

**Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**

**Wydział Rzeźby**

**mgr Emilia Bogucka**

**ROZPRAWA DOKTORSKA**

**POMIĘDZY MARZENIEM A CODZIENNOŚCIĄ**

**Inspiracje życiem codziennym w twórczości Aliny Szapocznikow**

**oraz Marii Pinińskiej-Bereś**

**Dialog z ideami artystek poprzez analizę własnej twórczości**

**Promotor**

prof. dr Janusz Bałdyga prof. zw. UAP

**Promotor pomocniczy**

dr Dawid Szafrąński

**Recenzenci:**

prof. dr hab. Katarzyna Józefowicz

prof. dr hab. Andrzej Szarek

## Spis treści

<b>1. Wstęp</b>	<b>3</b>
Codziennosc	5
Marzenie	8
<b>2. Odniesienia do codzienności w sztuce XX w.</b>	<b>11</b>
<b>3. Subiektywny odbiór twórczości Aliny Szapocznikow oraz Marii Pinińskiej-Bereś</b>	<b>19</b>
Dlaczego Alina Szapocznikow?	19
Dlaczego Maria Pinińska-Bereś?	20
<b>4. Kształtowanie form oraz eksperymenty z materią rzeźbiarską</b>	<b>23</b>
Materia w twórczości Aliny Szapocznikow	23
Materia w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś	35
<b>5. Marzenia i idee. Wpływ biografii artystek na podejmowane tematy codzienne</b>	<b>45</b>
Idee w twórczości Aliny Szapocznikow	45
Idee w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś	56
<b>6. Odniesienia do codzienności w twórczości własnej</b>	<b>68</b>
Przebieg rozwoju artystycznego	68
Realizacja artystyczna pracy doktorskiej <i>Pomiędzy marzeniem a codziennością</i>	82
<b>7. Zakończenie</b>	<b>85</b>
Podobieństwa i różnice	85
Podsumowanie	96
Dokumentacja fotograficzna części artystycznej pracy doktorskiej	99
Bibliografia i wykaz źródeł ilustracji	117

## 1. Wstęp

Główny temat mojej dysertacji doktorskiej zatytułowanej „Pomiędzy marzeniem a codziennością” wydaje się bardzo szerokim zagadnieniem, dotykającym wielu sfer naszego życia. Skoro codzienność jest pewnym rzeczywistym, niepodważalnym faktem, obecnym w życiu każdego człowieka, a marzenie jest jego subiektywną ideą, często nierealną i niespełnioną, to można by pokusić się o stwierdzenie, że to dwie skrajne klamry, pomiędzy którymi próbujemy odnaleźć swoje miejsce. Własnym życiem definiujemy przestrzeń naszej aktywności, lawirując pomiędzy wszechobecną codziennością a nierealnymi marzeniami, albo odwrotnie — żyjemy ideami, często boleśnie sprowadzani na ziemię.

Czy jest możliwe funkcjonowanie tylko w sferze powszechnych, codziennych materialnych trosk, bez spoglądania w nieosiągalne, niematerialne, indywidualne pragnienia? Poszukując odpowiedzi, należy zacząć od jasnego określenia, o czym będzie mowa, czyli od scharakteryzowania pojęć „marzenie” oraz „codzienność”. Spróbuję to zrobić w dalszych częściach wstępu do mojej dysertacji. Ponieważ jestem artystką, rzeźbiarką, daleko mi do określania obiektywnych i uniwersalnych definicji. Trzeba też brać pod uwagę, że w przypadku artysty codzienność i marzenie wydają się silnie związane — zarówno współzależnością, jak i przeciwstawieniem.

Do podjęcia analizy problemów badawczych mieszczących się w zakresie wyznaczonym przez te dwa pojęcia skłoniły mnie słowa Aliny Szapocznikow: „Twórczość mieści się między marzeniem a codziennością”<sup>1</sup>. Co ciekawe, bodźcem do wyrażenia takiej koncepcji nie była praca nad jej sztandarowymi realizacjami z żywicy, pracowicie kształtowanymi strukturami. Powiedziała to w kontekście cyklu zdjęć *Fotorzeźby*, fotografii ulotnych, chwilowych form z gumy do żucia. Wyjąwszy wyżutą gumę z ust, zafascynowała się kształtami, jakie może uzyskać tak łatwo i nonszalancko.

Jednocześnie uważam, że słowa te mogą się odnosić do całej jej twórczości. Od tego momentu zafascynowałam się tą niezwykłą rzeźbiarką, właśnie od strony „praktyk codziennych”. Słowa „Twórczość mieści się między marzeniem a codziennością” stały się dla mnie tezą, problemem, który chciałam zgłębić w sztuce. Artystka decyduje o tym, co zawiera się pomiędzy tymi kluczowymi pojęciami. Codzienność w zestawieniu z marzeniami prowokuje twórcze działania. Będąc aktywną rzeźbiarką, również we własnej twórczości zauważyłam silne odniesienie się do tego zagadnienia.

Obserwując zjawiska występujące w sztuce współczesnej, postanowiłam spróbować zestawić z życiem i twórczością Szapocznikow jeszcze jedną artystyczną postawę, w której można moim zdaniem odnaleźć wiele wątków nawiązujących do tej tezy. Reprezentuje ją Maria Pinińska-Bereś,

---

<sup>1</sup> Zdanie przytoczone za: M. Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Kraków–Warszawa 2015, s. 231.

niezwykła osobowość artystyczna, poruszająca się w zupełnie innych mediach i mająca odmienne doświadczenia życiowe. Szapocznikow i Pinińska nigdy się nie spotkały, ale efekty ich postaw twórczych przez jakiś czas funkcjonowały równolegle i zderzały się z podobną rzeczywistością i czasem.

Działalność artystyczną wspomnianych artystek w kontekście rozważanej tezy omówię w kolejnych rozdziałach dysertacji. Zestawiając życie i twórczość obydwu rzeźbiarek, koncentruję się na ich rozwoju twórczym, karierze artystycznej i życiu codziennym. Interesuje mnie, jak funkcjonowały w konkretnych okresach historii Polski. Dlatego zestawiałam jednocześnie życiorysy tych artystek, aby zobrazować ich osiągnięcia.

Teza „Twórczość mieści się między marzeniem a codziennością” rodzi szereg pytań kluczowych dla moich rozważań.

Czy codzienność nas ogranicza czy inspiruje?

Czy marzenia są niezbędne do twórczości?

Czy marzenia powinny być nierealne?

Czy „codziennosc” jest pojęciem pejoratywnym, mówiącym o rutynie i obowiązkach, czy oznacza rytuał dający poczucie bezpieczeństwa?

Czy poprzez marzenia i nierealne idee próbujemy oderwać się od codzienności?

Czy jako artyści poszukujemy metod ucieczki od rzeczywistości, czy traktujemy ją jako przedmiot analizy i kontemplacji?

Jakie jest znaczenie podejmowania eksperymentów w kontekście ucieczki od monotonii i osiągnięcia kreowanych poprzez wyobraźnię efektów?

Jaki wpływ na twórczość ma biografia artysty?

Pytań oczywiście może pojawić się dużo więcej. W dalszych rozdziałach mojej pracy chciałabym podjąć próbę odpowiedzi na nie biorąc pod uwagę postawy twórcze w sztuce współczesnej głównie na przykładzie działalności artystycznej Szapocznikow i Pinińskiej. Na koniec chciałabym odnieść te rozważania do twórczości własnej.



## Codziennosc

Co dokładnie rozumieć pod pojęciem codzienności, która jest pewną oczywistością, łączy poprzez zgodne rytuały, będąc czymś wspólnym, a jednocześnie jest czymś indywidualnym, tworzonym na podstawie swoich pragnień i możliwości?

Już słownikowa definicja — «rzeczy i sprawy codzienne, zwykłe, zwyczajne, powszednie życie; powszedniość, szarość»<sup>2</sup> — ukazuje ciekawe tropy, gdyż widać, jak stwierdzenia opisowe przeplatają się z wartościowaniem. Sprawia to, że „termin «codziennosc» w naukach społ. ma wiele znaczeń. N. Elias [...] wyróżnia ich 8: 1) codzienność jako antynomia święta; 2) codzienność jako rutyna; 3) codzienność jako styl życia mas; 4) codzienność jako dzień pracy (w szczególności robotnika); 5) codzienność jako wydarzenia małej wagi, nieistotne, codzienne, potoczne; 6) codzienność jako życie prywatne; 7) codzienność jako obszar naturalnych, spontanicznych, «prawdziwych» przeżyć; 8) codzienność (świadomość potoczna) jako symbol myślenia naiwnego, ideolog., fałszywego. W. Bergmann [...] zwraca uwagę, że trzy z wymienionych przez Eliasa znaczeń pojęcia «codziennosc» (1, 3, 6) odgrywają większą rolę w historii niż w socjologii oraz podkreśla fakt pominięcia przez Eliasa znaczeń związanych z fenomenologicznymi analizami problemu codzienności. Uzupełnia klasyfikację Eliasa o dodatkowe 4 znaczenia: 1) codzienność jako obszar działania i doświadczeń, fundament innych sfer życia człowieka; 2) codzienność jako świat dostępny dla każdego, w którym wszyscy mają zbliżone kompetencje działania i zasoby; 3) codzienność jako obszar, którego charakter jest każdorazowo zależny od określonej jednostki lub grupy społ.; 4) codzienność jako jedna z dziedzin rzeczywistości. Zestawienie to pokazuje, jak różnorodną problematyką zajmują się badacze codzienności»<sup>3</sup>.

To bardzo szerokie pojęcie chciałabym spróbować zawęzić, aby je zamknąć w dwóch znaczeniach, które są najistotniejsze w podjętej przeze mnie problematyce dysertacji.

1. **Codziennosc materialna**, w której mieści się co najmniej jedna z definicji Eliasa, tj. „codziennosc jako dzień pracy”; jej celem jest zapewnienie podstawowych potrzeb materialnych warunkujących utrzymanie się, zapewnienie dostatniego bytu sobie oraz osobom zależnym.

2. **Codziennosc naturalna**, która z kolei zawiera inne znaczenia z klasyfikacji Eliasa : „codziennosc jako obszar naturalnych, spontanicznych, «prawdziwych» przeżyć»<sup>4</sup>; tę codzienność rozumiem jako powtarzalność naszych funkcji życiowych oraz otaczającej natury i związanych z tym przedmiotów w naszym otoczeniu.

<sup>2</sup> Słownik języka polskiego PWN, Warszawa 2008, t. 1, s. 480.

<sup>3</sup> Encyklopedia PWN; zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zycie-codzienne-jako-przedmiot-badan-w-naukach-spoecznych;4003254.html> (dostęp 22.04.2021 r.).

<sup>4</sup> Ibidem.

W dalszej części dysertacji, gdzie analizuję, inspirację codziennością w twórczości Szapocznikow i Pinińskiej ten podział ułatwi mi porównanie artystycznej drogi tych artystek.

Wydaje mi się, że wszystkie przytoczone definicje codzienności nawzajem się przenikają. Starając się znaleźć wspólne cechy, na pewno warto zatrzymać się przy pojęciu rutyny. Rutyna i powtarzalność może wiązać się zarówno z „codziennością materialną”, z wykonywaniem podobnych zawodowych czynności o podobnych porach dnia czy w podobne dni, jak i z „codziennością naturalną”, która narzuca nam cykliczność dnia i nocy, pór roku, narodzin oraz śmierci.

Kolejną cechą codzienności jest „zwyczajność”. Ona nie zaskakuje, a poprzez swoją powtarzalność może wręcz stawać się nudna. Zastanawia mnie pejoratywne znaczenie wielu synonimów codzienności: „powszedniość, szarość, monotonia, normalka, chleb powszedni, życie powszednie”<sup>5</sup>. Nic więc dziwnego, że poszukuje się sposobów „ucieczki od rzeczywistości”. Rzeczywistość bowiem niezmiernie przytłacza, a jednocześnie jest pewnego rodzaju więzieniem, z którego może wyzwolić tylko ucieczka.

To tłumaczy częstość postaw, które można uznać za przejawy eskapizmu będącego „ucieczką, oderwaniem się od rzeczywistości, unikaniem problemów współczesności”<sup>6</sup>. Eskapizm może występować w życiu przeciętnego człowieka, który od rzeczywistości ucieka np. w rzeczywistość wirtualną, gry komputerowe, bierne oglądanie filmów, używki, swoiście pojmowane religie. Wydają mi się, że artyści również mogą tworzyć taką przestrzeń do ucieczki. Czy definicje codzienności pozwalają dostrzec jej pozytywne cechy? Na pewno rutyna i zwyczajność umożliwiają wzrost poczucia bezpieczeństwa. Teoretycznie nic nas nie zaskoczy — ani pozytywnego, ani negatywnego. Nie jesteśmy narażeni na gwałtowne emocje. Czy jednak codzienność może nas zamknąć w takiej niewzruszonej ochronnej bańce? Michel de Certeau wywodzi następująco: „Codzienność usiana jest cudami, równie migotliwymi [...] jak blask pisarzy czy artystów. Wszystkie rodzaje języków, niezależnie od ich nazwy, są źródłem ulotnych radości, które pojawiają się i znikają i ponownie wracają”<sup>7</sup>. Luce Giard we wprowadzeniu do publikacji *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* tak interpretuje słowa Michela de Certeau: „W kulturze dnia codziennego «porządek jest wykorzystywany przez sztukę», to znaczy udaremniiony i zwiedziony; «do określeń instytucji wkrada się w ten sposób styl społecznych wymian, styl technicznych inwencji oraz styl oporu moralnego». Niech «ekonomia

---

<sup>5</sup> Zob. Synonimy.pl (dostęp 22.03.2021 r.).

<sup>6</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2008, t. 1, s. 851.

<sup>7</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. xix. Cytowane zdanie pochodzi z pracy *La culture au pluriel*.

daru», «estetyka sztuczek» i «etyka oporu» staną się określeniami ostatecznie definiującymi kulturę dnia codziennego i nadadzą praktykom pełnoprawny status naukowego przedmiotu”<sup>8</sup>.

Wszystko, co nas otacza, nawet najbardziej niezmiennie, schematyczne, oraz czynności, które wykonujemy w zwyczajnej powtarzalnej rutynie, w każdym momencie jednak mogą wymknąć się spod kontroli. Pozorna regularność, cykliczność tylko usypia nasze zaniepokojenie światem. Codziennosc mówiąca potocznym, zwykłym językiem jest najlepszym komunikatorem i pozwala na stworzenie wspólnoty rozumiejącej się w jednoznaczny sposób. Tutaj nie ma niedopowiedzeń, niejasnych aluzji, i wyszukanych epitetów. Michel de Certeau pisze dalej: „Jesteśmy uzależnieni od zwykłego języka, chociaż z nim nie tożsami. Jesteśmy na nim zaokrętowani, jak na statku głupców, bez możliwości wzbicia się ponad niego czy uogólnienia. Jest to «proza świata», o której mówił Merleau-Ponty”<sup>9</sup>.

Używany na co dzień język potoczny świetnie się nadaje do określenia rzeczy i czynności jednoznacznych i prostych. Wielokrotnie jednak nie wystarcza, aby filozofować, zagłębiając się w kwestie metafizyczne, ta dziedzina bowiem wymaga precyzji zapewnianej przez właściwe jej pojęcia. Czy można podobnie podejść do odmiennego sposobu wyrażania, mianowicie do sztuk plastycznych? Czy jesteśmy w stanie opowiadać tylko proste historie, operując w sztuce prostymi, jednoznacznymi przedmiotami, czy możemy jednak poruszać problemy głębsze? Udzielam odpowiedzi na to pytanie w dalszej części dysertacji, mam nadzieję, że czytelnej i przekonującej. Na pewno można stwierdzić, że idea przekazywana w ten sposób jest bardziej zrozumiała, jednoznaczna.

Gdy rozmyślałam nad definicjami codzienności, oprócz rutyny, cykliczności, zwyczajności, gwarancji bezpieczeństwa i prostoty komunikacji przychodzi mi jeszcze na myśl określenie kontrastujące z pozostałymi — „wieloznaczność”. Pojawia się ono w kontekście tego, że w zależności od tego, kogo dotyczy, możemy dostrzec skrajnie różne rodzaje codzienności. „Nie ma dwóch takich samych istnień i nie ma dwóch takich samych codzienności, Moja różni się radykalnie od Twojej, Twoja nie przypomina niczego, co moje, choć przecież spełnia się w tych samych dekoracjach, w tej samej architekturze i za pośrednictwem tych samych obiektów”<sup>10</sup>. Odmienne grupy społeczne oraz różniące się od siebie jednostki w różnych momentach czy okresach i w różnych miejscach mogą się zajmować zupełnie innymi profesjami. Dla podróżnika codziennością może być ciągła zmienność i ryzyko związane z kolejnymi — nieprzewidywalnymi — etapami podróży. Dla artysty natomiast codziennością może być kreowanie wciąż czegoś nowego i twórcze reagowanie na nowe bodźce. Dla człowieka pracującego w fabryce codzienność może polegać na powtarzaniu tej samej czynności.

---

<sup>8</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008, s. xx.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>10</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 7.

