbyły się one w roku 1911. W ten sposób święto zostało zawłaszczone i przeniesione na grunt europejski. Nie trzeba było czekać zbyt długo, by nastąpiło kolejne przesunięcie. Marksizm zamienił się w leninizm, a wraz nim rewolucja przesunęła się na wschód, do Rosji. Odtąd Zetkin reprezentowała nie siebie i nie kobiety, ale licencję daną kobietom przez model sowiecki.

Obecna, zachodnia koncepcja feminizmu, uwikłana w wykroczenie zarówno poza definicję „wierności wydarzeniu”, jak i „lewicowej melancholii” Waltera Benjamina, zakorzeniona jest nadal w „tamtych” heroicznych dziejach, a właściwie w pamięci o nich. Istotą wielu działań feministycznych jest wszak „powtarzanie od nowa” niegdysiejszych, „pierwotnych” wystąpień, powrót do źródeł z pominięciem ideologicznych zafałszowań, jakie miały miejsce przez następne pół wieku. Zważmy więc, iż ten zabieg jest możliwy do przyjęcia, ponieważ jest nacechowany pozytywnie, a taka pozytywna ewaluacja jest z kolei możliwa dlatego, że w żadnym z tych krajów, gdzie feminizm odniósł istotne, choć niekiedy spóźnione zwycięstwo, nie było komunizmu. Inaczej mówiąc – tam, gdzie zwyciężyła myśl Zetkin i równouprawnienie kobiet zostało zadekretowane odgórnie, rzeczywisty ruch feministyczny długo nie znajdował odpowiedniego podglebia.

Walka, która toczyła się w pierwszej połowie XX stulecia w krajach rozwiniętego kapitalizmu, nie przynosiła spektakularnych zwycięstw. Kobieta zachodnia, zwrócona do siebie, nie znajdowała zrozumienia w zmaskulinizowanych społeczeństwach. Stanowione przez mężczyzn prawo, będąc ideową pochodną prawa własności, zostało zorientowane przede wszystkim na „zabezpieczenie” statusu majątkowego kobiety zamężnej i – w konsekwencji – także kobiety rozwiedzionej. W obu wypadkach był to status legalnej utrzymanki. I nadal jest. To pozycja niepodmiotowa, ale wygodna, jeśli się nie ma innych potrzeb i jeśli się w porę wyjdzie za męża. Cały świadomy ruch feministyczny był (i jest)



Il. 1. Klara Zetkin

<sup>2</sup> Clara Zetkin, *Für die Befreiung der Frau! Rede auf dem Internationalen Arbeiter-Kongress zu Paris, 19 Juli 1889* [w:] *Protokolle des Internationalen Arbeiter-Kongress zu Paris, 14–20 Juli 1889*, Nürnberg 1890, s. 80–85; cyt. za: Clara Zetkin, *Selected Writings*, red. Philip S. Foner, przeł. Kai Schoenhals, Chicago 2015, s. 46.



Il. 2. Wiera Muchina, *Robotnik i kołchoźnica*, rzeźba na szczycie pawilonu ZSRR na wystawie światowej w Paryżu, 1937

skierowany właśnie przeciwko temu „uprzedmiotowieniu”. Ale przecież nie o to walczyły robotnice z początku wieku. I nie to zostało im zaoferowane w postaci urzędowego równouprawnienia przez system komunistyczny.

„Lewicowa melancholia” zawierała w sobie opresyjną konstrukcję kobiecości, realizowaną w dalekim od dobrobytu systemie ekonomicznym. Przypomnijmy, że to, co było postulowane dla technologicznie postępowego Zachodu, realizowało się na zacofanym Wschodzie. Kobieta radziecka na równi z mężczyzną miała uczestniczyć w budowie socjalizmu. Jej modelem była kołchoźnica z grupy rzeźbiarskiej autorstwa Wierę Muchiny *Robotnik i kołchoźnica* (il. 2). Ta wysoka na 25 metrów kompozycja powstała na rządowe zamówienie, by zwieńczyć radziecki pawilon na światowej wystawie w Paryżu w 1937 r., a więc w okresie szczytu stalinowskiej czystki. Rozstrzeliwano wówczas i wysyłano do gułagu nie tylko mężczyzn, a los kobiet w systemie łagrów nie był dużo lepszy niż w późniejszych, nazistowskich obozach koncentracyjnych. Dlatego sytuacja

kobiet podczas drugiej wojny światowej może posłużyć jako przykład rozżewu między ich rzeczywistymi, często granicznymi doświadczeniami a wizualnym językiem propagandy, pozycjonującym status kobiety w tych dwu systemach polityczno-społecznych. Jeśli pominiemy kraje podbite bądź sprzysiężone z Niemcami, pozostaną Wielka Brytania, USA i ZSRR.

Od samego początku wojny ojczyźnianej radziecka propaganda wyeksponowała kobietę jako symbol ojczyzny w propagandowym zlepie *Ojczyzna-Matka*, upowszechnionym na gigantycznych plakatach Iraklija Toidzego *Ojczyzna-Matka wzywa!* (il. 3), opartym na kompozycji plakatu Dmitrija Moora *Czy zgłosiłeś się na ochotnika?* (1920) z okresu wojny polsko-bolszewickiej (il. 4), „inspirowanym” z kolei propagandowym plakatem Białej Armii generała Denikina *Dlaczego nie jesteś w armii?* oraz plakatem Jamesa Flagga z 1917 r. z Wujem Samem namawiającym do wstąpienia do armii amerykańskiej (il. 5). Ten zaś nawiązuje do brytyjskiego plakatu autorstwa Alfreda Leete’go z 1914 r. *Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country’s Army! God save the King* (il. 6). Toidze zamienił czerwonoarmistę na jego matkę, a w późniejszym wariacie także na jego siostrę, przejętą z ikony Matki Boskiej „świecką Hodegetrię”, chroniącą dziecko w draperiach czerwonego sztandaru i patrolującą wszystkim wojskowym formacjom (il. 7). *Ojczyzna-Matka* wysyłająca swoich synów na front stała się na długo emblematem

**РОДИНА-МАТЬ  
ЗОВЕТ!**



Il. 3. Iraklij Toidze, *Ojczyzna-Matka wzywa!*, 1941

РСФСР

Ты



Il. 4. Dmitrij Moor, *Czy zagłosiłeś się na ochotnika?*, 1920



Il. 5. James Flagg, *I WANT YOU FOR U.S. ARMY*, 1917



Il. 6. Alfred Leete, *Britons: Lord Kitchener Wants You. Join Your Country's Army! God save the King*, 1914





Il. 7. Iraklij Toidze, *Za Ojczyznę-Matkę*, 1941



Il. 8. Plakat propagandowy Women's Auxiliary Air Force

radzieckiej kobiety-patriotki, a po wielu dekadach upowszechniła do tego stopnia, że jej plakaty wizerunek do dziś służy w Rosji jako schemat używany w rozmaitych kampaniach reklamowych.