Okazuje się więc, że omówiona wyżej codzienność materialna może przybierać najróżniejsze formy. Natomiast codzienność naturalna ujednocza nas jako jeden gatunek biologiczny, ulegający podobnym przemianom. Cykliczność snu, rytuały pożywiania się i wydalania, rozmnażania, wzrostu i starzenia się są nam wspólne. Oczywiście doświadczamy różnego rodzaju chorób i niepełnosprawności, w których codzienność naturalna może się znacznie różnić od codzienności będącej udziałem większości. Podobnie obcowanie z naturą, cykliczność dnia i nocy, pór roku oraz różnych warunków atmosferycznych mogą być zbliżone na określonych szerokościach geograficznych. To podobieństwo pomimo odrębności często sobie uświadamiam, na przykład myśląc, jak wyglądałaby moja codzienność, powiedzmy, podczas dnia albo nocy polarnej.

W *Antropologii codzienności* Roch Sulima porzuca próby definiowania. „Codzienność jest praktykowana i nie potrzebuje definicji. [...] Sens codzienności jest w każdej chwili, »tuż przed nami«, jak sens potocznej rozmowy. Codzienność to «teraz» z perspektywy najbliższej »przyszłości«. Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast «rozpływa się» i «krzepnie» w micie, w tym, co «niewyraźalne»<sup>11</sup>. Aby badać codzienność, Sulima wykorzystuje pozostałości, które spotyka, obserwując otoczenie, gdzie ludzie spędzają czas, czyli ogródki działkowe, supermarkety, samochody — wszędzie zaznaczając swoją obecność. „«Antropologia codzienności» to «pamiętnik rzeczy», a nie klasyczny «pamiętnik myśli» czy idei. Pisze ją ktoś, kto «działa» realnie w życiu, a nie badacz, który wkracza w teren z etnograficznym kwestionariuszem, z gotowym projektem jego całości. Nie doktryna koordynuje to znaczenie, ale realne sposoby radzenia sobie w potocznym życiu, jakie jest ono dzisiaj na przełomie stuleci”<sup>12</sup>.

## **Marzenie**

Składając życzenia z dowolnej okazji, zazwyczaj używamy zwrotu „spełnienia marzeń”. Spełnienie marzeń uważa się za kwintesencję szczęścia. W stereotypowym wyobrażeniu jest koniecznym warunkiem szczęścia. Czy można być szczęśliwym, nie mając marzeń i nie doświadczając ich spełnienia? Żywnione przez nas marzenia określają nas, a także świat, który uważamy za idealny. Marzenia często są nierealne, wyrażają tęsknoty. Niespełnienie tych pragnień nieraz rodzi frustrację. Są często wyobrażeniem równoległego życia, które na pewno byłoby szczęśliwsze niż to, w którym się znajdujemy. Poczucie szczęścia jest ogromną wartością, do której dążymy. Jest ono w obecnych czasach synonimem udanego życia, sukcesu, którym można się chwalić. W dobie mediów społecznościowych zasypujemy się obrazami szczęścia. Marzenia stają się celami do zaliczenia, które

---

<sup>11</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

mają dać poczucie spełnienia. Gdy widzimy zdjęcie szczęśliwej osoby skaczącej ze spadochronu z podpisem „kolejne marzenie spełnione”, może się w nas pojawić uczucie zazdrości i chęć dorównania, które zapewni równie spektakularnie zrealizowane marzenie.

Obecnie, kiedy oczekiwania najwyższej jakości życia są wszechobecne, istnieje duże zapotrzebowanie na gotowe rozwiązania problemów i instrukcje jak żyć. Ukazuje się mnóstwo poradników poświęconych tym zagadnieniom. Każdy może skorzystać z porad „coacha” lub łatwo nim zostać po odpowiednim kursie.

We wskazówkach opublikowanych przez pewien portal coachingowy czytamy: „Jak najprościej odróżnić marzenie od celu? Marzenie: zaczyna się w głowie i w głowie się kończy. Tak nam błogo z tym, że chcemy coś, co jest poza naszym zasięgiem, że marzenie pozostaje tylko tam, gdzie się narodziło. Cel: zaczyna się w głowie i kończy się realizacją. Tak, w tym miejscu czekam na uwagi. Jak to? — zapytacie — przecież cel niezrealizowany też jest celem. Otóż według mnie nie. Jeżeli nie został zrealizowany, to czegoś mu brakowało... może był zbyt ambitny, nierealistyczny, albo nie nasz?”<sup>13</sup>.

Na pewno poruszono tu ważny problem różnicy między marzeniem a celem. Zgodnie z wytycznymi coacha marzenie samo w sobie dopóty nie przynosi pożytku, dopóki nie stanie się celem. Skoro celem mogą się stać tylko najbardziej realne plany, to w tym momencie musi nastąpić podział. Większość uznanych za nierealne marzeń pozostaje wówczas w sferze niespełnienia, a tylko cele podejmujemy się spróbować zrealizować.

W wystawie „Marzenia wiosenne”, w której brałam udział, kuratorka oraz artystka Anna Nawrot pozwoliła sobie na próbę definicji: „Definicja marzenia jest niezwykle pojemna, płynna i można ją rozpatrywać na różnych poziomach. Dotyczy emocji, pragnień, tęsknot i wszystkich możliwych tematów, związanych z wyglądem, zdrowiem, otoczeniem, posiadaniem, relacjami z ludźmi a także ideami. Marzenie jest procesem, który może dotyczyć czasów minionych, obecnych i tych, co mają nadejść. Jest ono przeciwstawiane zwyczajności, zwykłemu życiu, banalności. Wyraźnie wpływa na funkcjonowanie człowieka w podejmowaniu przez niego nowych wyzwań i ich realizację. Określenie granic marzeń jest niewykonalne z uwagi na nieostrość definicji”<sup>14</sup>.

Na olbrzymie znaczenie marzeń zwraca uwagę Gaston Bachelard. „Marzę świat, więc świat istnieje tak, jak go marzę — pisze w *Poetyce marzenia*. — Na poziomie działania świadomość człowieka posiada dwie funkcje: funkcję realności, która pozwala poruszać się sprawnie wśród codziennych problemów oraz funkcję irrealności, czy też nierzeczywistości. Ta odrywa człowieka od jego trosk

---

<sup>13</sup> Zob. <http://upcoaching.pl/jak-odroznic-marzenie-od-celu-snujesz-czy-realizujesz>. Zachowano pisownię oryginału.

<sup>14</sup> A. Nawrot, tekst do katalogu wystawy „Marzenia wiosenne”, 2018 r. Zachowano interpunkcję oryginału.

i otwiera przed nim możliwości, z których korzysta porzucając w chwilach odpoczynku zainteresowanie odpowiedzialnością i troskami dnia codziennego”<sup>15</sup>.

Bachelard podkreśla ważną rolę wyobraźni. Zgłębia temat marzeń, pod wieloma aspektami odnosząc się głównie do poezji. Moim zdaniem jednak to uniwersalne tezy dotyczące wszelkich przejawów sztuki. „Poprzez wyobraźnię, dzięki subtelnościom funkcji realności, wkraczamy w świat zaufania, świat zaufanego bytu, właściwy świat marzenia”<sup>16</sup>.

Istotnym pojęciem współbrzmującym z marzeniem jest samotność. Czy w tym przypadku samotność jest stanem pozytywnym, warunkującym szczęście? „Kiedy marzyciel marzenia oddalił już od siebie wszystkie »zainteresowania«, które zagrażały codzienne życie, kiedy odizolował się od troski, jaką jest dla niego troska innych kiedy, naprawdę stał się autorem swojej samotności, kiedy wreszcie może marzyć o jakiejś pięknej stronie wszechświata, nie licząc godzin, taki marzyciel odczuwa wówczas pewien byt, który się w nim otwiera. Nagle marzyciel taki jest marzycielem świata”<sup>17</sup>.

Bachelard odnosi się również do sprawczości marzenia. „Oprócz tych marzeń, które myślą, oprócz obrazów, które narzucają myśli, są także marzenia, które chcą... Wyobraźnia musi więc służyć woli, rozbudzać wolę do wszelkich nowych perspektyw”<sup>18</sup>.

Nieustanne przeplatanie się marzeń, snów oraz wymagającej codzienności realnego świata jest stałym elementem naszego życia. „Wobec realnego świata można odkryć w sobie samym byt zatroskania. Jest się wtedy wrzuconym w świat, zdany na nieludzkość świata, na negatywność świata, świat jest wtedy nicością tego, co ludzkie. Wymagania naszej funkcji realności zmuszają nas do dostosowywania się do rzeczywistości, do ukonstytuowania siebie samych jako rzeczywistości, do produkowania dzieł, które są rzeczywistością. Ale czy marzenie, w samej swej istocie, nie wyzwala nas z funkcji realności? Gdy się je weźmie w jego prostocie, wyraźnie widać, że jest ono świadectwem funkcji irrealności, funkcji normalnej, funkcji pożytecznej, która, na marginesie wszystkich brutalności wrogiego nie-mnie, ocala ludzką psychikę przed obcym nie-mną. Są w życiu poety chwile, w których marzenie wchłania samą rzeczywistość. Wchłania ono to, co poeta postrzega. Świat realny jest wtedy pochłonięty przez świat wyobrażony”<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s. 180.

<sup>16</sup> G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s. 23.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 22.

## 2. Odniesienia do codzienności w sztuce XX w.

Zanim przejdę do omówienia zjawisk z XX w., chciałabym wspomnieć o inspiracjach codziennością we wcześniejszych stuleciach.

Głównymi tematami dla artystów były zazwyczaj podniosłe wydarzenia, najważniejsi przywódcy lub obrazowanie na potrzeby kultu religijnego. Pomimo to w większym lub mniejszym stopniu sztuka zajmowała się jednocześnie tematami mniej doniosłymi, przyziemnymi. Można to zaobserwować już w starożytności. Na przykład w egipskich grobowcach umieszczano przedstawienia scen rodzajowych, ukazujące czynności wykonywane zarówno przez ważne postaci, jak i przeciętniaków. Również w starożytnej Grecji i Rzymie bóstw nie ukazywano tylko w podniosłych i przełomowych chwilach. Przykładem może być *Hermes zawiązujący sandał*. Powstawały także rzeźby przedstawiające zwykłych ludzi. Takimi pracami są np. *Chłopiec usuwający cierni ze stopy* i *Siedzący bokser*. W średniowieczu pomimo wyraźnej dominacji tematyki religijnej przedstawiano też sceny świeckie. Przykładem w malarstwie są przedstawienia kultury stanu rycerskiego pędzla Simone Martiniego. W rzeźbie aż do baroku trudno znaleźć inne wizerunki poza religijnymi, alegorycznymi i upamiętniającymi ważne wydarzenia historyczne. Ponieważ kult religijny należał do ważnych elementów codzienności, wykorzystywane w nim przedmioty umożliwiały m.in. ekspresję artystyczną. Zdarzają się też dzieła sztuki poświęcone zjawiskom codziennym. Bezpośrednim odzwierciedleniem powszedniego życia są na pewno portrety osób żyjących, które wykonał Luca della Robbia np. — *Portret damy* oraz *Popiersie chłopca*.

Rozkwit zainteresowania scenami rodzajowych przypada na XVII w. w Holandii. Artyści przedstawiali całe ówczesne życie — od świata najwyższych warstw społecznych po realia warstw najniższych. Zajmowali się tym David Teniers Młodszy, Johannes Vermeer czy Pieter de Hooch. Powstawały zarówno intymne sceny przedstawiające ludzi w codziennych czynnościach, jak i portrety rodzajowe lub zbiorowe. W tym czasie Adriaen de Vries rzeźbi *Żonglera*, a Balthasar Permoser — *Murzyną prezentującego bogactwo nowego świata*.

Nastąpił pewien przełom w sztuce, gdy zaczęto zestawiać kilka przedmiotów, aby stworzyć kompozycję pozwalającą tworzyć wartościowe obrazy, martwe natury, *stil-leven* („życie nieruchome”), jak je zwano w Holandii. Przedstawienia przedmiotów i kwiatów funkcjonowały już od starożytności jako elementy większych założeń, w średniowieczu również można zauważyć coraz większe skupienie na fragmentach przedstawiających przedmioty. W tym czasie w chrześcijańskiej koncepcji świata zostało docenione życie doczesne oraz świat widzialny. Przyczyniło się do tego upowszechnienie arystotelesowskiej filozofii, co przywróciło wartość obserwacji w poznawaniu świata.

Od XII w. martwą naturę uważa się za samodzielny wartościowy temat sztuki. „Martwe natury uświadamiają piękno materialnego świata, sprawiają zmysłową rozkosz, jednocześnie jednak przekazują bolesną prawdę, że wszystko to nie jest trwałe. [...]W pewnym sensie każda martwa natura mniej lub bardziej manifestuje ideę skończoności i znikomości (własnego) życia”<sup>20</sup>. Jak ujął to Zbigniew Herbert, „przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie”<sup>21</sup>.

W rzeźbie tematy powszechnie częściej zaczęły się pojawiać w XIX w. Przykładami mogą być *Koń i brona* Pierre’a-Louis Rouillarda oraz *Żniwa* Constantina Meuniera. Docierając do końca wieku XIX i początków XX, możemy zaobserwować gwałtowne zmiany społeczne i kulturalne wynikające m.in. z szybkiego postępu technicznego. W związku z tym nastąpiły również zmiany w podejmowanych przez artystów tematach i źródłach inspiracji. Powstał szereg nowych nurtów w sztuce, przełamujących od lat funkcjonujące kanony — od naturalizmu przez impresjonizm, ekspresjonizm, kubizm aż po dadaizm, w którym gotowy przedmiot wystawiony w galerii staje się dziełem sztuki. Niezwykły był to czas, który patrzącego z obecnej perspektywy zaskakuje odwagą i gwałtownym buntem.

Wtedy właśnie pojęcia harmonii i piękna przestają uchodzić za kryteria decydujące o wartości obiektu artystycznego. Nie obowiązują już idea niedoścignionego wzoru, lecz istotna staje się idea powszechnie przyjmowana, bliska zwykłym ludziom. Artyści coraz bardziej interesują się tym, co ich otacza. Degas rzeźbi *Kobietę myjącą lewą nogę*. W tej pracy akt kobiecy wcale nie jest najważniejszy, widzimy również wielką miskę, krzesło i rzucone ubrania. Picasso wykonuje *Gitarę* i *Szklankę absyntu* — przedmiotem interpretacji stają się instrument muzyczny i codzienny przedmiot. Umberto Boccioni prezentuje *Rozwinięcie butelki w przestrzeni*.

W kontekście inspiracji codziennością niewątpliwie przełomowym dziełem jest *Koło rowerowe* Marcela Duchampa. To właśnie dadaizm otwarcie rozpowszechnił wyniesienie gotowych przedmiotów do rangi dzieł sztuki. To artysta decyduje, co może być sztuką, a co nie, artysta będący stwórcą, nie ilustratorem boskich idei.

---

<sup>20</sup> H. Eipeldauer, *Vanitas — Allegorien von Leben Und Tod* w: I. Brugger, H. Eipeldauer, M. Chen (red.), *Augenschmaus vom Essen im Stillleben*, Berlin–London–New York 2010, s. 97; cyt. za: D. Koczanowicz, *Martwa natura i metamorfozy życia*; zob. [https://issuu.com/galeria-stalowa/docs/20170124\\_martwa\\_natura\\_katalog\\_01\\_i](https://issuu.com/galeria-stalowa/docs/20170124_martwa_natura_katalog_01_i) (dostęp 20.03.2021 r.).

<sup>21</sup> Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 5.





Il. 1. Umberto Boccioni (1882–1916),  
*Rozwinięcie butelki w przestrzeni*, 1912 r.



Il. 2. Marcel Duchamp (1887–1968),  
*Koło rowerowe*, 1913 r.

„Artysta staje się, bez ironii, chętnym przedstawicielem codziennych wartości społecznych, tracąc prawo do swojej alienacji, a sztuka staje się narzędziem integracji społeczeństwa — oznaką społecznej przynależności — tracąc estetyczny cel i estetyczną moc”<sup>22</sup>. Swoje rozważania Donald Kuspit zatytułował *Koniec sztuki*, tak kategorycznie definiując zmiany zachodzące w XX w. Jednocześnie stara się znaleźć przyczynę takiego nowego postrzegania: „Wysoka sztuka może przemawiać do nielicznych szczęśliwców, ale nie przemawia do rzeszy nieszczęśników. Z pewnością wydaje się być zbyt niejasna, by pomóc człowiekowi w zrozumieniu ludzi, miejsc, rzeczy, które napotyka w codziennym życiu. Nie mając elementu zwyczajności, nie ma ona tego, co się wydaje najbardziej ludzkie”<sup>23</sup>. Kuspit podkreśla nieuchronność takiego postrzegania: „To prozaiczne życie rości sobie prawo do całości naszego jestestwa, jakby nie było żadnej innej alternatywy mogącej zapewnić nam poczucie oderwania lub oferować rodzaj niesamowitego dystansu i spokoju, dającego złudzenie, że jesteśmy ponad codziennością. Słowem: jakby nieosiągalny był inny rodzaj kondycji psychicznej niż ta, potrzebna do funkcjonowania w codziennym życiu”<sup>24</sup>.

Czy takie teorie muszą prowadzić do wniosku, że w ogóle nie potrzeba sztuki? Moim zdaniem nie narzucają takiej konkluzji, lecz tylko zmieniają jej rolę. Nie ma już służyć ucieczce od zwyczajności do nieosiągalnych wyidealizowanych pragnień i form estetycznych, lecz dostrzeżenie wartości

<sup>22</sup> D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2004, s. 11.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>24</sup> Ibidem.

w przeciętności zwykłego otoczenia. Wartości, które urastają do rangi dzieła, gdy zostaną zauważone. Nasza codzienność staje się galerią, polem obcowania ze sztuką. Jednocześnie wszyscy możemy stać się artystami. W późniejszych latach doskonale rozwija tę ideę Joseph Beuys z grupą Fluxus: „Obierz ziemniak i będziesz już w gruncie rzeczy rzeźbiarzem”<sup>25</sup>. Zastanawia mnie skupienie na przedmiotach należących do prozaicznej codzienności i jednocześnie odrzucenie wartości estetycznej. Jakby proza życia była zawsze szara, zwykła, niewzbudzająca zachwyty. „Duchamp idzie dalej: dzieło sztuki nie powinno pociągać estetycznie. Nie powinno być nastawione na zdobycie poklasku przyszłych pokoleń. Nie powinno dążyć do bycia gustownym, bowiem gusty zawsze się zmieniają. Nie powinno dążyć do bycia dobrym. powinno jedynie dążyć do bycia. Dzieło powinno najlepiej tłumaczyć namiętności i cierpienia, które są jego surowcem- i na tym zakończyć”<sup>26</sup>.

Osobiście sztandarowe dzieła Duchampa, tj. *Koło rowerowe* oraz *Fontannę* odbieram jako dwuznaczny zachwyty nad formą tych przedmiotów. Pomimo że nie był ich twórcą, nie kształtował tych form, gdy postawił koło od roweru na postumencie, pozwolił, aby przedmiot przeistoczył się w obiekt, który pozbawiony funkcji użytkowej stał się abstrakcyjną, harmonijną, świetnie technicznie opracowaną rzeźbą. Podobnie jest w przypadku pisuaru nazwanego *Fontanną*. Tytuł odbiera mu jego pierwotne znaczenie, przydaje mu poetyckości fontanny, której zadaniem jest wprowadzenie nastroju relaksu, oderwania od rzeczywistości.

Wspomniałam o dwuznaczności zachwyty nad tymi przedmiotami, ponieważ jednocześnie możemy wyczuć wyraźną ironię, jesteśmy wprowadzeni w stan konsternacji, czy artysta traktuje nas poważnie. To my decydujemy, czy patrzymy na pisuar jak na intymny przedmiot mający określoną, nie publiczną, lecz prywatną funkcję, groteskowo udający fontannę, co sprawia, że czujemy się w jakiś sposób oszukani, czy poddajemy się wizji i otwartości nowego spojrzenia, wprawdzie z pewnym dystansem, ale zgadzając się jednocześnie, że każdy przedmiot ma potencjał sztuki. „Czy możliwe jest postrzeganie przedmiotów dwoma sposobami na raz- jako przedmiotów użytku codziennego i jako eleganckich dzieł sztuki? Duchamp chciałby, byśmy w taki sposób patrzyli na jego *ready-mades*. Mają one podwójną tożsamość. Są społecznie funkcjonującymi przedmiotami, które zostały zamienione w wysublimowane arcydzieła przez akt twórczy umysłu Duchampa”<sup>27</sup>.

Uważam, że *ready-mades* można porównać do cytatów zaczerpniętych z codzienności. To nie jest inspiracja codziennością oraz wynikające z niej tworzenie nowego dzieła, lecz jej wycinek, fragment zwracający naszą uwagę. Mnie jednak interesują głównie te przykłady, które z codzienności się

---

<sup>25</sup> R. Rappmann, *Der soziale Organismus — ein Kunstwerk*, odczyt wygłoszony w Bochum 2.03.1974 r.; cyt. za J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 30.

<sup>26</sup> D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op. cit., s. 21.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 23.

wywodzą, ale nie są wyjętymi z niej gotowymi elementami. Codziennosc jest tylko inspiracją pozwalającą na nawiązanie bezpośredniego kontaktu z widzem poprzez stosowanie prostego języku przedmiotów, w nowej formie kształtowanej przez artystę.



Il. 3. Meret Oppenheim, *Przedmiot*, 1936 r.

Takim przykładem może być *Śniadanie w futrze* Meret Oppenheim. Artystka pokryła spodek z filiżanką oraz łyżeczkę futrem. Stworzyła sytuację surrealistyczną, wykorzystując codzienne przedmioty. W ten sposób wkroczyła bezpośrednio z prozaicznego świata w świat swojej wyobraźni.

Czy *Gigantyczny hamburger* Claesa Oldenburga również jest przykładem tego typu inspiracji? Myślę, że tak. Przedstawiony przez niego olbrzymi hamburger nie jest przedmiotem gotowym, wyjętym z codzienności. Wielkość i materiał sprawia, że staje się przedziwną, wielką poduszką, która jednocześnie jest pomnikiem popularnego fast foodu. Czy w ten sposób już stał się gadżetem reklamowym, elementem amerykańskiej kultury?

W następstwie podobnej inspiracji symbolami masowej codzienności powstał m.in. *Amerykański akt* Charlesa Fraziera, odlana z brązu butelka coca-coli z doklejonymi piersiami.

Elementy przedmiotów kultury masowej wykorzystywał również Cesar. Karoseria samochodowa zgnieciona do określonej przez niego formy to pozostałość po samochodzie dla jednych pozostającym w sferze marzeń, dla innych będącym przedmiotem, z którym obcowali każdego dnia. Z kolei Marcel Broodthaers wykorzystywał meble, także przedmioty powszednie. Pomimo zastosowania rzeczywistych mebli instalacja *Biały kredens i biały stół* nie jest jednak bezpośrednim cytatem z rzeczywistości, ponieważ artysta nadał im zupełnie inny charakter, wypełniając je i przykrywając skorupkami od jajek. Znowu poprzez silne nawiązanie do sytuacji zwykłej nagle przenosimy się do świata niejednoznacznego. Po pewnym czasie skorupki od jajek kojarzą się z pozostałościami po minionym życiu.

Również twórczość Andy'ego Warhola bezpośrednio odnosi się do codzienności, wręcz się w nią wdziera. Tutaj pod szyldem sztuki mieszają się pop kultura, reklama, nasze codzienne potrzeby i ich zaspokajanie. „Warhol jest urodzonym sprzedawcą; u niego sztuka traci swoją tajemniczość, otwarcie staje się artykułem handlowym. Wydaje się, że nie ma żadnej innej tożsamości niż tożsamość towaru i żadnej innej wartości niż ekonomiczna”<sup>28</sup>.

Czyż nie jest to opinia powodująca, że działalności Andy Warhola nie można nazywać sztuką? Założenie, że sztuka jest ponad sferą pieniędzy, wydające się obowiązkową postawą artysty, jest również jednym z osiągnięć współczesności (na pewno symbolem takiej postawy jest Van Gogh). Wcześniej artyści odpowiadali na zapotrzebowanie odbiorców. Na potrzeby kościoła i innych mecenasów powstawały wybitne dzieła znane z historii sztuki. Gdy Warhol odpowiedział na zapotrzebowanie odbiorców, reagował na popyt na rynku, który w jego czasach był już inny. Trzeba brać pod uwagę, że technologie umożliwiające masową produkcję również są narzędziem i odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczeństwa. Z całą pewnością Warhol zainspirował się codziennością, potrzebami masowej kultury w społeczeństwie i odpowiedział środkami adekwatnymi do oczekiwań. „Sztuka nadal płaci wysoka cenę za ujawnienie przez Warhola jej prawdziwych interesów. Sprzedaje się temu, kto da więcej, co sugeruje, że nie jest pewna, co właściwie ma do zaoferowania”<sup>29</sup>. Idea popartu spełniała zapotrzebowanie zarówno artystów, którzy chcieli zaistnieć w kulturze masowej, stać się celebrytami, jak i zapotrzebowanie odbiorcy na obecność dostępnej, „codziennej” sztuki w ich otoczeniu.

W tym samym czasie twórczo wykorzystywała codzienność znacząca grupa artystyczna Fluxus. Wychodziła z podobnych założeń co do dostępności sztuki, jednak zupełnie inaczej podchodziła do formy dzieła. Tutaj nie był istotny „gotowy produkt”, lecz proces twórczy. Proces, który mógł wykorzystywać wszelkie możliwe media, dlatego to odniesienie do powszechności jest takie wyraźne — nie ma bowiem podziału na rzeźbę, rysunek itp. Każde działanie — od zwykłych czynności przez muzykę po działania plastyczne, teatralne i performatywne — stało się działaniem artystycznym. Te niezwykle przełomowe idee wpłynęły na wszystkie dziedziny twórczości i są obecne w nich do teraz. George Maciunas, założyciel ruchu, podkreślał, że „Cele Fluxusu są społeczne (nieestetyczne)”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> D. Kuspit, *Koniec sztuki*, op. cit., s. 152.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>30</sup> J. Kaczmarek, *Joseph Beuys...*, op. cit., s. 19.



Il. 4. Joseph Beuys (1921–1986),  
*The Pack*, 1969.



Il. 5. Marcel Broodthaers (1924–1976),  
*Biały kredens i biały stół*, 1965 r.

„U fundamentów idei Fluxusu leżało niemożliwe do spełnienia założenie. Zgodnie z nazwą tego ruchu sztuka miała tworzyć nieustanny potok czynności przypadkowych, chaotycznie nakładających się na siebie, improwizowanych, maksymalnie ciągłych. W rezultacie powstawały widowiska-akcje o płynnej kompozycji, czasoprzestrzenne sytuacje wypełnione realnymi przedmiotami”<sup>31</sup>.

Sprzeciw wobec dogmatów, upowszechnienie sztuki, a przy tym eliminacja dzieł sztuki, wydają się sprzecznymi założeniami. Na pewno jednak otwierają nowe możliwości postrzegania przez każdego człowieka siebie samego jako twórcy, otoczenia jako narzędzi kreacjonizmu, a całego społeczeństwa jako odbiorców.

Joseph Beuys, twórca związany z tym ruchem postrzegał społeczeństwo jako dzieło sztuki, do którego tworzenia zobowiązany jest każdy z jego członków. Wierzył w społeczeństwo, które można wykształcić, aby stało się aktywne i kreatywne, co sprawi, że codzienne i powszechne funkcjonowanie będzie się opierało na twórczości oraz na sztuce w związku z nauką.

Jego indywidualne działania artystyczne również podkreślają związek życia, czyli doświadczeń twórcy, z efektami, które przedstawia. Przykładem z pewnością może być praca *The Pack*. Instalacja składa się z 24 sanek zaprzęgniętych do minibusa. Każde sanki mają: koc filcowy, tłuszcz zwierzęcy,

<sup>31</sup> M. Ryczkowska *Redefinicja sztuki i nowe media – Fluxus*, <http://artes.anales.umcs.pl> (dostęp: 24.01.2021 r.).

latarkę. Twórca nawiązał do wypadku, który przeżył, będąc pilotem na Krymie. Został tam uratowany przez Tatarów, którzy go wysmarowali tłuszczem i zawinęli w ciepły filc. Wyraźnie tu widać znaczący wpływ elementów biografii na twórcze działania artysty.

Próbie określenia nowoczesności podjął Zygmunt Bauman. Zwrot „płynna nowoczesność” doskonale opisuje diametralną zmianę postrzegania w społeczeństwie nowoczesnym. „Nowoczesność zaczyna się w chwili, kiedy czas i przestrzeń zostają oddzielone od codziennego życia i od siebie nawzajem, co umożliwia uznanie ich za odrębne i wzajemnie niezależne kategorie planowania i działania”<sup>32</sup>. Rozumiem to w ten sposób, że brak generalnych, uniwersalnych schematów i dogmatów stawia człowieka wobec szerokiego i nieograniczonego pola wyboru, jak żyć i jak tworzyć. Brak schematycznej, narzuconej codzienności. Nasza codzienność nie wymusza, nie nadaje jednoznacznego, sztywnego kształtu naszemu życiu, wobec czego sami tę codzienność powinniśmy kreować, indywidualnie, w zależności od oczekiwań oraz — oczywiście — możliwości. Cały czas formułujemy kształty, w którym płynnie konstruuje się nasza codzienność. To nie szara, nijaka, narzucona nam powszechność, lecz codzienność, którą konstruujemy, starając się sprostać własnym marzeniom.

W kontekście tych przemian oraz otwartości sztuki na wszelkie indywidualne idee oraz środki wyrazu chcę omówić prace dwóch polskich artystek, których twórczość jest głównym tematem mojej dysertacji.

---

<sup>32</sup> Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 16.

### 3. Subiektywny odbiór twórczości Aliny Szapocznikow oraz Marii Pinińskiej-Berés

#### Dlaczego Alina Szapocznikow?

Obecnie twórczość Szapocznikow jest bardzo szeroko znana i pod wieloma aspektami zinterpretowana. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że stała się ona jedną z najbardziej sztandarowych i rozpoznawalnych polskich artystek. Jeszcze w 2008 roku Agata Jakubowska w pracy *Portret wielokrotny. Dzieła Aliny Szapocznikow* pisała o brakach interpretacyjnych jej twórczości. (Był tylko rzetelnie przygotowany przez Jolę Gołę katalog prac). Następnie pojawił się album *Zatrzymać życie*, w którym znajduje się obszerna interpretacja twórczości Szapocznikow autorstwa Krystyny Czerni oraz szeregu innych krytyków i artystów. W 2009 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie odbyła się wystawa zatytułowana „Niezgrabne przedmioty. Alina Szapocznikow oraz Maria Bartuszova, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse i Paulina Ołowska”. Po tym wydarzeniu powstała publikacja Agaty Jakubowskiej *Awkward Objects*.

Od tamtego czasu prace Szapocznikow budzą coraz większe zainteresowanie. Zorganizowano wiele międzynarodowych wystaw — w Brukseli, Los Angeles, Nowym Yorku, Tel Awiwie<sup>33</sup>. W 2012 r. ukazała się publikacja *Kroją mi się piękne sprawy* pod redakcją Agaty Jakubowskiej, zawierająca korespondencję Szapocznikow z Ryszardem Stanisławskim. W 2015 roku ukazała się pierwsza biograficzna opowieść o Szapocznikow, autorstwa Marka Beylina. Dowodem ogromnego wzrostu zainteresowania Szapocznikow jest zakup jej rzeźby przez anonimowego kolekcjonera w 2016 r. na aukcji Desa Unicom za rekordową kwotę prawie dwóch milionów złotych. To wcześniej zaginiona praca zatytułowana *Ptak*.

Moja fascynacja działalnością artystyczną Szapocznikow narastała wraz z moim rozwojem artystycznym. Zastanawiam się, czy powodem coraz wnikliwszego poznawania jej twórczości było poszukiwanie przeze mnie nowych rozwiązań materiałowych i formalnych, które były zbliżone do poszukiwań artystki, czy było odwrotnie — poprzez poznawanie jej twórczości kształtowały się moje poszukiwania twórcze. Przypuszczam, że działo się to równolegle. Na początku własnej drogi artystycznej zostałam zaproszona do wzięcia udziału w wystawie problemowej VI Triennale Sztuki Sacrum, „Sztuka wobec zła”, co sprawiło mi ogromną przyjemność. Spośród wielu artystów biorących udział w tym wydarzeniu najistotniejszą postacią była wtedy dla mnie na pewno Alina Szapocznikow. Zaprezentowano tam jej nieduży projekt *Nike. Szkic pomnika bohaterów Warszawy z 1959 roku*. Nawet

<sup>33</sup> Wystawę zatytułowaną „Alina Szapocznikow. Sculpture Undone 1955–1972” prezentowano w następujących instytucjach: Wiels Contemporary Art Center, Bruksela (2012 r.), Hammer Museum, Los Angeles (2012 r.), The Museum of Modern Art (2013 r.); wystawa zatytułowana „Body Traces. Alina Szapocznikow” miała miejsce w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie (2014 r.).



teraz, gdy widzę w katalogu tamtej wystawy zdjęcie mojej rzeźby sąsiadującej z rzeźbą Szapocznikow odczuwam duże wzruszenie. Uważam to symboliczne spotkanie za jeden z wielu punktów, w których twórczość Szapocznikow zaznacza się wyraźnie na mojej drodze artystycznej.