Na tym pierwszym etapie wojny modelowa kołchoźnica wręczała karabin mężczyznom, a modelowa robotnica – swoim koleżankom. Propaganda była skuteczna. Kobiety szły pod broń. Podobnie jak w Wielkiej Brytanii i USA. Oprócz wielu kluczowych funkcji na „domowym froncie” około milion radzieckich, 500 tysięcy brytyjskich i 200 tysięcy amerykańskich kobiet pełniło służbę mundurową w siłach zbrojnych. Jeśli jednak chodzi o ofiary, to armia USA straciła 489 kobiet (w tym 215 sanitariuszek), armia Zjednoczonego Królestwa – 25 399, Armia Czerwona – 311 749. Takie są ostatnie obliczenia<sup>3</sup>. Nie tylko dlatego, że ZSRR stracił w tamtej wojnie najwięcej swoich żołnierzy, lecz i dlatego, że Rosjanki walczyły na polu bitwy ramię w ramię z mężczyznami.

Język zachodniej propagandy zachęcający kobiety do walki był bardzo powściągliwy, jeśli chodzi o możliwość utraty życia. Szczególnie w USA czy w Australii. Owszem, „budzono” do działania, zachęcano do udziału w „Victory job” i odwiedzania rządowej agencji werbunkowej, lecz służba nieczęsto kończyła się oddelegowaniem na front. Podobnie było w Anglii, gdzie propagowano przede wszystkim akces do służby pomocniczej, najczęściej w agencji WAAF – Women's Auxiliary Air Force (il. 8), czynnej w latach 1939–1949<sup>4</sup>, WRNS – Women's Royal Naval Service (il. 9), oraz w ATS – Auxiliary Territorial Service (il. 10), czyli służbie terytorialnej, do której trafiła także przyszła Elżbieta II, oraz w służbie sanitarnej i pożarnictwie, na stanowiskach obsługujących ekipy strażackie. Przede wszystkim jednak kobieta powinna była zadbać o wyżywienie kraju, czyli

<sup>3</sup> Anna Winkler, *Ile kobiet zginęło na frontach II wojny światowej?*, [Twojehistoria.pl](http://Twojehistoria.pl) [dostęp: 28.05.2018].

<sup>4</sup> Pod koniec 1941 r. przy Armii Andersa powstała też polska Pomocnicza Służba Kobiet.

zajmować się zdrową pracą na roli, do której także powołano specjalną agencję pod nazwą Women's Land Army (il. 11). Wysilek kobiet doczekał się osobnego uhonorowania dopiero w 2007 r., kiedy kombatantom przyznano specjalną honorową odznakę. Otrzymało ją 45 000 kobiet. W roku 2012 wzniesiono im niewielki pomnik w Szkocji, a dwa lata później – w National Memorial Arboretum w Alrewas (il. 12). Amerykanki nawoływano też do zastępowania mężczyzn na drugim froncie, czyli w fabrykach, akcentując przy tym, że powinny to robić z myślą o swoich mężach. Przede wszystkim jednak Amerykanki powinny były zasilać front robót ogrodowych i koncentrować się na robieniu przetworów. Takie wsparcie miało być m.in. celem ich służby w Land Army (il. 13).

Zasadnicza różnica między „blokiem zachodnim” i „wschodnim” dotyczyła nie tylko odmiennej stylistyki plakatów i urody bohaterek, lecz przede wszystkim sposobu, w jaki adresowano treści propagandowe. Plakaty brytyjskie i amerykańskie zwracały się bezpośrednio do kobiet, miały namówić je do wsparcia mężczyzn zajętych walką. Nie posługiwano się kobiecymi alegoriami Brytanii czy Ameryki, choć obie są rodzaju żeńskiego. Stany Zjednoczone symbolizował Wuj Sam, natomiast Anglię – Churchill. Pierwszy namawiał do pomocy, drugi otaczał opieką.

Kobiety radzieckie nie były bezpośrednimi adresatkami propagandy, ponieważ to one zagrzewały do boju i już pracowały na tyłach, często razem z dziećmi (il. 14–16); to one również zwracały się z plakatów do innych kobiet, ale nie z zachętą, tylko z przykładem własnego zaangażowania. Plakaty nie mówiły: „Wy, kobiety”, lecz „My, kobiety”. Nie, jak w USA: „Chcę aby mój mąż był ze mnie dumny”, tylko „Chcę, aby moja ojczyzna miała ze mnie pożytek. Wtedy sama będę z siebie dumna”. Wszystko, co robiły na froncie i na tyłach, miało wynikać z ich patriotycznych obowiązków. Milion radzieckich żołnierek,



Il. 9. Women's Royal Naval Service, fotografia propagandowa



Il. 10. *Victory job*, plakat propagandowy





Il. 11. Ekipa British Women's Land Army, fotografia dokumentalna, 1940



Il. 12. Denise Dutton, *Women's Land Army*, rzeźba, The National Memorial Arboretum w Alrewas, 2014

## The Fruits of Victory



Write for Free Book to  
**National War Garden Commission**  
 Washington, D. C.  
 Charles Lathrop Pack, President      P.S. Ridsdale, Secretary

Il. 13. *The Fruits of Victory*, plakat propagandowy, USA



Il. 14. Michaił Sawin, kobiety orzące ziemię, ZSRR, fotografia dokumentalna, 1941–1944

najczęściej młodych dziewcząt, wcieliło się na czas wojny w bezpiecznego żołnierza, do którego przemawiała Ojczyzna-Matka (il. 17).

Dumna Ojczyzna ponosiła straty, pojawiła się więc figura bohaterskiej *Matki partyzanta* (il. 18) a z oblicza propagandy wkrótce znikły bohaterki pracy i walki. Ich miejsce z dnia na dzień zajęły ofiary przemocy i kobiety zagrożone, zwykle z dziećmi na rękach, wołające armię (czyli mężczyzn) o pomoc. Nie apelowały do żołnierskiego męstwa, tylko wskazywały na swoją kobiecą bezbronność. Miały wzruszać i budzić gniew oraz chęć zemsty, szczególnie gdy w grę wchodziła śmierć dziecka lub gwałt na narzeczonej (il. 19–20). Natychmiastową chęć pomocy miały też budzić męczennice zamknięte za drutami kolczastymi, zwłaszcza małe dziewczynki.

To wołanie o pomoc i zemstę nie przeskadzało w budowaniu kultu państwa. Bohaterka pracy socjalistycznej zamieniała się w bohaterską ofiarę młodego życia złożoną na ołtarzu ojczyzny. Ten model inkorporowany został w zmaskulinizowaną, wyzutą z płci i zmitologizowaną postać partyzantki Zoi Kosmodiemjanskiej. Jej kult rozwija się w Rosji nieprzerwanie od czasów wojny; poświęcono jej dotychczas 3 duże obrazy olejne, 8 muzeów, 58 pomników, 4 utwory literackie, 7 muzycznych, w tym operę i balet, aktualnie w produkcji jest piąty film fabularny. Jej imię noszą asteroida 1793, szczyt w Altaju, wieś w okręgu moskiewskim, liczne ulice, biblioteki i szkoły, a także pułki i obozy pionierów (il. 21–22). Z biegiem czasu jej „męski” wizerunek nabierał coraz więcej cech kobiecych, a więc podszytych znamionami płciowości, a nawet erotycznego pobawu (il. 23). Rosyjskie feministki (np. z grupy FEMEN) otaczają ją coraz większą



Il. 15. Dziewczynka w fabryce broni, ZSRR, fotografia propagandowa, 1942–1943



Il. 16. Dziewczyny w fabryce broni, ZSRR, fotografia dokumentalna, 1942–1943



Il. 17. Maszerujące snajperki, Tobolsk, fotografia dokumentalna, 1944





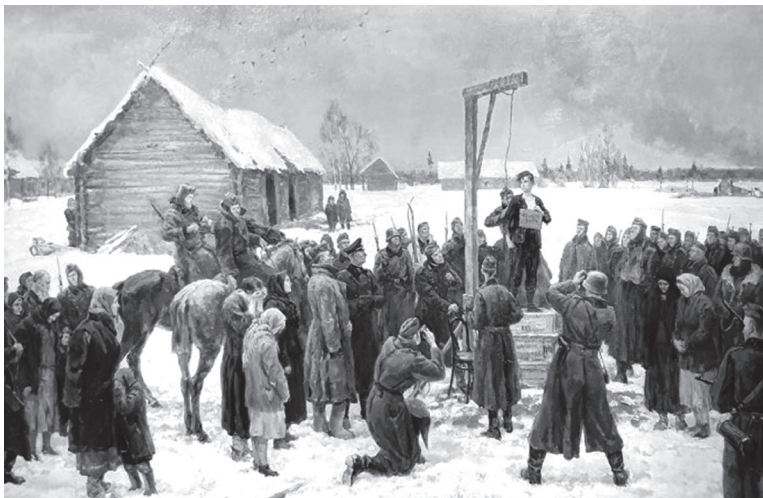
Il. 18. Siergiej Gierasimow, *Matka partyzanta*, 1943–1950, Galeria Trietiakowska w Moskwie



Il. 19. Nina Watolina, *Towarzyszu żołnierzu, pamiętaj, pomścij ich*, plakat propagandowy, 1945



Il. 20. Fiodor Antonow, *Żołnierzu Armii Czerwonej! Nie wydaj ukochanej na hańbę i zbezczeszczenie hitlerowskim żołnierzom*, plakat propagandowy, 1942



Il. 21. Kukryniksy (Michaił Kuprijanow, Porfirij Kryłow, Nikołaj Sokołow), *Tania (Bohaterstwo Zoi Kosmodiemjańskiej)*, 1942, 1947, Galeria Trietiaowska w Moskwie



Il. 22. Gienrich Manizer, *Zoja Kosmodiemjańska*, rzeźba na stacji metra Partizanskaja w Moskwie, 1944



Il. 23. Michaił Sałyczew, pomnik Zoi Kosmodiemjańskiej we wsi Osino-Gaj, w okręgu tambowskim, 2019



Il. 24. Fiodor Bogorodzki, *Chwała poległym bohaterom*, 1945, Galeria Trietiakowska w Moskwie



Il. 25. W.M. Bruskin, *Chwała narodowi-zwycięzcy*, plakat propagandowy, 1969

czcią, ponieważ jest jedyną kobietą wyróżnioną przez zbiorową pamięć wojny ojczyźnianej. Jest nadzieja, że rozległe konotacje związane z postacią i sposobami reprezentacji tej przypadkowej ofiary błędnych decyzji kierownictwa radzieckiej partyzantki, rozpoznanej tylko dzięki dokładnej i bardzo drastycznej fotodokumentacji, zostaną kiedyś omówione przez specjalistów od socjotechniki i psychologii społecznej.

Po wojnie i krótkotrwałej radości z odniesionego zwycięstwa, kiedy dopuszczono „prywatne” emocje narzeczonych, żon i matek z powodu powrotu do domu ich mężczyzn, rozpoczęło się podliczanie strat i szukanie powodów ponownego zaostrzenia politycznego kursu. Dumna Matka-Ojczyzna zastąpiona została w państwowotwórczej mitologii przez model męskiej „matki bolesnej”<sup>5</sup> (il. 24), a na etapie zimnej wojny przez postać La Pasionarii, czyli najsłynniejszej europejskiej „zwycięskiej” żałobniczki, Dolores Ibárruri, której syn, uczestnik hiszpańskiej wojny domowej, padł w bitwie pod Stalingradem, a jej okrzyk *¡No pasarán!* przyswoił cały świat. Wówczas też zaczęto

w ZSRR fałszować statystyki poległych; do liczby 11 milionów zabitych na froncie doliczono wkrótce 5–6 milionów zamordowanych cywili, a jeszcze później, już za czasów Gorbaczowa, 8–9 milionów ofiar gułagów. W świat poszedł komunikat, że wszystkie swoje długi ZSRR spłacił krwią 27 milionów ofiar, a dumna (i odmłodzona) Ojczyzna-Matka znów otoczyła kultem swoich synów. Wszak to oni wyzwolili Europę z hitlerowskiego jarzma, im więźniarki obozów zawdzięczają ratunek. Dlatego czerwony, skrzydłopodobny płaszcz Ojczyzny-Matki sięga daleko poza granice ZSRR (il. 25).