Kolejnym ważnym dla mnie wydarzeniem było zapoznanie się z pracami zebranymi na wystawie „Niegrabne przedmioty. Alina Szapocznikow oraz Maria Bartuszova, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse i Paulina Ołowska”. Na tym etapie własnego eksperymentowania z materiałem, głównie żywicą, niezwykle inspirująca była możliwość zobaczenia tak wielu prac Szapocznikow na żywo. Niemiło jednak zaskoczyło mnie to, że żywica poliestrowa pod wpływem czasu straciła wiele ze swojej atrakcyjności. Przybrudzone fragmenty materiałów, pożółkły, matowiejący plastik uwydatniły element przemijania. Nie takiego wrażenia spodziewałam się, wybierając się na tę wystawę. „Niegrabne przedmioty”, które znałam wcześniej z dokumentacji jako świeże, atrakcyjne, krzykliwe i nadzwyczaj nowatorskie, „designerskie”, można by rzec, stały się „przykurzonymi pamiątkami”. Natomiast wyeksponowane również na wystawie ważące 3,5 tony brzuchy *Grand Ventress* z włoskiego marmuru nadal wyglądały imponująco. Pojawiła się więc refleksja, że trzeba wrócić do korzeni, do materiałów naturalnych i ekologicznych — drewna i kamienia.

Poznając biografię Szapocznikow, nie sposób nie podchodzić do niej emocjonalnie. Tragiczne doświadczenia, z którymi musiała się zmagać, energia w wykorzystywaniu każdej okazji do realizacji marzeń i celów, jednoznaczne określenie swojej drogi życiowej jako rzeźbiarki i konsekwentne pozostawanie nią do śmierci składają się na niezwykle silny przekaz charyzmatycznej osobowości. Dokonujący interpretacji jej twórczości najczęściej sięgają do jej tragicznej biografii, która automatycznie narzuca odbiór prac przez pryzmat śmierci i przemijania.

Drugim często poruszonym problemem jest kwestia uznania jej rzeźb za prace „kobiece”, skupianie się na cielesności i erotyzmie oraz klasyfikowanie jej jako sztuki feministycznej. Muszę przyznać, że również nie potrafię oderwać się od jej uwodzicielskiego wizerunku. Z łatwością ulegam fascynacji jej życiem. Jednakże, jak wspominałam, najważniejszym dla mnie aspektem jej twórczości, który spróbuje zgłębić, są jej inspiracje codziennością. Chcę rozważyć, czy przytoczona teza („Twórczość mieści się między marzeniem a codziennością”) jest kluczem do jej twórczego życia.

### **Dlaczego Maria Pinińska-Bereś?**

Twórczością Pinińskiej nie zafascynowałam się od razu. Ponieważ nie zgadzam się na klasyfikowanie sztuki na męską i kobiecą, od razu nabierałam dystansu, gdy słyszałam często jednoznaczny werdykt krytyków mówiących o „kobiecej sztuce” w odniesieniu do działań Pinińskiej. Uważam, że sztuka jest



uniwersalna. Każdy, szczególnie artysta, nosi w sobie potencjał zarówno wrażliwości, którą zgodnie z uznanymi stereotypami można uznać za „kobieca”, jak i wrażliwości postrzeganej jako „męska”.

Tym bardziej drażnił mnie wszechobecny róż. Jak można tak jednoznacznie i świadomie się ograniczać? Dopiero później, poznając biografię artystki oraz zgłębiając jej idee i zaznajamiając się z jej okazałym dorobkiem, zdałam sobie sprawę, że ten kolor nie ogranicza, wręcz odwrotnie — jest bardzo silnym nośnikiem emocji, narzędziem wykraczającym poza schematy, że to ja jako odbiorca byłam przez nie ograniczona. „Nie interesowały ją ogólnie słuszne i «posągowo» głębokie, czytelne dla wszystkich treści. Wymagała jednak od widzów czegoś więcej niż powierzchownego spojrzenia, które pozostaje zamknięte w kręgu prostych i oczywistych stereotypów”<sup>34</sup>.

Gdy poznałam córkę Pinińskiej, Bettine, z którą o niej rozmawiałam, artystka stała się mi bardzo bliska. Doświadczenia dziecka wychowanego przez dwójkę rzeźbiarzy intrygowały mnie przez podobną sytuację w moim domu. Ponieważ mam męża rzeźbiarza i również wychowuję dzieci, tym bardziej codzienność takiej sytuacji jest dla mnie szalenie interesująca.

Gdy analizuję kwestie zawarte w tytule mojej dysertacji („Pomiędzy marzeniem a codziennością”), twórczość Pinińskiej jawi się jako afirmacja codzienności, wobec której nie da się przejść obojętnie. Silnym przeżyciem był dla mnie reperformance *Pranie II* wykonany przez Bettinę Bereś w 2020 roku. podczas otwarcia wystawy Pinińskiej w Opolu. Niezwykle było to, że performance trzymał w napięciu, choć widzowie znali scenariusz odbywającego się działania. Przeniesiony w naszą, kompletnie inną rzeczywistość, wybrzmiewał równie mocno, a może nawet mocniej. W czasach pandemii oraz w cieniu odbywających się na szeroką skalę „czarnych protestów” przeciwko ograniczeniu praw kobiet zebrani widzowie obserwowali działanie, które niestety jest nadal aktualne i ważne. Artystka mozolnie pierze fragmenty tkanin w aluminiowej balii. Na każdym jest różowa litera. Gdy zostaną rozwieszona wokół, tworzą napis „feminizm”. Nie chcę jednak w swoich rozważaniach pisać o feminizmie, lecz o wpływie codzienności na działania Pinińskiej. Zastanowić się, czy bardziej ją inspirowała, czy ograniczała. Chcę się skupić na poszukiwaniach formy, materiału i idei tej artystki, która niezwykle konsekwentnie łamała schematy.

„W wywiadzie udzielonym Krystynie Czerni tłumaczyła, że sztuka była przez wieki oparta na koncepcjach tworzonych przez mężczyzn. Uważała, że kobieta może się tresować tak, by wypowiedzieć się w ramach narzędzi klasycznie rozumianej sztuki. Nie będzie to jednak wypowiedź autentyczna. Kobiety powinny znaleźć alternatywne, naturalne dla siebie środki wyrazu. Jednocześnie nie pozwoliła się nazywać feministyczną artystką. Uważała, że ideologia nie może być ważniejsza niż sztuka:

---

<sup>34</sup> B. Gajewska, *Maria Pinińska-Bereś 1939–1999*, Kraków 1999, s. 9.

„Feministki traktują sztukę instrumentalnie. Nie mogę się z tym pogodzić. Sztuka jest najważniejsza”<sup>35</sup>.

Obecnie na pewno zainteresowanie sztuką Pinińskiej wyraźnie wzrasta, co świadczy o jej prekursorskim charakterze. Tematy przez nią podejmowane są traktowane teraz dużo poważniej niż w czasach, gdy tworzyła. Niewątpliwie odrzucono już określenie „żona Beresia”. Szczególnie ważna była jej ostatnia wystawa, „Kobiocy rezerwuar”, zrealizowana przez Iwonę Demko w 2020 roku w murach jej macierzystej uczelni. Kuratorka w tekście *Rewolucja jest tkaniną* pisze następująco: „Biorąc pod uwagę kontekst miejsca, powstaje pytanie o to, jak wiele zmieniło się na akademiach artystycznych od czasu studiów Pinińskiej. Czy studiujące kobiety, a potem absolwentki, bez żadnej przeszkody mogą korzystać i korzystają w twórczości z kobiecego rezerwuaru, o którym pisała Pinińska?”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> D. Buczak, *Różowa rewolta*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2008, zob. <https://wyborcza.pl/1,76842,4972303.html> (dostęp 21.08.2020 r.).

<sup>36</sup> I. Demko, *Rewolucja jest tkaniną*, „Powidoki. Magazyn Artystyczno-Naukowy” 2020/4, s. 150.

#### 4. Kształtowanie form oraz eksperymenty z materią rzeźbiarską

##### Materia w twórczości Aliny Szapocznikow

Okres działalności twórczej Szapocznikow z uwzględnieniem studiów nie był długi. To tylko 25 lat, w trakcie których stworzyła prawie pięćset udokumentowanych realizacji. Trudno nie być pod wrażeniem ich ilości oraz różnorodności zarówno formy jak i idei w nich zawartej.

Na pewno materiały, których używała, eksperymenty, których się podejmowała, były ściśle związane z możliwościami technicznymi, którymi dysponowała. One z kolei zależały od dostępności określonych produktów oraz od miejsca, w którym mogła tworzyć, a więc od codzienności artystki, zarówno „materialnej”, jak i „naturalnej”.

Na pewno istotna jest biografia artystki, która pozwala dostrzec, jak otoczenie, warunki pracy oraz sytuacja społeczna, polityczna i rodzinna wpływają na podejmowane tematy twórcze. Temat idei w kontekście codzienności poruszę w kolejnym rozdziale. Tutaj postaram się skupić na formie oraz materiałach, z których korzystała Szapocznikow. Ponieważ eksperymenty i poszukiwania artystyczne, podejmowanie nowych ryzykownych rozwiązań na pewno są sposobem ucieczki od rutyny i powtarzalności, są sposobem oderwania się od rzeczywistości, chciałabym przybliżyć jej niezwykle i odkrywczе działania w tej materii.



Il. 6. A. Szapocznikow,  
*Dziewczyna z różą*, 1947 r.



Il. 7. A. Szapocznikow,  
*Głowa dziewczyny*, 1949 r.

Pierwsze udokumentowane realizacje Szapocznikow z okresu studiów świadczą o jej dużej zdolności manualnej. Możemy zobaczyć przestrzenne, przedstawieniowe, figuratywne małe formy odlane z gipsu, oraz płaskorzeźby. Szapocznikow rzetelnie podchodzi do anatomii. Jej umiejętność

trafnego obserwowania i przedstawienia przestrzeni doskonale widać w płaskorzeźbie *Dziewczynie z różą* (niestety niezachowanej). Wykonywane przez nią portrety cechują się indywidualnością i wnikliwością obserwacji modelu. W autoportretach wyraźnie rozpoznajemy autorkę z udokumentowanych zdjęć z młodości. Szkoda, że nie zachowało się tak wiele z tych prac. Szapocznikow stosuje tradycyjne materiały rzeźbiarskie, rzeźbi w glinie, odlewa z gipsu, lepi w terakocie oraz kuje w kamieniu. Stosuje wyraźnie figuratywne i realistyczne formy. W przedstawieniach postaci zaczyna stosować pewną syntezę, uproszczenie. W *Głowie dziewczyny* oraz *Studium głowy kobiety w chuście* można zauważyć podobieństwo do głów Xawerego Dunikowskiego pod względem stylizacji formy.



Il. 8. A. Szapocznikow, *Głowa*, 1948 r.



Il. 9. A. Szapocznikow, *Głowa dziewczyny*, 1951 r.

Bardzo ciekawe są pierwsze realizacje portretowe, polichromowane. W *Głowie* z 1948 r. artystka odważnie pokrywa portret kolorem. Niestety ta rzeźba również się nie zachowała. Jednak silny kontrast ust na czarno-białej fotografii dowodzi użycia wyrazistej, zapewne czerwieni. Projekt pomnika Fryderyka Chopina z 1951 roku jest bardzo realistyczny i pełen dynamiki. Postać z odchyłoną głową gra w wyraźnym uniesieniu. Z całą pewnością doskonale ujęła romantyczne elementy osobowości. Z kolei w przedstawieniu pomnikowym Ludwika Waryńskiego z 1952 roku (niezachowana praca) widzimy nadal dużą wnikliwość obserwacji i realizm przedstawionej postaci. Rzeźba została tradycyjnie odlana z gipsu. Oprócz tego najczęściej stosowanego materiału zdarza się Szapocznikow pracować w drewnie i kamieniu oraz odlewać rzeźby z cementu. Będąc studentką oraz pracując w zakładzie kamieniarskim, miała dostęp do tych surowców. Kiedy realizowała zlecenia lub brała udział w konkursach pomnikowych, materiał często jej narzucano. Żyła w komunistycznej codzienności, oczekiwano więc od niej szczególnie socrealistycznej formy rzeźby. W projekcie przedstawionym w konkursie na pomnik przyjaźni polsko-radzieckiej przedstawiła dwóch silnych

mężczyzn połączonych ramionami, dumnie trzymających sztandar. Pomimo wygranej M. Więcek to właśnie projekt Szapocznikow został odlany z brązu, co świadczy o doskonałym wpisaniu się w oczekiwania formalne i propagandowe ówczesnych władz. Tak powstała jej największa, trzymetrowa, realizacja pomnikowa z brązu. Realizacje pomnikowe z brązu w dużej skali są często marzeniem i celem rzeźbiarzy, głównie figuratywnych. Szapocznikow udało się zrealizować takie założenie na początku swojej drogi artystycznej. Nie da się zaprzeczyć, że największy na to wpływ miały okoliczności, w których się znalazła. Znowu możemy zobaczyć, jak ówczesna socrealistyczna codzienność, która narzuciła jej formę realizacji, jednocześnie nagrodziła możliwością wykonania prestiżowego na owe czasy założenia pomnikowego.



Il. 10. A. Szapocznikow,  
*Pierwsza miłość*, 1954 r.



Il. 11. A. Szapocznikow,  
*Piękna kobieta*, 1949 r.

Początkowe eksperymenty z materiałem można zaobserwować już w pracy *Pierwsza miłość* z 1954 roku, rzeźbie z cementu z dodatkiem opiłków żelaza. Również forma tutaj staje się bardziej indywidualna, mniej realistyczna — szyja została wydłużona, a detale uproszczone. Materiał ten Szapocznikow wykorzystywała później bardzo często. Opiłki żelaza ulegają korozji, dzięki czemu rzeźba uzyskuje patynę oraz ciekawą strukturę. Jest ona adekwatna do formy, która w *Ekshumowanym* z 1955 roku ulega jeszcze większemu uproszczeniu. Postać jest fragmentaryczna, niepełna. Przeglądając realizacje Szapocznikow, na każdym etapie jej twórczości można zauważyć, jak bardzo są one zróżnicowane właśnie pod względem formy. W tym samym roku 1956 w przedstawieniu *Trudny*

wiek pokazuje silną atrakcyjną, dumną młodą kobietę z wydłużoną szyją, nogami, z realistyczną i wyrażającą emocje twarzą, w pewien sposób wyidealizowaną, oraz *Piękną kobietę*, która pomimo swojego tytułu jest sprowadzona do odrealnionej bryły z wielkimi wklęsłymi piersiami, ramion i głowy w kształcie podobnych uproszczonych form, bez twarzy.



Il. 12. A. Szapocznikow,  
*Garnek V (Chłopiec uszaty)*, 1956 r.



Il. 13. A. Szapocznikow,  
*Garnek VI*, 1956 r.



Il. 14. A. Szapocznikow,  
*Garnek I (Głowa)*, 1956 r.

Innymi przykładami, w których forma zaczyna nawiązywać do codzienności z całą dosłownością, są serie ceramicznych garnków stylizowanych na ludzkie głowy. Od wieków przedmioty codziennego użytku były wykonywane właśnie z ceramiki. Naturalny materiał, którym jest wypalona glina, pomimo kruchości jest niezwykle trwały. Jego ogromną zaletą dla rzeźbiarza jest to, że jest to materiał docelowy, nie wymaga utrwalenia w mozolnym procesie odlewu. Szapocznikow doskonale go wykorzystała. Zrealizowała całe serie autorskich naczyń często nawiązujących formą do głów lub form abstrakcyjnych, garnków i butelek.

W kolejnych szkicowych realizacjach z 1957 roku widzimy dalsze wykorzystanie terakoty. To serie małych uproszczonych szkiców postaci, formy kształtowane miękko, plastycznie; często nawiązanie do ludzkiego ciała jest prawie nieczytelne. To organiczne kształty. Ten szkicowy charakter jest bardzo widoczny również z powodu materiału, którego nie poddano dalszym procesom. Widać odciski dłoni, palców. Formy ponadto mają ażury, często są puste w środku. Tego typu traktowanie ceramiki może wynikać z jej wymogów technologicznych. Aby forma nie pękała przy wypalaniu, powinna być cienka, najlepiej otwarta.

Sposób rzeźbienia polegający na nadawaniu bardziej organicznych form można zauważyć później również w pracach większych, wykonywanych z użyciem innego materiału, np. w projekcie pomnika bohaterów Warszawy I i II oraz w *Marii Magdalenie*.



Szapocznikow nie ustawała w poszukiwaniach, upraszczając formę. Eksperymentowała też z materiałami. Np. *Skuter* jest dodatkowo pokryty polichromią imitującą aluminium. Ciekawym eksperymentem jest również *Tors męski* z 1957 roku, wykonany z asfaltu utwardzonego kamieniem. Stosuje także sztuczny kamień oraz odlewy z żeliwa i ołowiu. W razie potrzeby nie bała się stosować koloru; np. *Owoc*, praca z lat 1957–1958, jest uproszczoną formą polichromowaną na czerwono.

W latach 1958–1959 artystka tworzyła coraz bardziej organiczne formy, czerpiąc inspiracje ze świata przyrody. Widać w nich fascynację twórczością Henry Moore'a. Z kolei w latach 1958–1959 podejmowała samodzielne eksperymenty odlewnicze. „Szapocznikow chętnie stosowała materiały, które mogła formować sama, bez pośrednictwa odlewnika, i które same z siebie dawały impulsy dotyczące formy, wynikające z samego tworzywa”<sup>37</sup>. Można tu wymienić takie prace jak *Martwy ptak* czy *Plaża*. W podobny sposób eksperymentowała później w brązie. Kształty odlewanych form skłaniają do wniosku, że realizacje te były jednostkowe, odlewane metodą „na piasek”, z użyciem odcisków negatywowych przygotowanych przez Szapocznikow. Miała nad nimi tylko częściową kontrolę. Cały czas równolegle odlewała z gipsu, rzeźbiła w kamieniu, stosowała cement z opiłkami metalu. To właśnie tą metodą powstał w 1959 roku wspomniany wyżej *Ptak*.