Zetkin nie dożyła wojny, nie dożyła nawet wielkiej czystki. Zmarła pod Moskwą w 1933 r., zaraz po ucieczce z hitlerowskich Niemiec. Gdyby żyła dłużej, podzieliłaby los innych Niemek, członkiń Kominternu, które – tak jak

<sup>5</sup> Reprodukacja tego obrazu znalazła się m.in. na znaczkach pocztowych wydanych w wielomilionowym nakładzie.



Margarete Buber-Neumann – w 1938 r. trafiły do łagru, a po pakcie Ribbentrop-Mołotow zostały deportowane do Niemiec, aby w jednym z tamtejszych obozów czekać na zakończenie wojny. Osadzona w Ravensbruck Buber-Neumann marzyła tylko o jednym: aby jej nie wyzwoliła Armia Czerwona<sup>6</sup>. Zetkin spoczywa w murze Kremla i jest czczona do dzisiaj, podobnie Ibárruri i partyzantka Zoja. Nikt nie oddaje hołdu anonimowym 311 749 poległym żołnierzom. Matka-Ojczyzna nie stała się po wojnie ich symbolem. Zaczęła się o nie dopominać dopiero Swietłana Aleksijewicz<sup>7</sup>, lecz mimo że otrzymała Nagrodę Nobla, jej głos nadal jest słabo słyszalny. Odmłodzona Matka otula bowiem swoim ochronnym płaszczem cały Zwycięski Naród. Podbija kosmos w imię pokoju i wychowuje dziewczynki na nowe żołnierki.

Wśród rozlicznych ról, w jakich została wykorzystana uniwersalna figura Matki-Ojczyzny, nie zabrakło też zwycięskiej bogini Nike. W nawiązaniu do słynnego plakatu z roku 1941 na pamiątkę bitwy pod Stalingradem na Kurhanie Mamaja stanęła w 1967 r. rzeźba *Matka-Ojczyzna wzywa* autorstwa Jewgienija Wuczeticza i Nikołaja Nikitina, uznawana za największą w świecie niereligijną figurę pomnikową. W czasach, kiedy ją realizowano, miała jednocześnie zastąpić Nike i Matkę Boską, a zatem jej charakter jest quasi-religijny, podobnie jak sposób funkcjonowania alegorii Matki w wojennych i powojennych dziejach ZSRR. Jej kult i siła sprawcza „przewyższają” zapewne nawet sprawczość Matki Boskiej Częstochowskiej (il. 26).

Ameryka i Anglia też nie lansowały okupionego śmiercią bohaterstwa kobiet. Oba kraje stawiały raczej na wzorec kobiety pracującej na tyłach, wspomagającej walczącego na froncie mężczyznę. Jej schludne, aranżowane „do zdjęcia” wizerunki zdobiły okładki pism mających dodać otuchy żołnierzom. W tej kampanii uczestniczyła również ówczesna następczyni tronu brytyjskiego, przyszła Elżbieta II, pełniąca nominalną służbę jako kierownca samochodu sanitarnego. Niewiele jest dokumentów pokazujących rzeczywistą służbę czy pracę kobiet.



Il. 26. Jewgienij Wuczeticz, Nikołaj Nikitin, *Matka-Ojczyzna wzywa*, Kurhan Mamaja w Wołgogradzie, 1967

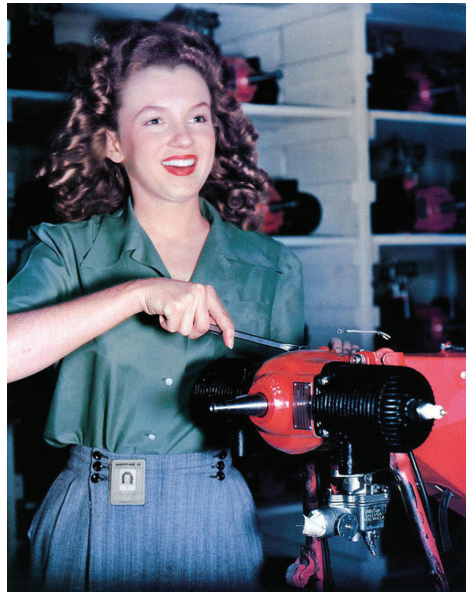
<sup>6</sup> Zob. Margarete Buber-Neumann, *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*, München 1949.

<sup>7</sup> Swietłana Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. Jerzy Czech, Wołowiec 2010.





Il. 27. J. Howard Miller, *We can do it!*, plakat propagandowy, USA, 1943



Il. 28. David Conover, Norma Jeane Dougherty, późniejsza Marilyn Monroe, reklamuje Radiplane Company



by tytezeretereferer.joemonster.org

Il. 29. Współczesny mem przerobiony z plakatu J. Howarda Millera



Partnerzy medialni:



Organizator:



Il. 30. Współczesny mem przerobiony z plakatu J. Howarda Millera

Do kanonu weszły tylko dwa, oba o charakterze propagandowym: plakat J. Howarda Millera *We can do it!* z 1943 r.<sup>8</sup> (il. 27), zamówiony przez Westinghouse Electric, by zachęcać kobiety do pomocy w wysiłku wojennym, oraz fotografia dziesiętnastoletniej Normy Jeane Dougherty, czyli późniejszej Marilyn Monroe, z czasów jej pracy w fabryce amunicji (Radioplane Company Munition Factory), wykonana przez Davida Connovera (il. 28), który uczynił z niej modelkę. Współczesne feministki przejęły bardzo dziś popularny plakat Millera i zrobiły z niego memy podkreślające przede wszystkim swoją niezależność (il. 29–30).

Poza twarzą Marilyn Monroe, dla której praca w fabryce była trampoliną do gwiazdorskiej kariery, i poza bohaterką plakatu *We can do it!*, Ameryka nie wypracowała emblematycznej postaci kobiecej mającej moc wojennego symbolu o takiej sile jak rosyjska Ojczyzna-Matka. Po wyczerpującej wojnie i ukrytych przed społeczeństwem bohaterskich wyczynach kobieta radziecka musiała się zabrać do dźwigania swego kraju z powojennej zapaści ekonomicznej. Powstał wzorzec „równouprawnionej”, muskularnej kobiety pracującej fizycznie (il. 31). Właśnie ten model przywędrował do Polski i zaczął obowiązywać od 1949 r. (il. 32–33). Krzepko zbudowana kobieta o silnych ramionach, rozłożystych biodrach i otwartym wejściu była przykładem zdrowego rdzenia narodu. Niewielu zdawało sobie sprawę z tego, że model ten jest lustrzanym odbiciem wzorca kobiety aryjskiej, jeszcze



Il. 31. Aleksander Dejneka, *Donbas*, 1947, Galeria Tretiakowska w Moskwie



Il. 32. Andrzej Wróblewski, *Dwie mężatki*, 1949, Galeria Zderzak w Krakowie

<sup>8</sup> Postać błędnie utożsamiana z Rosie the Riveter z piosenki Redda Evansa i Johna Jacoba Loeba.