Il. 15. A. Szapocznikow, *Ludzie-drzewa*, 1957 r.



Il. 16. A. Szapocznikow, *Ptak* (fragment), 1959 r.

<sup>37</sup> J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków–Łódź 2001, s. 87.

W latach sześćdziesiątych powstające formy stają się całkiem abstrakcyjne. Tylko nazwy pozwalają na skojarzenia z kształtem. Dalej eksperymentuje z materiałem. Oprócz odlewów z brązu na wosk tracony Szapocznikow stosowała w tamtym okresie cement, łącząc go z innymi materiałami, np. inkrustowała prace ceramiką, metalem, kamieniem (przykładem może być *Corrida II*). Cement, który stosowała, był użyty nowatorsko. Artystka nie odlewała z niego, lecz formowała w trakcie jego wiązania. Do wykonania tej rzeźby „wykorzystana została technologia inżyniera L. Lipowskiego. Cement plastyczny, powoli scalając się, pozwalał lepiej opracowywać formę”<sup>38</sup> Kolejne rozwiązania stosowane przez Szapocznikow to odlewy z brązu na wosk tracony, które również inkrustuje innymi materiałami. Tutaj wykorzystwała przypadkowe efekty wynikające z procesu odlewniczego. Są to abstrakcyjne formy kuliste, które nazwała *Głowami*. Z kolei w asamblażach wśród wykorzystanych materiałów zaczęła stosować żywice (przykładem pracy z tej grupy może być *Pomnik kroczącej gwiazdy*)



Il. 17. A. Szapocznikow, *Korrida*, 1960 r.



Il. 18. A. Szapocznikow, *Kobieta z łyżką*, 1966 r.

Dzięki zaproszeniom na plenery i sympozja kontynuowała również pracę w kamieniu. Rzeźbiła z piaskowca formy abstrakcyjne nawiązujące do organicznych struktur (*Miąższ I, II*). Piaskowiec łączyła również z innymi materiałami. W pracy *Panna* z lat 1962–1963, która w latach późniejszych została przerobiona na *Bukiet*, artystka pierwszy raz wykorzystwała odlewy ust. Rzeźba przedstawia postać kobiety niczym wieloelementową kolumnę bez nieistotnych części. Postać ma duże piersi,

<sup>38</sup> J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków–Łódź 2001, s. 99.



stopy, wąskie pozostałe elementy ciała, a trzy odlewy ust z fragmentem twarzy tworzą głowę. Dodatkowe usta zasłaniają podbrzusze. Rzeźba została wykonana z gipsu. Kolejnym odlewem z ciała jest *Noga* (przy tym pierwszym zachowanym), którą dopiero później artystka umieściła na kamiennym postumencie.

Dalsze ciekawe eksperymenty Szapocznikow polegały na łączeniu materiałów, w których po raz pierwszy wykorzystuje gotowe elementy. Otrzymała egzemplarze broni z Muzeum Wojska Polskiego, wykorzystując je w swoich realizacjach, umieszczając fragmenty w cemencie plastycznym. Tak wykonała pracę *Nike — Zwycięstwo* z 1963 roku, nawiązującą kształtem do ptaka, oraz *Poczwarę*. Forma *Poczwały* jest abstrakcyjna, ale wykorzystane elementy broni pozwalają uzyskać jednoznaczne mocne przesłanie o grozie wojny. „Pomysł pozornie banalny przynosi nieoczekiwane efekty wstrząsające. Może właśnie dzięki dosłowności”<sup>39</sup>.

Szapocznikow bardzo często łączyła cement z gotowymi fragmentami elementów metalowych, np. części samochodowych. Jednocześnie nadal samodzielnie odlewała małe, nieprzedstawieniowe organiczne formy z ołowiu. Nie ulega wątpliwości, że otwarcie przyznała się do inspiracji nurtem dadaistycznym, gdy zatytułowała jedną ze swoich prac *Ready-made*. Pomimo jednoznacznego tytułu rzeźba na pewno nie jest przedmiotem zaczerpniętym z codziennego otoczenia, lecz formą ukształtowaną przez artystkę z ulubionego w tym czasie plastycznego cementu, w którym zatapiała przedmioty. Praca niestety nie zachowała się.

W latach 1964–1965 wykorzystywała negatywy zdjęte z fragmentów twarzy, np. ust, i odciskała je w glinie terakotowej.

Kolejnym etapem poszukiwań wynikającym z poprzednich realizacji jest seria prac z wykorzystaniem elementów złomu samochodowego. Za pomocą tytułów rzeźbiarka określała formy niedosłowne, fragmentarycznie nawiązujące do człowieka. Plastyczny cement rzeźbiony w formie obłych, organicznych kształtów Szapocznikow zderzała z wmontowanymi weń często ostrymi, konkretnymi, patynowanymi na czarno elementami konstrukcyjnymi części samochodowych. Uzyskała przez to silny efekt kontrastowości materiałów. Gotowe elementy zawłaszczone ze świata technologii w zestawieniu z artystyczną, indywidualnie kształtowaną formą mogą po raz kolejny zwrócić naszą uwagę na próbę zespolenia wyobraźni i rzeczywistości.

Inaczej można spojrzeć na realizację *Noga*. Tutaj również zestawiała dwa materiały — granit wraz z odlewem z gipsu oraz — w kolejnej realizacji — zestawiony z odlewem z brązu. Widzimy bryłę granitu ukształtowaną przez Szapocznikow. Na niej leży odlany fragment jej ciała — noga. Zarówno

---

<sup>39</sup> J. Stajuda, *Rzeźby Aliny Szapocznikow*, „Współczesność” 4/1963, s. 10; cyt. za: J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, op. cit., s. 115.

kamień, jak i ciało są przez artystkę indywidualnie dopracowane. Wygładzona noga staje się prawie abstrakcyjną organiczną formą, z kolei kamień — częściowo wyszlifowany i wypolerowany — pomimo kontrastu jednoczy się z kształtem nogi, nadając ciału człowieka wymiar monumentalności. W *Portrecie wielokrotnym (dwukrotnym)* również połączyła podobnie potraktowany granit z odlewami ciała. Zastosowała jednak jednocześnie trzy materiały, tj. odlew z brązu i z gipsu oraz granit.



Il. 19. A. Szapocznikow,  
*Autoportret I*, 1966r.



Il. 20. A. Szapocznikow,  
*Rzeźba biologiczna I*, 1963r.

Szapocznikow często wracała do lepienia w glinie terakotowej. Niestety większość prac nie została wypalona i nie zachowała się. Na dokumentacji zdjęciowej serii z 1965 roku możemy zobaczyć po raz kolejny głowy przypominające garnki, a nawet bardziej dzbany lub donice. Artystka udokumentowała je z wystającymi z nich roślinami. Po raz kolejny mamy zestawienie formy przez nią wyobrażonej, stworzonej, z elementem rzeczywistym, w tym wypadku nietrwałą rośliną. W przypadku niewypalonej gliny zarówno rośliny, jak i materiał stworzonej formy są nietrwałe, naturalne. Ich jednoczesny rozpad podkreśla silny związek sztuki z naturą. W realizacji *Autoportret I* wyrzeźbioną formę z marmuru kararyjskiego łączy z odlewem z żywicy poliestrowej. Zastosowała tutaj dwa rodzaje żywicy, bezbarwną oraz barwioną. Jednocześnie wykorzystwała odlew swoich ust. To nowatorskie eksperymenty z poliestrem.

Odlewy ust staną się jej znakiem rozpoznawczym. Wykorzystywała je często, stawiając na wydłużonej nóżce. Szapocznikow często przerabiała starsze prace. Przykładem może być *Bukiet II* powstały na podstawie rzeźby *Panna*, którą artystka zawinęła w folię plastikową, tworząc coś na kształt ni to sukienki, ni to mumii. W głowę uformowaną z ust wetknęła inne poliestrowe barwione

usta niczym bukiet kwiatów. Wykonując rzeźby plenerowe, nadal pracowała w kamieniu. Tworzyła organiczne nieprzedstawieniowe formy.

Jedną z pierwszych, eksperymentalnych prób zalewania obiektów w żywicy była ciekawa praca *Photomaton* z 1966 roku. To złożona konstrukcja z pudełek od zapalek zalana żywicą poliestrową.



Il. 21. A. Szapocznikow,  
*Illuminowana I*, 1966–1967 r.



Il. 22. A. Szapocznikow,  
*Kaprys*, 1967 r.

Kolejną nową wartością, którą Szapocznikow zaczęła wprowadzać do swoich prac, jest światło. Podświetlane wydłużone łodygi zakończone ustami stają się atrakcyjną, surrealistyczną formą. Element światła wykorzystywała w różnych realizacjach, w których umieszczała odlewy innych fragmentów ciała. Ciekawą pracą będącą kwintesencją jej nieskrępowanych zależności technologicznymi improwizacji polegających na łączeniu przeróżnych materiałów jest rzeźba *Kaprys*. W pracy tej uformowaną gąbkę utwardziła poliestrem, a następnie zestawiała z innym fragmentem odlewu na stalowej konstrukcji, dodając element światła. „Praca nieustannie sprawia kłopoty konserwatorskie, jej efekt akceptowany przez autorkę był zapewne właściwy jedynie w roku jej powstania i pokazania (1967) na dwóch indywidualnych wystawach”<sup>40</sup>.

W pracy *Stan nieważkości* stalową konstrukcję w kształcie wydłużonej postaci owinęła gazą i kolejny raz wykorzystywała fotografię, umieszczając ją w miejscu twarzy. Całość oblała żywicą.

<sup>40</sup> J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, op. cit., s. 151.

Nowatorskie w tej pracy jest na pewno osadzenie formy na pręcie, co powoduje jej niestabilność chwianie się. Fotografie zalewane żywicą Szapocznikow stosowała bardzo często. Np. w *Pamiętkach* utwardziła za pomocą żywicy zdjęcia przyjaciół, nadając im dziwne powyginane formy.



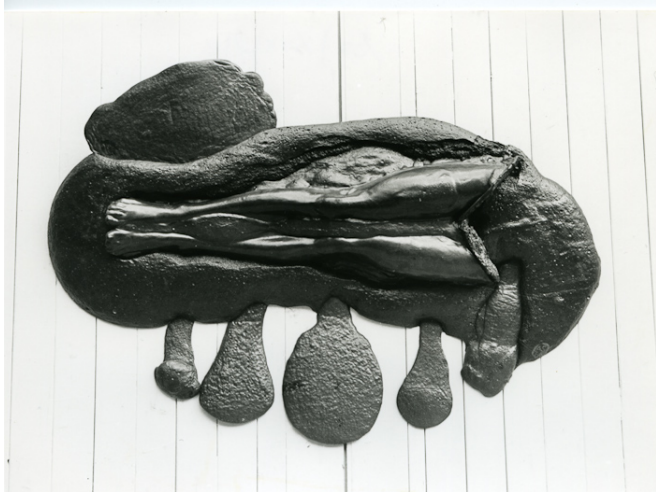
Il. 23. A. Szapocznikow, *Pamiętki*, od 1967 r.



Il. 24. A. Szapocznikow, *Odlewy ust*, od 1966 r.

Nie zatrzymywała się na znalezionych sposobach, wciąż próbowała nowych metod kształtowania, ciągle szukała nowych materiałów. Do końca twórczej drogi Szapocznikow widać jej fascynację poliestrem, przeróżnie wykorzystywanym. Często ponosiła porażki techniczne, prace okazywały się nietrwałe, materiały nie łączyły się tak, jak sobie to wyobrażała. W instalacji *Ca coupe en rouge* (Płyń na czerwono) utwardziła za pomocą poliestru własną bieliznę, wcześniej wypychając ją wata. Jednocześnie zastosowała fragment odlewu z ciała, tworząc dziwną konstrukcję. Często zestawiała różne fragmenty wcześniej zrealizowanych prac, wielokrotne odlewy brzucha stosowała jak klocki do układania, sprawdzała możliwości różnych zestawień. Niekiedy je nawet przeskalowywała. Ogromne brzuchy z marmuru kararyjskiego są dokładną kopią zestawionych z sobą odlewów brzucha.

W 1968 roku Szapocznikow zafascynowała się nowym materiałem, pianką poliuretanową. Po dodaniu utwardzacza do płynnej pianki zaczyna ona gwałtownie się pnieć i puchnąć. To krótki proces, w trakcie którego Szapocznikow zatapiała w niej elementy rzeźb i formowała kształty. Często pracowała z synem. Uważała to za proces twórczy, za performance, który dokumentowała. Niekiedy zapraszała publiczność. W serii *Ventre-Expansion* elementami zatapianymi są brzuchy, z kolei w serii *Pollution-expansion* zatopiła elementy naturalne, np. trawę, tworząc w ten sposób fragmenty pejzażu zatopione w lawie. Zalewała w poliuretanie także poliestrowe odlewy własnego ciała.



Il. 25. A. Szapocznikow, *Okapy*, 1967/1968 r.



Il. 26. Szapocznikow, *Kruźlowa*, 1969 r.

W serii *Nowotwory* utwardziła fotografie poliestrem, aby stworzyć z nich formy przypominające kamienie. W instalacji *Pogrzeb Aliny* oprócz fotografii zatopiła w ponad dwumetrowej nieregularnej formie przypominającej chmurę fragmenty ubrań, bandaży, odpady z codzienności. Działo się to już w czasie jej choroby. Podobny charakter mają *Fetysze*, w których połączyła fragmenty odlewów własnego ciała z intymnymi częściami garderoby utwardzonymi w poliestrze.

W serii lamp i deserów charakter prac jest zupełnie inny. To kolorowe, atrakcyjne przedmioty osadzone na eleganckich naczyniach, paterach. Pracując nad nimi, wykorzystywała barwne i transparentne odlewy piersi oraz ust. Odlewy z ciała stosowała do końca swojej działalności twórczej, jednak ostatnie realizacje z cyklu *Zielnik* nie są tylko gotowymi odlewami, lecz zostały przez artystkę zdekonstruowane. Zgniecione, spłaszczone skorupy zamocowała do drewnianych płaszczyzn.

Prześledziwszy całą udokumentowaną twórczość Szapocznikow, muszę przyznać, że jestem pod wielkim wrażeniem różnorodności kształtów oraz form — od realistycznych prób odwzorowania rzeczywistości poprzez stylistykę narzuconą przez socrealizm po kształty organiczne, często całkiem abstrakcyjne, odlewy z ciała, które również ulegają przetworzeniu. Jednocześnie artystka zdawała się na skutki przypadkowości towarzyszącej procesom odlewów z metalu, a także dynamicznego, niekontrolowanego pęcznienia pianki poliuretanowej. Artystka nieustannie poszukiwała nowych materiałów mogących sprostać jej potrzebom. Niestrudzenie zestawiała z sobą skrajnie różne tworzywa, niekiedy nawet kosztem trwałości instalacji. Ciągłe podejmowała ryzyko. Moim zdaniem w takim sposobie eksperymentowania przejawiała się jej niezgoda na utarte schematy. W jej codziennej twórczości na pewno nie ma nudy, często efekt końcowy zaskakuje pozytywnie, choć niekiedy także dowodzi porażki. Należy podkreślić, że była jedną z polskich prekursorok

wykorzystywania żywic w sztuce. „Alina zawsze interesowała się nowymi tworzywami, szukała takiego, który by najlepiej służył jej twórczości. Nie знаła takiego materiału dopóki nie zetknęła się z plastikami, to było dla niej wielkie odkrycie. Zwłaszcza poliester”<sup>41</sup>. Nie bazowała na gotowych rozwiązaniach, lecz znajdowała własne. Nawet tradycyjny odlew z brązu na „wosk tracony” albo „na mułek” traktowała często jako pole do eksperymentu. Dlatego zdecydowanie mogę stwierdzić, podsumowując w tym rozdziale tylko jej zmagania z kształtem, formą i materiałem, że teza „twórczość mieści się pomiędzy marzeniem a codziennością” zyskuje potwierdzenie w efektach jej eksperymentów oraz procesów twórczych.

---

<sup>41</sup> Z wywiadu z P. Stanisławskim, rozmawiała J. Pużyńska, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 23/1998, s. 27.



#### 4. Poszukiwania formy oraz nowych materiałów rzeźbiarskich

##### Materia w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś

Działania Pinińskiej kojarzą się głównie z różowymi, miękkimi obiektami i działaniami performance. To zburzenie tradycyjnego schematu określającego, co może być materiałem rzeźbiarskim, zdaje się najistotniejszym przesłaniem artystki. Buntując się przeciwko temu, czego się od niej oczekuje, prowokowała nowe odkrycia. Wyjście poza utarty schemat warsztatu rzeźbiarza i czerpanie inspiracji z powszechnej przyziemnej codzienności, z dostarczanych przez nią materiałów i kształtów, wydają się cechować poszukiwania artystki.