Il. 33. Wojciech Fangor, *Postacie*, 1950, Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 34. Aleksander Kobzdej, *Ceglarki*, 1950, Muzeum Narodowe w Warszawie

kilka lat wstecz obowiązującego na terenie III Rzeszy. I przeciwstawiony był, podobnie jak w faszystowskich Niemczech, „zgniłej i zdegenerowanej” wyznawczyni zachodniej mody. Co ciekawe, zarówno radzieckie (z wyjątkiem rzeźb Wiery Muchiny), jak i polskie wzorcowe wizerunki takich bohaterki były dziełem mężczyźni.

Socjalistyczne równouprawnienie kobiet, polegające w istocie na podjęciu przez kobiety typowo męskich zawodów i pracy ponad siły, wyrażało im z rąk oręż walki feministycznej, ponieważ ten model „równości” nałożony został powierzchniowo na obowiązujący w Polsce patriarchalny wzorec życia rodzinnego. Zapożyczona z rosyjskich i amerykańskich kampanii propagandowych i wyniesiona na szczyty społecznej hierarchii polska murarka czy traktorzystka schodziła z plakatu i wracała do domu, by obsłużyć męża i rodzinę. Nagrodzony na jednej z ogólnopolskich wystaw obraz socrealistyczny *Podaj cegłę* pokazuje w glorii nie kobiety, ale mężczyźni. Jego twórca, Aleksander Kobzdej, namalował także zięjący nieskończonym smutkiem i korespondujący z fotografią dokumentalną tamtych lat obraz *Ceglarki* (il. 34), portretujący rzeczywistość odartą

z patosu. Próbą odejścia od bohaterskiego wzorca socjalistycznej robotnicy były też rzeźby Aliny Szapocznikow, takie jak uczesana w „koński ogon” i wyzywająco umalowana Barbara Kusak (il. 35) czy projekt pomnika dla spalonego miasta, oferowany zniszczonej Warszawie, ale niezaakceptowany przez władze ze względu na swój ekspresyjny tragizm i „bezwstydną” nagość (il. 36).

Nagość bowiem była wówczas przedmiotem ścisłej cenzury obyczajowej. Kobiety socjalistyczne nie miały ciała. A jeśli nawet, to nie ono miało być przedmiotem ich troski czy dumy. W tym kontekście walka londyńskich feministek z organizatorami konkursu Miss Świata była jak najbardziej po myśli komunistycznych ideologów, ale nie znajdowała zrozumienia wśród polskich kobiet. Toteż organizowanie podobnych konkursów w Polsce po roku 1956 zostało uznane przez nie za wielkie osiągnięcie polityczne, zwiastujące schyłek komunizmu, który w sferze intymnej charakteryzował się głęboką społeczną hipokryzją,



Il. 35. Alina Szapocznikow, *Portret Barbary Kusak*, 1955



Il. 36. Alina Szapocznikow, *Spalonemu miastu*, 1955, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

ukrywaną za hasłami „socjalistycznej moralności”. I znów niewielu badaczy dostrzegło tu paralele do mieszczańskiej moralności epoki McCarthy’ego w USA (1950–1954), skądinąd nacechowanej chorobliwym antykomunizmem. Koncepcja „bezcielesności” i przestrzeganie zasady „zaciemnienia” wchodzącego w miejsce aktu seksualnego świetnie ilustruje *Czerwona róża z Kairu* Woody’ego Allena (1985). Te McCarthy’owskie zaciemnienia nie kłóciły się jednak z maksymalnie wyeksponowaną seksualnością ówczesnych gwiazd filmowych i „pin-up girls”, z Marilyn Monroe na czele. Dopiero później Ameryka stała się miejscem kultu pięknego ciała i swobodnego dyskursu o seksie, którego ukoronowaniem był np. serial *Seks w wielkim mieście* (1998–2004). Dziś kręcenie podobnego serialu znów nie byłoby możliwe, choćby ze względu na wezbraną falę ruchu #MeToo, ostatniego osiągnięcia feministek.

Wejście amerykańskiego feminizmu lat dziewięćdziesiątych XX w. w obszar słów stało się poniekąd równoznaczne z wycofaniem go ze sztuki feministycznej i przeniesieniem dyskursu na teren rozważań filozoficznych i politycznych. Nie uchyla to jednak pytań o znaczenia w kategoriach elementarnej symboliki. Na przykład kształt otwartego domu Mary Kelly może mieć dwoiste konotacje. Pomijając narzucającą się w kontekście rozmaitych definicji kobiecości koncepcję „otwartego ciała”, możemy tu poszukiwać analogii z pojęciem domu jako schronienia, ale też domu jako pułapki (il. 37). Biorąc pod uwagę amerykański model literacki, można się posunąć do symboliki „szklanego





Il. 37. Mary Kelly, Ray Barrie, *Multi-Story-House*, 2007

klosza” Sylwii Plath i wszystkiego, co jest niej zawarte. Ten wysublimowany oręż jest jednak całkowicie obcy polskiej praktyce artystyczno-feministycznej. Niemałą rolę w procesie kształtowania się polskiej ikonografii kobiecej odegrała – inaczej niż na Zachodzie i w ZSRR – pamięć drugiej wojny światowej i Zagłady, bardzo silnie zakorzeniona w świadomości kolejnych pokoleń polskich kobiet. Traumatyczne doświadczenie dało o sobie znać nie tylko w rzeźbiarskim ukłonie dla zniszczonego miasta, lecz także w całej właściwej praktyce artystycznej Aliny Szapocznikow (1926–1973), kobiety dotkniętej nieuleczalną chorobą, która dokładnie w tym samym czasie co jej rówieśniczka Marilyn Monroe pracowała w fabryce amunicji, tyle że była to praca przymusowa w obozie koncentracyjnym. Była pierwszą artystką, nie tylko na gruncie polskiej sztuki, która zwróciła swe zainteresowania ku funkcjonowaniu ciała. Najpierw rejestrowała je jako fetysz – odpersonalizowany obiekt zainteresowań erotycznych, a później jako biologiczną tkankę, skazaną na rozpad i degradację.

Obie strony jej twórczości odcisnęły bardzo charakterystyczne i trwałe ślady na feministycznym nurcie polskiej sztuki. Zainicjowana przez nią praktyka „wyodrębniania” z całości poszczególnych części ciała – nóg, piersi, ust, brzuchów, nacechowanych erotycznie, odbija się echem w twórczości młodszych artystek. Barbara Falender powraca w latach siedemdziesiątych do koncepcji fetyszycacji ciała, której Szapocznikow nie zdołała wyczerpać w swym krótkim życiu, i realizuje rzeźbiarski cykl *Poduszek erotycznych*, skoncentrowany na jednym organie kobiecym (il. 38). Wkrótce ciało staje się manifestem wymierzonym nie tylko przeciw społecznej hipokryzji, lecz także przeciw politycznemu systemowi.

Jest zatem oczywiste, że taki gest byłby pozbawiony sensu w zachodnim, permissywnym społeczeństwie. Jednak po przemianie ustrojowej powracają do niego artystki o dwa pokolenia młodsze od Szapoczników. Podobieństwo jest tu jednak czysto zewnętrzne. Na przykład w twórczości Jadwigi Sawickiej wydzielona z reszty ciała noga nie ma konotacji erotycznych, więcej – nie ma żadnych konotacji; jest czystym abstraktem, pustą formą.

Zainteresowanie psuciem się ciała, jego chorobą, cierpieniem i kalectwem powróciło w polskiej sztuce przełomu XX i XXI w., również w sztuce tworzonej przez mężczyzn. O ile jednak „męska” sztuka ciąży w swej warstwie ideologicznej bądź w stronę eschatologii, jak u Mirosława Bałki, bądź w kierunku polityczno-społecznego dyskursu, jak u Artura Żmijewskiego, o tyle sztuka kobiet powraca do koncepcji własnego „się”. W takiej perspektywie łatwiej daje się odczytać zarówno umieszczony przez Katarzynę Kozyrę na billboardzie akt kalekiej kobiety (il. 39), jak i jej *Olimpię*, w której artystka rejestruje drastyczny proces własnego leczenia i dodaje doń „przypisy z historii sztuki” (il. 40). Od powstania *Tumorów Szapoczników* do *Olimpii* Kozyry minęło 35 lat, ale tamten wcześniejszy zaduch chorego ciała nadal unosi się nad polską sztuką. Młodsza od Kozyry o dekadę Bogna Burska zaczyna swą twórczość od przywoływania szpitalnego wnętrza i odbywających się tam rytuałów.

Dopiero później koncentruje swe zainteresowania na sposobie publicznego funkcjonowania efektywnej kombinacji seksu i przemocy, oferowanej przez rozmaite media, w tym film fabularny (il. 41).



Il. 38. Barbara Falender, *Poduszka erotyczna*, 1973



Il. 39. Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi*, billboard, 1995



Il. 40. Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1995



Il. 41. Bogna Burska, *Deszcz w Paryżu*, wideo, 2004



Il. 42. Magdalena Abakanowicz, *Embriologia*, 1978–1980

Tymczasem dekadę lat siedemdziesiątych wypełniła osadzona w konceptualnym myśleniu fala feminizmu walczącego radykalnym i tautologicznym gestem. Natalia LL rejestruje quasi-obsceniczne procedury „jedzenia banana” nie tylko dlatego, że banany są wówczas w Polsce luksusem, lecz także dlatego, że obowiązuje tu nadal „socjalistyczna moralność”. Jedno i drugie, banan i proces „spożywania” mają z gruntu zachodni rodowód, mieszcza się w standardach „tamtej” kultury, w standardach, z którymi w tym czasie walczy w USA Mary Kelly. Ten sam model à rebours wobec obydwu kultur prezentuje wówczas Ewa Partum, konfrontująca swoją „niefunkcjonalną” nagość z umundurowaną kobietą-funkcjonariuszką socjalistycznego państwa.

Bardzo ciekawa na tle tych polityczno-feministycznych dyskursów była postawa Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), artystki oficjalnie wspieranej przez polskie władze. Młodsza od Szapocznikow zaledwie o cztery lata i zapewne mająca ambicję konkurowania z nią, obrała całkowicie odmienną strategię. Od początku lat sześćdziesiątych, odkąd odkryła sizal jako materiał tkacki, tworzyła ogromne waginalne formy, które nazywała *Abakanami*, lecz nie wdawała się w żadne wyjaśnienia dotyczące swoich motywacji. Do tego, co każdy mógł w tych dziełach zobaczyć (a stworzyła ich bardzo wiele), nie dopowiadała

żadnego komentarza. Nie wdawała się też w swoich wypowiedziach w feministyczne wątki, ani przy okazji *Abakanów*, ani w kontekście cyklu zwanym *Embriologia* (il. 42), który podjęła jako osoba dojrzała, a który jest bliski wizualnie *Tumorom* Szapocznikow. Lecz Szapocznikow tworzyła w Paryżu, mogła więc pozwolić sobie na nieskrępowane komentarze na każdy temat; wyjątek stanowiły jej przeżycia wojenne, o których nie chciała mówić. Abakanowicz pozostała w Polsce



i musiała być przekonana, że wdawanie się w feministyczny dyskurs może zaszkodzić jej karierze nawet po zmianie stroju. Kryła się więc z wypowiedziami za swoimi wizualnymi manifestami, a nawet im zaprzeczała, kluczyła, używała wszelkich możliwych eufemizmów, by oddać jednoznaczne interpretacje skądinąd oczywistych w swojej wymowie dzieł. Z tego punktu widzenia była typowym produktem moralności socjalistycznej, choć do tego także by się nie przyznała.

Podobnie postępowła Maria Pinińska-Bereś (1931–1999), autorka miękkich, erotycznych rzeźb, tworzonych od lat sześćdziesiątych i bardzo powściągliwie komentowanych: „Odrzucając to, co konwencjonalne, musiałam sięgnąć do własnego »ja«. A to »ja« było kobietą, z całym bagażem problemów płci”<sup>9</sup>. Tak mówiła pod koniec życia. Zatem ona także niespecjalnie eksponowała potrzebę walki o prawa swojej płci, raczej podkreślała swoją seksualność, pokazywaną w lokalnej, niemal „buduarowej” skali, dzięki czemu jej (domyślny) bunt nie trafiał do szerokiej sfery publicznej, której w sposób widoczny unikała (il. 43).