Jednakże obserwując drogę jej artystycznego rozwoju, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że gdyby nie gruntowne poznanie tego odrzucanego później warsztatu i studiów natury, na pewno nie byłoby możliwe tworzenie tak przemyślane i rzetelnie nowych, zaskakujących form w innych materiałach. Studiując na Akademii Krakowskiej u Ksawerego Dunikowskiego, była bardzo zaangażowaną i pracowitą studentką. „Dunikowski wymagał od nas autentyczności, nie tolerował naśladownictwa, szczególnie swojego stylu. Przekazał mi traktowanie sztuki jako największej wartości; myślę, że to jemu zawdzięczam dbałość o formę”<sup>42</sup>.

Oglądając pierwsze udokumentowane rzeźby artystki, możemy zobaczyć tylko trzy prace opierające się na próbie realistycznego odwzorowania postaci. Jednocześnie już wtedy widać w nich pewną próbę stylizacji, uproszczenia. W 1955 roku powstaje *Dziewczynka z gołąbkami*, Figuratywne, pełne wdzięku przedstawienie dziewczynki odlane z gipsu. Pinińska bardzo szybko odeszła od realizmu, geometryzując formę, czyli sprowadzając ją do prostych brył.

*Różowe narodziny* oraz *Narodziny mężczyzny* z lat 1956–1957 nawiązują do postaci ludzkiej, która składa się ze zróżnicowanych elementów. Odbieram te formy jako ironiczne i zabawne spojrzenie artystki na ludzkie ciało. Zastosowany przez artystkę kolor różnicuje znacząco obie rzeźby. *Narodziny mężczyzny* były pomalowane na czarno, a *Różowe narodziny*, jak wskazuje tytuł, na różowo. „Praca ta zbudowana jest wokół pionu-nogi, druga noga łukiem łączy się z pierwszą, konstrukcyjną — łuk uda okręca się wokół pierwszej, główka jak piłeczka odchyła się od tyłu do pionu, piersi jak dojrzałe owoce, pełne i nabrzmiące. Uważam tę pracę za formalnie dobrze przeprowadzoną. [...] Bardzo wtedy forma była dla mnie ważna. Kolor był na drugim miejscu”<sup>43</sup>. Niestety *Narodziny mężczyzny* się nie zachowały.

<sup>42</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999 r., s. 110–111.

<sup>43</sup> *Zapiski szpitalne*, rękopis z 1998 r., zdania przytoczone za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 112.



Il. 27. M. Pinińska-Bereś,  
*Dziewczynka z gołąbkami*, 1955 r.



Il. 28. Pinińska-Bereś, *Narodziny (różowe)*,  
1956/1957 r.



Il. 29. M. Pinińska-Bereś,  
*Narodziny mężczyzny (przed pomalowaniem)*, 1957 r.

W 1961 roku powstają pierwsze *Rotundy*. Nie nawiązują w ogóle do postaci ludzkiej, lecz do elementów architektury. To ciężkie formy odlane z cementu, otwieralne, puste w środku. Pinińska ciekawie rozwiązała podstawy tych prac, stawiając je kolorowych kołdrach.

Nie godziła się na stereotypowe materiały narzucane rzeźbiarzom. „Na zebraniach sekcji rzeźby mówiło się wечно o gipsie, o glinie, o pakułach. Trochę o medalach, o sztuce bardzo mało”<sup>44</sup>. Praca nad *Rotundami* była męcząca fizycznie. Formy były tak ciężkie, że potrzebowała kilku osób, aby je transportować. Zastanawiam się, czy kołdry, które stanowią podstawy rzeźb, nie służyły również za środek transportu, bo w ten sposób ciężki przedmiot może trzymać kilka osób na raz. Dalej pracując nad *Rotundami*, ze względów praktycznych próbowała zmniejszyć ich ciężar. Chciała być niezależna. Jej codzienność tworzenia w pracowni będącej jednocześnie domem, miejscem, w którym wzrastała córka, oraz pracownią męża, znanego rzeźbiarza, nie pozwalała na swobodną pracę z użyciem ciężkich, brudzących i pyłących materiałów.

<sup>44</sup> O „Rzeźbie roku”, rozmowa z Marią Pinińską-Bereś, „Tygodnik Solidarność Małopolska” nr 19, 13.05.1990 r.; cyt. za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 112.





Il. 30. M. Pinińska-Bereś, *Rotundy*, 1961–1963 r.

W 1963 roku powstała *Rotunda tekstylna*. W tej pracy nie ma nawet odrobiny cementu. To tylko forma uszyta z pikowanego płótna, nasadzana na metalowe sprężyny. Przełom w poszukiwaniach medium spełniającego oczekiwania artystki nastąpił pewnego zwykłego dnia, kiedy córka, wróciwszy z przedszkola, pokazała jej butelkę obklejoną masą papierową. To prosta technika kształtowania formy z papieru mieszanego z klejem, który po wyschnięciu staje się twardy i wytrzymały. Artystka zainspirowana możliwościami tego łatwo dostępnego materiału stworzyła własną technikę utrwalania wyrzeźbionych przez siebie kształtów. Najpierw rzeźbiła w glinie, następnie okładała formę fragmentami gazet z klejem kostnym, nakładanymi w kolejnych warstwach („Echo Krakowa” nadawało się do tego najlepiej, bo było najchłonniejsze). To mozolna i monotonna praca, lecz po wysuszeniu i zdjęciu z formy uzyskuje się lekki obiekt, który może dowolnie malować. „Wynalazłam więc własną kobiecą technikę i odważyłam się mówić własnym głosem. W 1965 roku uważałam, że dokonuję skoku w próżnię. Skoku ryzykownego, przekreślającego zdobyte umiejętności i warsztat. Jednak postulat autentyzmu przeważył i zaczęłam tę próżnię wypełniać”<sup>45</sup>. Zastanawia mnie, w jakim stopniu wybrany przez nią materiał przesądził o jej artystycznej przyszłości. Intryguje też, jak silna była presja środowiska rzeźbiarskiego i czy zdawała sobie sprawę z podjętego ryzyka.

<sup>45</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit. 1999 r. s. 29.



Il. 31. M. Pinińska-Bereś,  
*Sztandar-gorset*, 1967 r.



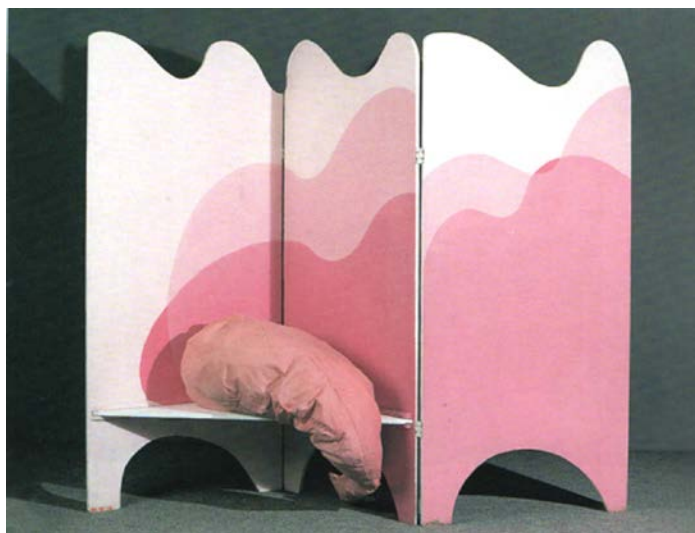
Il. 32. M. Pinińska-Bereś,  
*Gorset-trapez*, 1966 r.

Od 1965 roku powstawały *Gorsety*, utwardzone, puste w środku popiersia bez rąk. Opracowaną technikę *papier mâché* wykorzystywała w różnych realizacjach. Często utwardzone w ten sposób elementy łączyła z innymi materiałami — płótnem czy drewnem. Bardzo istotna jest również ich polichromia. „Prace robiłam na gorąco, nie dbając o ich późniejszą kondycję, gnałam do następnej i następnej. Wiele nie przetrwało. Większość wykonałam na skrawku podłogi koło swojego legowiska”<sup>46</sup>.

Od 1968 roku pracowała nad realizacjami bardziej rozbudowanymi, wieloelementowymi. W instalacji *Stół II* na desce umieściła fragment płótna, sztuce oraz formy w kształcie piersi i nogi. Całość dopełnia rysunek wykonany bezpośrednio na „stole”. Elementy ciała artystka najpierw rzeźbiła, potem utrwaliła swoją techniką w *papier mâché*. Powstał cykl instalacji zainspirowanych meblami. Projektowała na własne potrzeby szafki, stolik, komodę z szufladami. Każdy „psychomebelek” ma elementy przez nią dodane, wcześniej ukształtowane. To fragmenty kobiecego ciała — piersi, podbrzusze, nogi. Obowiązkowo pojawiały się różowe elementy. Artystka stosowała również ciekawy i nowatorski zabieg opisywania, tytułowania prac. Najczęściej wykorzystywała staranny, „szkolny” krój pisma. Kolejną pracą, która powstała bezpośrednio pod wpływem domowego otoczenia artystki, było *Egzystencjarium*, czyli akwarium wcześniej zajmowane przez ozdobne rybki. Niestety rybki

<sup>46</sup> Ibidem, s. 114.

zmarły, pozostawiając obiekt, który wykorzystwała Pinińska, umieszczając w środku „przyssane” wielkie różowe usta wykonane z masy papierowej.



Il. 33. M. Pinińska-Bereś, *Parawan*, 1973 r.



Il. 34. M. Pinińska-Bereś, *Parawan*, 1973 r.

Artystka często wykorzystywała domowe przedmioty albo sama tworzyła elementy codziennego otoczenia. W 1973 roku powstał *Parawan*, funkcjonalny mebel zaprojektowany przez nią. Realizacje elementów drewnianych, sklejek i płyt zlecała stolarzom, sama zajmowała się polichromią i innymi elementami dodatkowymi. W *Parawanie* pojawił się miękki różowy element, który po raz pierwszy nie jest kołdrą, derką czy fragmentem ubrania. To uszyta przez nią abstrakcyjna wydłużona forma kojarząca się z czymś organicznym, żywym. Przysiadła na ławce z tylnej strony parawanu. Spływając z niego, wetknęła jednocześnie swój najcieńszy fragment w szparę pod nim, aby pojawić się z drugiej strony. Jednymi z ostatnich prac, gdzie elementami są wyrzeźbione przez nią części ciała, są *Miejsce poetyckie* i *Rejs przez morza i oceany dookoła stołu*.

W późniejszych realizacjach kształty przez nią formowane stały się mniej dosłowne, często abstrakcyjne. To miękkie uszyte formy wypełnione wata, przypominające poduszki, kołdry lub gąbki. Ich kształt, pozornie przypadkowy, został przez autorkę dokładnie przemyślany. Widać tutaj dbałość o formę, która od początku działalności artystycznej dla Pinińskiej miała znaczenie podstawowe.

W realizacji *Łoże (Miłość kobiety do prześcieradła)* z 1975 roku artystka zestawiała profilowane według własnego projektu sklejkę, tworząc coś w kształcie łóżka, na którym ułożyła wycięte z gąbki, a następnie obszyte materiałem określone przez siebie kształty. Artystka nie pozostawiła miejsca na przypadek. „Kołdra” została zwinięta dokładnie tak, jak powinna. Nieregularne, pływające kształty zarówno sklejkę, jak miękkiej materii współgrają z sobą. Nadane kolory oraz napisy dodają kolejne znaczenia oraz dopowiadają niejednoznaczne historie. Pinińska operowała miękkimi kształtami coraz

swobodniej. Za pomocą układu sklejek tworzyła własne przestrzenie, bawiła się perspektywą. *Mój uroczy pokój* z 1975 roku czy *Wenus z morskiej piany* z roku 1977 przywodzą na myśl inscenizację teatralną. Inscenizację z rekwizytami z przedziwnej sztuki, w której to my możemy stać się aktorami, uczestnikami.



Il. 35. M. Pinińska-Bereś, *De-konstrukcja krzywej wieży II*, 1995 r.



Il. 36. M. Pinińska-Bereś, *Miejsce poetyckie*, 1974 r.

Motywy obszytych gąbek, z których układała kształty, stosowała później bardzo często. Różowy kolor również jej nie odstępował. Odchodząc od dosłownych przedstawień ciała, jednocześnie szukała prostych symboli, którymi mogłaby do niego nawiązać. Widać to wyraźnie w pracy *Król i królowa* z 1986 roku, gdzie pomimo subtelnych odniesień nie mamy wątpliwości, że przedstawione motywy nawiązują do atrybutów płciowych kobiety i mężczyzny.

W 1988 roku wróciła do wcześniej odkrytej formy akwarium, lecz miękkie kształty umieszcza już nie w domowym akwarium, a w zamówionych przez siebie szklanych gablotach. Widać tu już swobodę w formowaniu kształtów. Pinińska doskonale wiedziała, co może uzyskać za pomocą miękkiego materiału. Szyła, formowała, nawiązując do ciała lub do organicznych kształtów, niczym „stworów” zamieszkujących małe zamknięte przestrzenie.

Kolejnym cyklem, w którym odnosi się bezpośrednio do codziennej otaczającej przestrzeni, są *Okna* z lat 1990/1997. Wykorzystała w nich znalezione ramy okienne, które wykończyła i pomalowała, po czym umieściła w nich miękkie elementy.





Il. 37. M. Pinińska-Bereś, *Sabat*, 1987 r.



Il. 38. M. Pinińska-Bereś, *Okno wiosną*, 1976 r.

„Okna przynależą do lat 90-tych. Ramy stosuje używane, często są to stare ramy, patynowane słońcem i wypłukane deszczem... W przeciwieństwie do prac większych nie zajmują miejsca i mogą być stale obecne nawet w małym pomieszczeniu, a nie są obrazami. Posiadają swoją trójwymiarową przestrzeń za szybą. Tak jak w moich pracach woda jest różowa, świat za szybą także nim jest. Niezależnie czy są to formy falliczne, wieże, niebo czy chmury. Bywają okna białe z różowymi akcentami. Ramy jeżeli nie są spatynowanym drewnem, najczęściej uczestniczą w grze kolorystycznej dzieła, są jednym z elementów działania. Także napis wchodzi w interakcję”<sup>47</sup>. Innym ciekawym cyklem, również nawiązującym do konkretnego przedmiotu, są *Party-Tury*. Dwie pierwsze prace powstały w 1974 roku, kolejne w latach 1994/1997. Artystka wyraźnie odniosła się w nich do codziennego przedmiotu — statywu na nuty. Na stalowym czarnym stojaku umieściła płytę, na której znajdują się miękkie elementy. Nawiązując do formy książki, dodała do niej zaskakujące elementy, takie jak „ogonek” czy „wisiołek”. „Partytury są brązowo-różowe, jak i biało-różowe. Można je wystawiać pojedynczo, jak i robiąc zestawy po kilka, lub — jak ostatnio w Gal. Stalmacha na Węgierskiej — prezentować cały zbiór”<sup>48</sup>. Artystka sporządziła ciekawy opis montażu pracy, w którym dokładnie instruuje, jak złożyć otrzymaną w częściach do transportu realizację: „Nałożyć księgę na stojak przez wpuszczenie gwoździ w otworki. Wyciągnąć wypychające dla transportu papierki i gąbkę. Wystający «ogonek» naciągnąć, trochę zmarszczki pomasaować i doprowadzić do właściwego

<sup>47</sup> *Katalog do wystawy „Maria Pinińska-Bereś”*, Warszawa: Galeria Studio 1997. Fragment listu *Okna (ponownie)* z sierpnia 1997 r. (wysłanego z Ochotnicy).

<sup>48</sup> *Katalog do wystawy „Maria Pinińska-Bereś”*, Warszawa: Galeria Studio 1997. fragment listu "Party-Tury" z sierpnia 1997 r.

kierunku, który przedłuża ogon. Gdyby była potrzeba, można zwilżyć i naciągnąć lekko i masować zmarszczki. Przyjemnej zabawy!”<sup>49</sup>



Il. 39. M. Pinińska-Bereś, *Party-Tury*, 1974–1996 r.



Il. 40. M. Pinińska-Bereś, *Becik erotyczny*, 1974 r.

Ten opis znowu uwydatnia, jak wielką wagę Pinińska przykładła do zamierzonej i sprecyzowanej przez siebie formę.

Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na jej związek z przyrodą. W pracy *Kamień w wodę* z 1981 roku zastosowała piasek oraz kamień, tworzyła instalacje na podłodze z rozsypanym piachem. W realizacji “Krağ” również wytoczyła okrąg kamieniami, pojawiły się sztandary.