Czas przygotowań do samoorganizacji społeczeństwa przypadł w Polsce na lata osiemdziesiąte. Zapewne z tego właśnie powodu, a także ze względu na wyczerpanie się formuły konceptualizmu fala feminizmu wówczas opadła. Nawet eksponowany w 1989 r. na ulicach Warszawy plakat Barbary Kruger *Moje ciało jest polem walki* (il. 44) nie zyskał spodziewanego rozgłosu. Już jednak w połowie lat dziewięćdziesiątych, po definitywnej zmianie systemu, zaczynają dochodzić do głosu zupełnie



Il. 43. Maria Pinińska-Bereś, *De-Kon-Strukcja Krzywej Wieży*, 1995



Il. 44. Barbara Kruger, *Moje ciało jest polem walki*, 1989

<sup>9</sup> Cyt. za: Ewa Gorządek, *Maria Pinińska-Bereś*, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-pininska-beres> [dostęp: 14.09.2020].



Anda  
Rottenberg



Il. 45. Marta Deskur, *Dziewica Anatola*, 2002



Il. 46. Zofia Kulik, *Wspaniałość siebie (wersja IIIb)*, 2002



Il. 47. Jadwiga Sawicka, *Nic w środku*, 2005

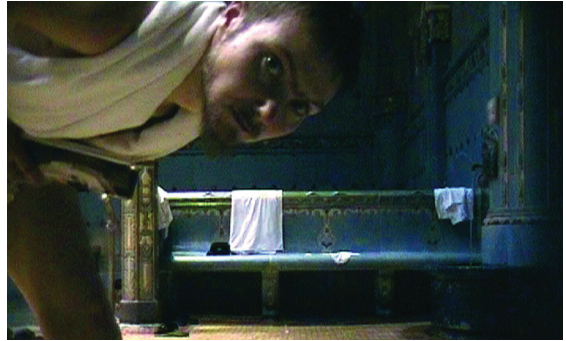
nowe koncepcje sztuki feministycznej. Związane są one z ujawniającym się wówczas w świecie fundamentalizmem religijnym i narodowym. W Polsce ograniczył on niedawno uzyskane wolności obywatelskie, przede wszystkim prawa kobiet, które okazały się niekompatybilne z gospodarką wolnorynkową i deklaratywną demokracją. Restrykcje nowej ustawy antyaborcyjnej zbliżyły pod tym względem sytuację polskiej obywatelki do mieszkanki Zimbabwe, a nagość znów została napiętnowana. Taki kontekst wywołał wówczas falę wystąpień artystek najmłodszej generacji, podkreślających autonomię kobiecego ciała wobec „zewnętrznej” w stosunku do niego litery

prawa. Charakterystyczna dla tego czasu jest m.in. seria *Dziewic* Marty Deskur, „znaczącej” własną twarzą anonimowe akty ciężarnych kobiet (il. 45). Użyte tu pojęcie „znaczonego” i „znaczącego” w pełni oddaje samoocenę modelek, godzących się na połowiczne, sprowadzone do funkcji rozrodczych istnienie.

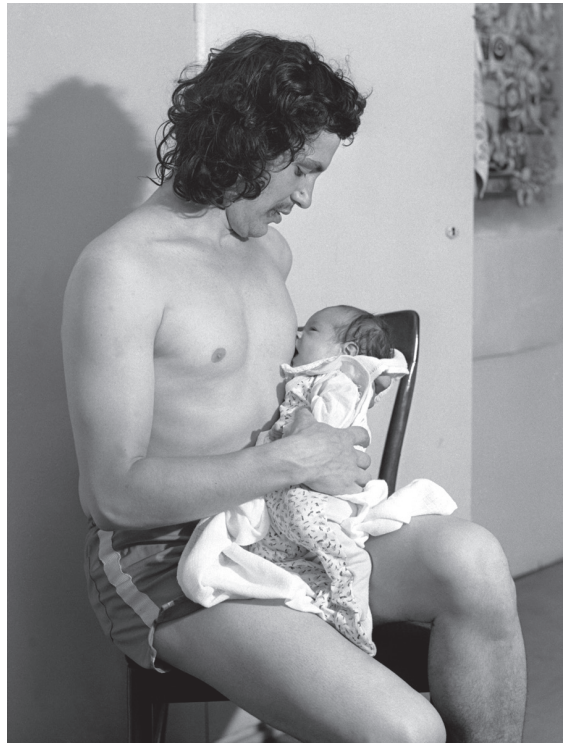
W obszarze polskiej sztuki zaczyna się toczyć – równoległe z tymi wystąpieniami – dwutorowy proces negocjowania tożsamości ciała. Jeden z traktów prowadzi do zakwestionowania ciała w ogóle i definiowania osoby/kobiety przez

sam kostium, który stanowi o faktycznej tożsamości. „Jestem tym, co mnie otacza” – mówi Zofia Kulik przez serie swoich hieratycznych autoportretów (il. 46). Upozowana na hiszpańską infantkę, jest zaledwie dodatkiem do kostiumu będącego lustrem medialnego zgiełku, jakby mówiła: nie istnieje głębokie „się”, jest tylko ikonosfera. „Nie istnieje osoba, jest tylko opakowanie” – orzeka zaraz potem Jadwiga Sawicka, która eksponuje trywialną zewnętrżność: puste ubrania, dekoracyjne opakowania, a wreszcie po prostu pudełko z napisem „Nic w środku” (il. 47).