W tym momencie należy wspomnieć drugi, równoległy nurt poszukiwań artystycznych Pinińskiej, tj. działania performatywne. Niełatwo opisywać materię oraz formy w kontekście działań performance, gdyż w nich przecież najistotniejsza jest akcja, przebieg wydarzeń. Co więcej, oprócz przygotowanych atrybutów materią staje się również sam twórca. Na pewno te działania świadczą o bezkompromisowości artystki, o niezłomnej odwadze przejawiającej się w wykraczaniu poza schematy. Pierwsze działania indywidualne rozpoczęła w 1976 roku. To performance *List latawiec*. Realizowała te działania do końca życia. Więcej informacji o nich znajduje się w rozdziale o marzeniach i ideach artystki. Tutaj natomiast chciałabym tylko zwrócić uwagę na najczęściej pojawiające się atrybuty oraz miejsca. Podstawowym polem działania performatywnego artystki była przestrzeń natury — pola, wzgórza, drzewa, kamienie. Artystka wykorzystywała materiały obecne w jej rzeźbach, czyli kołdry, sztandary, drewno, sznurki. Działania realizowała w różnych porach roku, np. *List latawiec* wczesną wiosną, *Modlitwę o deszcz* latem, *Transparent* zimą, a *Aneksję krajobrazu* jesienią.

<sup>49</sup> Ibidem, fragment listu *Partytura II* z 1974 r.



Il. 41. M. Pinińska-Bereś, sanki wykorzystane w performance *Transparent*, 1980 r.



Il. 42. M. Pinińska-Bereś, *Ogródek*, 1974 r.

Jednocześnie organizowała działania performance we wnętrzach, na wernisażach. Przykładami mogą być *Tylko miotła* z 1984 roku oraz *Umycie rąk* z roku 1986. W tych działaniach również używała „domowych” atrybutów, np. miotły, miski czy szczotki. „Pierwszy, pt. *Tylko miotła*, dotyczył aktualnego czasu, a drugi, *Umycie rąk*, robiłam z myślą o pożegnaniu się z tym medium. Okazało się jednak, że jeszcze w latach 90. skuszono mnie na parę wystąpień. Podobno są reżyserzy, którzy myślą, że robią swój ostatni film, następnie robią następny ostatni. Czy to był podobny problem? Jednak performance nie był nigdy dla mnie tak ważny jak moje rzeźby i obiekty”<sup>50</sup>.



Il. 43. M. Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz*, 1977 r.



Il. 44. M. Pinińska-Bereś, *Papuga infantki*, 1973 r.

<sup>50</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 104.

Oglądając efekty twórczych poszukiwań form oraz materiałów w twórczości Pinińskiej, widzimy spójność stylistykę i wyrazisty charakter powstałych realizacji. Pinińska świetnie sobie radziła w tradycyjnym materiale oraz znakomicie posługiwała się realistyczną formą. Nawet patrząc na rzeźbione w późniejszym czasie fragmenty ciała wykorzystywane w instalacjach, czyli usta, nogi czy torsy, możemy zauważyć — pomimo pewnego uproszczenia — skutki studiowania anatomii. Choć stosowała krzykliwy kolor czy dwuznaczną treść, nie pozwalała, aby forma stała się mniej istotna. Wbrew zamierzeniom artystki, która chciała go porzucić, kolor różowy również jest obecny w całej twórczości. Podobnie materiały miękkie i naturalne, motywy związku z przyrodą oraz skutki inspiracji przedmiotami codziennymi przewijały się zarówno w obiektach, jak i działaniach performatywnych. Ciekawe jest myślenie architektoniczne, które pozwalało na kreowanie poprzez obiekty wymyślonej przez nią przestrzeni, można rzec, stwarzanie równoległego świata wyobraźni. Stojąc przed cementowymi rotundami, ciężkimi i mrocznymi, na pewno odczuwamy inne emocje niż zaglądając do *Mojego uroczego pokoiku*. Odkrycie lekkiego materiału, *papier mâché*, determinuje niektóre obiekty, np. puste lekkie gorsety. Z pewnością było praktycznym ułatwieniem w realizacji wielu instalacji.

Pinińska raczej nie zmieniała używanego medium, lecz je rozwijała, doskonaliła i rozszerzała. To był język, w którym najłatwiej jej było wyrazić własne idee. Kluczowym posunięciem był pierwszy bunt, czyli świadome odrzucenie warsztatu, który był dla niej niewygodny i niepraktyczny. Z obecnej perspektywy krok w stronę materiałów miękkich, nietypowych, porzucenie tradycyjnego warsztatu wydaje się być naturalne. W tej chwili znalezienie swojego indywidualnego stylu, materiału, w którym można się wyrażać, jest kluczowe dla artysty, który dąży do zwrócenia na siebie uwagi, chce, aby go uznano za twórcę nowatorskiego, być może szokującego. Może właśnie dlatego obecnie twórczość Pinińskiej staje się coraz bardziej popularna? Trzeba jednak pamiętać, że to właśnie ona była prekursorką. To jej należy się ogromny podziw za przełamanie utartych schematów, wkroczenie w sfery sztuki haptycznej. „Programowo — powiada Maria Pinińska-Bereś — nie trzymam się żadnej dyscypliny rzeźbiarskiej, nie nawiązuję do żadnego stylu, używam środki, które w danej chwili są mi potrzebne”<sup>51</sup>.

Oglądając realizacje Pinińskiej, stajemy wobec codzienności przez nią kreowanej. Operując wycinkami i obiektami z powszechnego otoczenia, artystka stwarzała miejsca niezwykle, z którymi jednak możemy się utożsamić.

---

<sup>51</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 117.



## 5. Marzenia i idee. Wpływ biografii artystek na podejmowane tematy codzienne

### Idee w twórczości Aliny Szapocznikow

Koleje naszego życia — ukształtowane przez następujące po sobie zdarzenia, wynikające z okoliczności od nas zależnych lub nie — determinują nas i określają. Przestrzeń inspiracji artysty oraz przestrzeń, w której ma możliwość tworzyć, z całą pewnością są z nią ściśle związane.

Przyglądając się początkom zainteresowania rzeźbą u Aliny Szapocznikow, możemy zwrócić uwagę, że to właśnie zdefiniowana przeze mnie we wstępie „codziennosc materialna” jest przestrzenią, w której stawiała ona pierwsze kroki prowadzące ku twórczości artystycznej. Po dotarciu do Pragi po wojnie rozpoczęła pracę zarobkową w zakładzie kamieniarskim. Praca ta pozwalała się utrzymać, rozwijać zainteresowania oraz poznawać warsztat kamieniarski. Jednocześnie rozpoczęła studia w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej. Codziennosc materialna miała wpływ na jej twórczość przez całe jej życie. Konsekwentnie wybierając zawód rzeźbiarza, traktowała go jako rzemiosło. Idee podejmowane na studiach były zgodne z oczekiwaniami profesora Josefa Wagnera. Rzeźbiła więc portrety i wielokrotnie podejmowała temat macierzyństwa i inne zadania. W czasie socrealizmu oczekiwano podejmowania tematów codziennych.

Od 1948 roku przez dwa lata studiowała na École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu; tam właśnie poznała Ryszarda Stanisławskiego, swego przyszłego męża. Otaczająca rzeczywistość różniła się od środowiska czeskiego komunizmu, dopingowała do poszukiwań intelektualnych i artystycznych. Także w Paryżu jednak elementem jej codzienności była praca w zakładach kamieniarskich, w pobliżu cmentarza Père Lachaise.

Wszechobecny realizm socjalistyczny wywarł bardzo duży wpływ na młodą Szapocznikow. „Malować się powinno człowieka i jego czynności. Powinno się malować dobrze. Bo źle namalowany obraz — niech tam sobie będzie »realizmem soc.« — jest złym obrazem”<sup>52</sup>.

Z powodu walki z gruźlicą nie zdołała ukończyć studiów. W 1951 roku wraz ze Stanisławskim wrócili do kraju. Ponieważ Szapocznikow miała doskonale przygotowanie warsztatowe, bardzo aktywnie mogła się podejmować realizacji artystycznych na zamówienie, do czego skłaniała ją jej materialna codzienność. Włączyła się do prac nad przedsięwzięciem MDM (Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa). Zajmowała się tam wystrojem architektonicznym budowanych kamienic. Nadal się rozwijała, traktując szeroki warsztat rzeźbiarza jako inwestycję we własną przyszłość — w możliwości realizowania artystycznych zamierzeń. Ukończyła kurs sztukatorski niezbędny do projektowania w MDM.

<sup>52</sup> A. Szapocznikow, R. Stanisławski, *Kroją mi się piękne sprawy. Listy 1948–1971*, Kraków–Warszawa 2012, s. 105.

Świetnie odnalazła się w komunistycznej Polsce. Socrealizm odpowiadał jej pod względem tematów sztuki, która musiała opowiadać o sytuacjach codziennych, co prawda dosłownie i w określonym schemacie. Szapocznikow jednak była na tyle sprawna warsztatowo, że potrafiła w każdej realizacji poszukiwać interesujących dla siebie rozwiązań. W 1954 roku wykonała *Pomnik przyjaźni polsko-radzieckiej*. Jego skomplikowana historia nie zakończyła się wraz z końcem socrealizmu. W 2019 roku odnaleziona praca została sprzedana na kontrowersyjnej aukcji za prawie 2 mln zł. Obecnie znajduje się w depozycie Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie.



Il. 45. A. Szapocznikow, *Pomnik przyjaźni polsko-radzieckiej*, 1954 r.

Dzięki pracy w MDM i licznym podejmowanym realizacjom żyła dostatnio. Codziennosc materialna na pewno jej nie ograniczała. Adoptując dziecko razem z mężem, Ryszardem Stanisławskim, mogła sobie pozwolić na gosposię, która zajmowała się domem oraz dzieckiem. Pracowała bardzo dużo. „Pracowała całymi dniami. Nigdy nie robiła przerwy nawet na obiad, bez przerwy rysowała”<sup>53</sup> — wspominał jej syn. Ona sama również opisywała własną pracę rzeźbiarza jako swojego rodzaju rutynę. To twórcza codzienność. „Wyznaczyłam sobie godziny urzędowe. Przychodzę do pracowni zwykle o 9. I przede wszystkim wkładam szary sweter, który sama sobie zrobiłam przed laty i nie potrafię się z nim rozstać. Dopiero gdy mam go na sobie, czuję, że mogę zabrać się do roboty. Kończę około 5 po południu. W tym czasie nie otwieram nikomu drzwi pracowni, chyba że przed tym się umówiłam. Gdy muszę pożyczyć jakieś narzędzia, gdy trzeba naprawić pompkę do spryskiwania rzeźb, gdy potrzebuje jakiegoś specjalisty do pomocy przy wyginaniu żelaza — wystarczy tylko wyjść przed bramę. Moja pracownia mieści się w sąsiedztwie Bagna, dzielnicy wszelkiego żelastwa

<sup>53</sup> Z Piotrem Stanisławskim rozmawia Joanna Pużyńska, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 32/1998, s. 28; cyt. za: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, katalog pod redakcją Józefa Grabskiego, Kraków–Warszawa 2004.

rzemieślników. Cenią sobie oni bardzo zdolność rąk i chętnie służą mi fachową pomocą. Jeden z nich określił moją pracownię bardzo zabawnie: «Ta pani ma małą fabryczkę na delikatne rzeczy»»<sup>54</sup>.



Il. 46. A. Szapocznikow, *Figura alegoryczna*, 1956 r.

Brała udział w licznych konkursach rzeźbiarsko-architektonicznych. W tamtym okresie powstały *Pomnik dla spalonego miasta*, *Pomnik Stalina*, projekt *Pomnika bohaterów Warszawy*, *Ekshumowany*. Jej inspiracje twórcze wynikają jednocześnie z istniejącej rzeczywistości oraz z tragicznej historii, której była świadkiem. W dzieciństwie przebywała w getcie w Pabianicach oraz w łódzkim getcie, a później w obozach koncentracyjnych (Auschwitz, Bergen-Belsen i Theresienstadt).

Przywołując wcześniej wprowadzony podział na „codziennosc materialną” oraz „codziennosc naturalną”, można by stwierdzić, że ta druga pozwala na większą swobodę twórczą. W codzienności materialnej niestety realizacje rzeźbiarskie na zamówienie często muszą spełniać pewne oczekiwania odbiorcy. Nieodzowne są pewne kompromisy. Cel, którym jest zaspokojenie dzięki zleceniom podstawowych potrzeb człowieka, może pozbawić te działania twórczej otwartości. To nie jest przysłowiowa „sztuka dla sztuki” lecz „codziennosc jako dzien pracy”.

Myślę, że każdy twórca doświadcza takich dylematów. Nierzadko „codziennoscia dnia pracy” artysty jest zupełnie inna dzialalnosc zarobkowa, co sprawia, że czas na realizację marzeń twórczych jest mocno ograniczony. Szapocznikow miała szczęście, że w istocie całe jej życie skupiało się wokół pracy twórczej, wokół rzeźby. Podchodziła z pasją do każdego podejmowanego tematu, wierząc

---

<sup>54</sup> *Rzeźby oddychają dopiero w przestrzeni*, rozmowa z Barbarą Henkel, „Sztandar Młodych” 169/1960; cyt. za: M. Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Kraków–Warszawa 2015, s. 119.

w warsztat i formę rzeźbiarską. W poprzednim rozdziale podkreślałam, jak istotny był dla niej również materiał, w którym pracowała. Wybierała go świadomie w zależności od tematyki rzeźby.

Jeżeli chodzi o inspiracje „codziennością naturalną”, należy wspomnieć, że Szapocznikow jednocześnie fascynowała się formami organicznymi zaczerpniętymi z natury, począwszy od ludzkiego ciała przez inspiracje roślinne po przestrzenie krajobrazowe, oraz zwracała uwagę na przedmioty wokół niej. Również na nowe technologie, nowe materiały. Fascynowały ją m.in. samochody i inne maszyny.

Na pewno rzeźba *Skuter* z 1957 roku jest przykładem takich właśnie inspiracji. „Opowiadała Wajdzie, z którym się przyjaźniła: „Wymyślili taki motocykl, nazywa się lambretta (nikt wtedy w Polsce takiej nie widział). Mężczyzna tak siedzi, pokazywała, trzyma lekko kierownicę, tu ma rozstawione nogi, a z tyłu jest siodełko i kobieta siedzi na nim bokiem, tak jak dawniej na koniu. I mężczyznę obejmuje w pasie. I ta lambretta kończy się taką dupką. Chodziło jej o tylni błotnik. Czyli dla niej człowiek i przedmiot to była jedność”<sup>55</sup>.



Il. 47. A. Szapocznikow, *Skuter*, 1957 r.  
Od lewej: J. Tchórzewski, R. Stanisławski, A. Szapocznikow.



Il. 48. A. Szapocznikow,  
szkic rzeźby z resorem samochodowym, 1965 r.

*Skuter* przedstawia syntetyczną formę, w której postać stapia się z maszyną. Szapocznikow dążyła do uzyskania efektu lśniącego aluminium. Zastosowała w tym celu gips polichromowany. Inne realizacje powstałe w podobnym czasie, nawiązujące do sytuacji codziennych, to *Łóżko*, *Wesołe miasteczko*. Nie zachowała się żadna z tych prac. Na dokumentacji zdjęciowej widzimy uproszczone, organiczne formy postaci w zestawieniu z zaaranżowanym przez Szapocznikow otoczeniem. *Łóżko*

<sup>55</sup> M. Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Kraków–Warszawa 2015, s. 137–138.

zostało ułożone z cementowych podkładów nadających monumentalny charakter fragmentowi przestrzeni, a jednocześnie sprawiających wrażenie, jakby je wyrwano z placu budowy.

Coraz silniejsze inspiracje otaczającą codziennością, zwykłymi przedmiotami i fragmentami otaczającej natury uwydatniły się po wyjeździe w 1963 roku do Paryża. Była już wtedy w związku z Cieśliewiczem. Ma to istotne znaczenie dla jej inspiracji, ponieważ poznała ludzi związanych z niezwykle prestiżowymi czasopismami, dla których Cieśliewicz pracował — pism kreujących modę oraz kształtujących ekskluzywny gust, takich jak „Elle” oraz „Vogue”. Poznała Julie Christie i Catherine Deneuve. Wspierał ją krytyk Pierre Restany, wypowiadający się o niej coraz entuzjastyczniej.

Istotną pracą z tamtego okresu jest *Goldfinger* z 1965 roku. Wykorzystała w niej fragment maszyny, zużyty przedmiot (resor samochodowy) zestawiony z fragmentem ciała. Za tę pracę dostała nagrodę Fundacji Copleya (2 tys. dolarów). Docenił ją również Duchamp.



Il. 49. Okładka płyty z 1965 r.



Il. 50. A. Szapocznikow, *Goldfinger*, 1965 r.

Na pewno można łatwo dostrzec w pracach z tamtego okresu inspiracje codziennością, otaczającymi przedmiotami, ważnymi dla kultury popularnej. Złotą patyną nóg oraz tytułem Szapocznikow nawiązuje do filmu z Jamesem Bondem o tym samym tytule. W czołówce występowała pomalowana na złoto aktorka. Praca ta świadczy o fascynacji Szapocznikow otaczającą współczesną rzeczywistością, modą, kulturą powszechną. Chciała opowiadać prostym, zrozumiałym językiem, operując popularnymi symbolami.



W tym czasie nawiązywała do sytuacji codziennych nie tylko osób z wielkiego świata. Również w duchu „nowego realizmu” powstały prace *Sprzątaczką* oraz *Człowiek z instrumentem*. We wszystkich tych pracach łączyła formę rzeźbioną wykonaną z cementu z fragmentami konstrukcji samochodu.