Jest jednak także trakt drugi, kwestionujący pojęcie ciała jako naczynia tożsamości rozpoznawanej na podstawie (najczęściej ukrytych w oglądzie publicznym) cech dystynktywnych. Ani w okresie „budowy socjalizmu”, ani obecnie, na progu rządów autorytarnych, w polskim kinie nie byłoby możliwe charakterystyczne zdanie, które w filmie *Taka była Oklahoma* (1973) wypowiada bohaterka grana przez Faye Dunaway: „Gdybym miała penisa, to bym się sama pokrywała”. Kozyra „wdziewa” na siebie kostium męskiego ciała i wkracza w świat nagich mężczyzn, podważając tym samym tradycyjne konotacje związane z pojęciami kobiecości i męskości. Może nie realizuje marzenia bohaterki amerykańskiego filmu, ale za to wskazuje na umowność pojęcia tożsamości zdefiniowanej przez wygląd ciała (il. 48). Następnym krokiem artystki była bowiem symboliczna przemiana mężczyzn w kobiety przez „ubieranie ich” w kobiece organy płciowe i zonglowanie tymi czysto zewnętrżnymi znakami w taki sposób, że stały się kategorią czysto umowną i pozbawioną jakiegokolwiek znaczenia, tak jak umowna staje się często tożsamość seksualna u schyłku życia. Takie bezpłciowe w gruncie rzeczy istoty wykonują baletowe *pas* do muzyki Igora Strawińskiego



Il. 48. Katarzyna Kozyra, *Łaźnia męska*, 1999



Il. 49. Adam Rzepecki, *Projekt pomnika Ojca-Polaka*, 1981

w jej animacji *Święta wiosny*, gdzie rytualny taniec życia zamienia się w taniec śmierci, uświęcony ciągnącą się od średniowiecza tradycją kultury europejskiej, ilustrowaną dziesiątkami stosownych rycin i obrazów. Ciekawe, że wątek ten, doprowadzony do eschatologicznej pointy, nie zamknął zainteresowań artystki ambivalencją pojęć dotyczących tożsamości płci. Kozyra będzie się nimi zajmować przez kilka następnych lat, wnikając w środowiska transseksualne i podważając wszelkie obiegowe przeświadczenia związane z jednoznaczną identyfikacją płci w serii zatytułowanej *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, nacechowanej przeniesioną ze świata drag queens, operetkową estetyką.

Zaciekawienie budzą też ironiczne komentarze mężczyzn-artystów „umieszczane” na marginesie polskiego dyskursu feministycznego, realizowane przede wszystkich przez grupę Łódź Kaliska. Odnoszą się one zarówno do polskiej tradycji „patriotycznej” mieszczącej w sobie pojęcie Matki-Polki, jak i do historii sztuki europejskiej, do której nawiązują też liczne dzieła Koziry. W odpowiedzi na inicjatywę budowy szpitala-pomnika – Centrum Zdrowia Matki Polki, Adam Rzepecki zaproponował *Projekt pomnika Ojca-Polaka* (il. 49). Dziełem tej grupy jest też (drukowana na płytkach kuchennych i łazienkowych) fotografia zaaranżowana na motywach słynnego obrazu *Siostry ze szkoły Fontainebleau*. Takie absurdalne na pierwszy rzut oka zabiegi „podstawiania” męskich wizerunków w miejsce ich kobiecych pierwowzorów podważają stereotypy funkcjonujące w polskim języku publicznym, ale i wskazują na okresy, w których kultura europejska charakteryzowała się większą tolerancją. Inny łódzki twórca, Cezary Bodzianowski, wykonał natomiast prosty gest zakrywania na plaży nagich piersi; założył symboliczny dla walki feministycznej biustonosz. A przez to odsłonił obyczajową umowność (i hipokryzję) stojącą za tradycyjną „moralnością” wykształconą przez euroatlantycką cywilizację.

Trudno dziś orzekać, czy polski feminizm wyglądałby inaczej, gdyby Zetkin nie zawłaszczyła amerykańskiej rewolty i nie przeniosła jej do Europy albo gdyby jej koncepcja równouprawnienia kobiet nie została zaimplantowana polskiemu społeczeństwu w pakiecie z systemem narzuconym przez ZSRR. Zapewne są jednak jeszcze jakieś inne powody, dla których między Wschodem a Zachodem zaistniały tak głębokie różnice w rozumieniu roli sztuki dla podkreślenia dyskursu feministycznego. Otwarte wejście do pawilonu Mary Kelly nie będzie jednak nigdy podatne na taki sam kierunek interpretacji, co koncepcja otwartego ciała widoczna w wielu dziełach polskich artystek. Nasz dyskurs wymaga zapewne bardziej spektakularnej wykładni. Tymczasem po całym świecie rozplywa się czwarta fala feminizmu, która odbiera zagarnięte przez mężczyzn obszary seksualnych fantazji i nacechowane nimi wizerunki kobiet. Teraz dopiero zaczyna się realizacja życzenia granej przez Faye Dunaway Leny Doyle, przynajmniej w dziedzinie malarskiej reprezentacji i wreszcie poza podziałem na systemy polityczne. Nie zmieniły one bowiem najgłębszych tęsknot zarówno mężczyzn, jak i kobiet, tyle że kobiety bardzo długo musiały się z nimi kryć. Nadszedł czas, by zaczęły o nich mówić.



## Bibliografia

*Kręte ścieżki  
feminizmu*

- Aleksijewicz Swietłana, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. Jerzy Czech, Wołowiec 2010.
- Buber Neumann Margarete, *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*, München 1949.
- Gorządek Ewa, Pinińska Bereś Maria, <https://culture.pl/pl/tworca/maria-pininska-beres> [dostęp: 14.09.2020].
- Winkler Anna, *Ile kobiet zginęło na frontach II wojny światowej?*, Twojahistoria.pl [dostęp: 28.05.2018].
- Zetkin Clara, *Für die Befreiung der Frau! Rede auf dem Internationalen Arbeiter Kongress zu Paris, 19 Juli 1889* [w:] *Protokolle des Internationalen Arbeiter Kongress zu Paris, 14–20 Juli 1889*, Nürnberg 1890, s. 80–85.

### *A Winding Road of Feminism*

The world feminism started in the USA with the women's struggle for a better pay and working conditions. Transplanted to Europe, and subsequently to the Soviet Union by the communist Clara Zetkin, it promptly died out there, since Soviet women had been made equal with men as for their duties. From then on for numerous decades the aspirations of women, including female artists in Western societies, proved incompatible with the expectations of women within the 'Eastern Bloc'. This gap was visible already during the role-assigning in WW II, as well as in the means of paying tribute to women's heroism and their symbolic, or maybe allegoric functioning in social awareness, the latter shaped both by the propaganda and the media and art that came from men's ateliers. In the post-WW II decades, until the late 1980s, the differences in the approach to goals and means between the conventionally-conceived West and East were still visible. This can be traced on the example of the oeuvre of Polish women artists and their activity in the decades following WW II. It was only after the transformation that Polish women artists-feminists joined in the international discourse, yet maintaining references to their domestic social and political realities, again different from the West, at the same time overcoming subsequent cultural taboos rooted in the collective hypocrisies.