Ciekawymi pracami, świetnie wpisującymi się w otoczenie, były serie ceramik. To głowy, garnki, które dokumentowała jako niespotykane naczynia, dzbany ze sterzącymi z nich bukietami. Widzę w nich zaspokajanie takiej podstawowej potrzeby lepienia. Zdaję sobie sprawę, że zachowanie takiej spontaniczności i radości tworzenia, które zazwyczaj rozpoczynają drogę twórczą, jest bardzo cenne. Potwierdza to niezwykłą i nieustanną energię twórczą Aliny Szapocznikow.



Il. 51. A. Szapocznikow, seria *Ceramika*, 1965 r.

W tamtym okresie zaczęła również eksperymentować z odlewami ciała. Wcześniej, gdy kształtowała bryłę i formę własnoręcznie, nie dążyła do dosłownego oddania cielistości w swoich pracach, lecz syntetyzowała i interpretowała. Teraz natomiast świadomie używała odlanych fragmentów ciała. Odbieram je podobnie jak fragmenty karoserii samochodu lub inne przedmioty wykorzystywane przez nią w rzeźbach. Tutaj ciało również staje się uprzedmiotowione poprzez używanie ściśle przez nią określonych, dosłownych fragmentów. To opowieść symboli, o których mówią poszczególne części ciała. Najczęściej wykorzystywała odlewy ust, piersi, brzucha.

Chciałabym skupić się na pracach, w których odniesienie do codzienności jest najsilniejsze. Pierwsze odlewy z ust wykonywała z gipsu. W 1966 roku powstały *Kroczące usta* na długich nóżkach. Później wykorzystywała odlewy z barwionych, czasem transparentnych żywic poliestrowych. W ten

sposób powstały formy funkcjonujące jako lampy. W pewnym momencie, nie mając zamówień rzeźbiarskich, starała się rozpocząć masową sprzedaż tych przedmiotów.

W lampach zaistniały nie tylko odlewy ust Szapocznikow. Pozwoliły na wykorzystanie własnych również m.in. Julie Christie i Catherine Deneuve. Nie wiadomo dokładnie, ile takich lamp wykonała. Być może było ich nawet ponad dwadzieścia. Każda inna, indywidualna, inaczej wygięta, niczym roślinna forma naznaczona fragmentem człowieczeństwa, a jednocześnie sprowadzona do roli przedmiotu. Wdzięczą się atrakcyjnym zmysłowym kształtem. Zaskakują kolorem, stwarzają sytuacje niezwykłą, chociaż są powszechnym przedmiotem w codziennym użytkowaniu. Na pewno lampy można zaklasyfikować do obiektów, które znajdują się w omawianym tu przedziale „pomiędzy marzeniem a codziennością”. Piękno ust popularnej aktorki będącej obiektem marzeń zostało ujęte w atrakcyjnej wizualnie formie, wyrwanej z kontekstu ciała, a przez to jednocześnie uprzedmiotowionej. Szapocznikow wykorzystywała również odlewy ust do tworzenia biżuterii, bransoletek i naszyjników. Stawały się wtedy niecodziennym elementem codziennego ubioru.



Il. 52. A. Szapocznikow, prace z serii *Lampy*, od 1965 r.

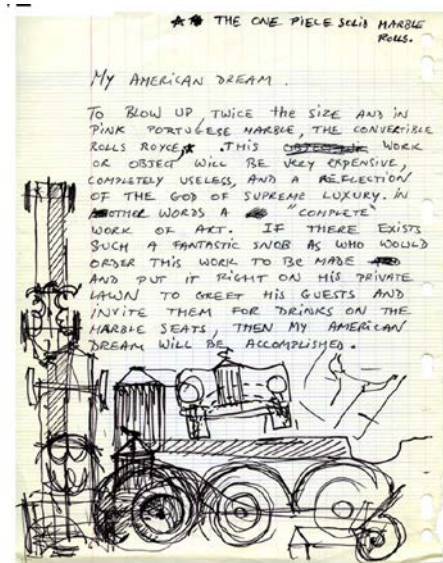
Kolejną ciekawą realizacją nawiązującą do zwykłego otoczenia artystki jest *Stolik kawiarniany*, asamblaż wykorzystujący gotowy, bardzo ozdobny metalowy element, który jest podstawą organicznej inkrustowanej formy tytułowego, zwykłego przedmiotu. Zaskakująca abstrakcyjna forma na „stołowej” nodze, udekorowana wielobarwnymi kształtami ust, staje się poetycką opowieścią o życiu towarzyskim, rozmowach, czy bliskości przy popołudniowej kawie. Po raz kolejny możemy dostrzec niezwykłą umiejętność dostrzegania tego, co istotne w powszechności, w zwykłości.



Skoro powstał *Stolik*, w 1967 roku wykonała *Krzeseło. Projekt*. Była to „propozycja krzesła osobistego, ukształtowanego przez ciało osoby, dla której było przeznaczone. W założeniu każdy miałby odcisnąć na nim swoje kształty”<sup>56</sup>. W późniejszym czasie podejmuje próbę odcisniętego krzesła po raz drugi, tym razem w poliuretanie. Miękki poliuretan prowokuje do innych odniesień do codzienności. Szapocznikow wykonuje z niego poduszki brzuchy. I znowu jej niezwykle formy dają możliwość spędzania codziennego czasu, rutyny snu w ich obecności; one chcą być częścią zwyczajnej ogólnodostępnej przestrzeni.



Il. 53. A. Szapocznikow, *Rolls-royce II*, 1971 r.



Il. 54. A. Szapocznikow, projekt *My American dream*, 1971.

Gdy zastanawiam się nad pojęciem marzenia w kontekście twórczości Aliny Szapocznikow, przychodzi mi oczywiście na myśl niezrealizowany nigdy pomysł, mianowicie *My American Dream*. Idea zrodziła się w okresie fascynacji artystki kulturą amerykańską. Ponieważ Paryż nie do końca spełniał jej oczekiwania, chętnie brała udział w wystawach organizowanych w Stanach Zjednoczonych, dokąd ją zapraszano. Poznała Petera Selza, kuratora MOMA. Zaprzyjaźniła się z Fangorem, a przez jakiś czas nawet mieszkała w Nowym Yorku. Została zaproszona do udziału w wystawie „Art. Concept from Europe” w galerii Bonino, największej prezentacji europejskiej sztuki konceptualnej. Właśnie tutaj przedstawia swój koncept *My American Dream*. zaproponowała wykucie rolls-royce’a w skali 2:1. „To dzieło lub przedmiot będzie bardzo drogie, całkowicie bezużyteczne. [...] O ile istnieje taki fantastyczny snob, który by zamówił to dzieło, postawił je na trawniku przed domem, aby witać gości i zapraszać ich na drinka na marmurowe siedzenia, wtedy spełni się mój amerykański sen”<sup>57</sup>. Gdy została zaproszona do udziału w imprezie artystycznej „Documenta” w Kassel, przedstawiła ten

<sup>56</sup> J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, op. cit., s. 156.

<sup>57</sup> Zob. <https://www.newsweek.pl/autokreacja/0krpf5> (dostęp 20.03.2021 r.).

projekt, licząc, że zdoła go tam zrealizować. Kurator Szeemann zaakceptował pomysł Szapocznikow, lecz postawił warunek — Szapocznikow musiała znaleźć sponsora realizacji. Artystka wierzyła, że to wykonalne. Na wyszukanie możliwości realizacji dostała dwa lata. Firma Henraux zajmująca się pozyskiwaniem i transportem marmuru wyceniła realizację w różowym marmurze przy wielkości 6×2,5×1,7 m na ok. 220 tys. dolarów. Próbując znaleźć sponsora, Szapocznikow rozmawiała z przedstawicielami firmy Rolls-Royce, właścicielami „Playboya”, Galeriami, handlarzami samochodów, bankierami... Niestety bezskutecznie. Zdołała znaleźć tylko dwóch chętnych na dwie marmurowe miniatury. Jestem pod wrażeniem wielkiego samozaparcia i wiary w ten projekt Szapocznikow, dowodzi to bowiem jej niczym nieograniczonego myślenia twórczego. Marzenie zestawione z tym, co realnie możliwe, pomimo poniesionej przez artystkę porażki, pozostaje dla mnie symbolem twórczej wolności, możliwości kreacji idei fantastycznych.

Jeszcze bardziej nierealny projekt Szapocznikow wymyśliła, gdy została zaproszona przez Restanego w 1972 roku do udziału w konkursie na projekt parku na szczycie wulkanu zatytułowany „Operacja Wezuwiusz”. Szapocznikow zaproponowała „ślizgawkę w kraterze Wezuwiusza”.

Wyraźnym oczywistym manifestem uprzedmiotowienia ciała jest praca *Pamiętka z weselnego stołu szczęśliwej kobiety*. Na przykrytym obrusem stole artystka położyła odlewy z wetkniętymi w nich sztuccami. Nad stołem znajduje się zatopione w poliestrze pamiątkowe zdjęcie. Widać na nim małą Alinę trzymaną przez jej ojca. To zdjęcie to symbol dawnego szczęścia. Szapocznikow zaprasza do częstowania się swoim życiem, pokazując je z perspektywy zwyczajnego stołu.



Il. 55. A. Szapocznikow, *Desery*, 1970–1971 r.



Il. 56. A. Szapocznikow, *Desery*, 1970–1971 r.

Fragmety ciała przedstawia również jako cykl *Deserów*. To kolejne nawiązanie do smakowitego poczęstunku. Już nie ma zatopionych sztucców, lecz są apetyczne desery, sprawiające wrażenie

galaretki o właściwej jej konsystencji, w których możemy dostrzec usta, piersi, zdjęcia. Wszystko podano na rzeczywistych naczyniach, kielichach, wazach.

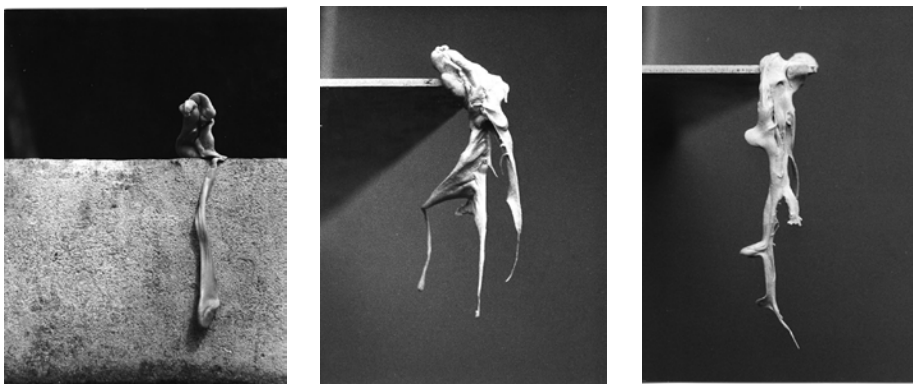


Il. 57. A. Szapocznikow,  
*Popielniczka słomianego wdowca I*, 1972 r.



Il. 58. A. Szapocznikow  
*Lampa*, 1970 r.

Kolejnymi poszukiwaniami są *Fotorzeźby*. Należy o nich wspomnieć, gdyż właśnie żując gumę, zmęczona polerowaniem różowego małego marmurowego rolls-royce'a, Szapocznikow dostrzegła w kształtach przeżutej gumy kolekcje rzeźb abstrakcyjnych. „Wystarczy sfotografować i powiększyć moje przeżute odkrycia, aby stanąć przed faktem rzeźbiarskiej kreacji. Żujcie dobrze, rozglądajcie się dookoła was. Twórczość mieści się między marzeniem a codziennością”<sup>58</sup>.



Il. 59. A. Szapocznikow, *Fotorzeźby*, 1971 r.

Zmagając się z chorobą nowotworową, nadal tworzyła. Jej codziennością stała się walka o zdrowie. Po raz kolejny odzwierciedlała w swoich pracach rzeczywistość widzianą oczami artystki.

<sup>58</sup> J. Chrzanowska-Pieńkos (red.), *Alina Szapocznikow 1926–1973*, Warszawa 2000, s. 161; zdanie pochodzi z rękopisu dostępnego w archiwum Szapocznikow, zob. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/7315> (dostęp 22.03.2021 r.).

Przedstawiała nowotwory jako bezkształtne formy składające się z zatopionych gazet czy fotografii. Niewyraźnie widoczne twarze zatapiają się w pochłaniających je bryłach żywicy. Szapocznikow wykorzystwała pozostałości medyczne, odpady z procesu leczenia, co sprawia, że jej realizacje są jeszcze bardziej intymne, są pamiętnikiem niezłomnej walki o każdą chwilę życia.

Analizując twórczość Aliny Szapocznikow, dochodzę do wniosku, że na każdym etapie swojego życia i tworzenia przedstawiała to, co dotyczyło jej w danej chwili. Marzyła cały czas, dążyła do realizacji najśmielszych pomysłów. Rzeczywistość, codzienność dostarczała jej tematów, jednocześnie określając ramy, w których może się zmieścić. Mimo wszystko jej idee najczęściej wychodziły poza wszelkie ograniczenia.

Chciałabym na zakończenie tego omówienia jej prac przytoczyć cytaty z jej manifestu z 1972 roku. „Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza. Przez lata całe zgłębiałam pracownie problematykę, równowagi, bryły, przestrzeni, światła i cienia. By dojść do tego, czym stałam się dzisiaj: niczym innym jak rzeźbiarzem patrzącym na bankructwo swego powołania, napotykającego przeszkodę nie do przebycia. Postanowiłam bowiem być świadomą czasu, w którym żyjemy. Powołałam w sukurs swe umiejętności zawodowe, całą swą intuicję i inteligencję, by zdać sobie sprawę z tym większą jasnością umysłu z nędzy moich środków artystycznych w porównaniu ze środkami współczesnej techniki. Zwyciężył mnie heros — cud naszych czasów, maszyna. Do niej dziś należy piękno, odkrycia, świadectwa czasu, rejestracja historii. Do nich należą prawdziwe marzenia, jej towarzyszy poklask publiczności. Ja produkuję tylko niezgrabne przedmioty”<sup>59</sup>

### **Idee w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś**

Gdy we wstępie do tej dysertacji pisałam o marzeniu, wspominałam o kontekście szczęścia oraz o pragnieniach, niekoniecznie realnych. Czy analiza spuścizny artystycznej Pinińskiej pozwala określić jej marzenia i czy można na podstawie jej prac ocenić, czy była szczęśliwa? Myślę, że nie. Te marzenia, które nie stają się celami, często są skrywane. Sztuka wprawdzie daje możliwość wyrażania właśnie swoich najintymniejszych przeżyć, ale interpretacja powstałych dzieł jest zawsze subiektywna i niejednoznaczna. Możemy się tylko domyślać pobudek ich powstania. Oczywiście biografia artysty czasami w dużym stopniu jednoznacznie podpowiada ewentualne przyczyny i określa wpływy, jakim mógł on ulegać, lecz musimy pamiętać, że jesteśmy tylko zewnętrznymi obserwatorami. Na pewno pomaga i ułatwia interpretację spuścizna złożona z tekstów, listów i notatek artystki. Bogactwo idei

---

<sup>59</sup> A. Szapocznikow, *Korzenie mego dzieła*, tekst dostępny w archiwum Aliny Szapocznikow; zob. <https://artmuseum.pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/104/24254> (dostęp 22.03.2021 r.).

artystycznej Pinińskiej jest szerokie i wieloznaczne, toteż tutaj postaram się skupić na tematach codziennych w jej twórczości, zbadać przyczyny ich powstania i przesłanie jakie ze sobą niosą.

Uczęszczając do liceum plastycznego, a potem studiując w krakowskiej ASP u Dunikowskiego, Pinińska realizowała wymagane zagadnienia rzeźbiarskie i zdobyła rzetelny warsztat plastyczny. Codziennosc zdominowana przez socrealizm na pewno miała wpływ na podejmowane tematy. Realia socjalistyczne były wszechobecne. Np. praca *Popiersie starej kobiety* została wystawiona na wystawie w Arsenale w Warszawie pod zmienionym przez organizatorów tytułem — *Popiersie robotnicy*.

Pod względem biograficznym istotnym punktem był rok 1957, kiedy zawarła związek małżeński z Jerzym Beresiem. W tym samym roku powstała pierwsza różowa praca, *Różowe narodziny*. Temat macierzyństwa był wówczas popularnym, można by rzec, powszechnym tematem. Wcześniej za rzeźbę *Matka* Pinińska zdobyła drugą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie rzeźby w Zachęcie. Praca była przykładem realistycznie wyrzeźbionej głowy. Tutaj mamy zupełnie odmienne założenie. Artystka w kubizującej, różowej formie przekazuje inne treści. Dla mnie *Różowe narodziny* są początkiem idei buntu, idei pokazania kobiety jako zdecydowanie różnej od mężczyzny — dumnej, ale jednocześnie świadomie wybierającej pewien „kobięcy” schemat. Ten oparty na kolorze kontrast z pomalowanym na czarno przedstawieniem *Narodziny mężczyzny* został tym mocniej podkreślony. Wyraźnie możemy zauważyć jej poszukiwania i próbę identyfikacji jako kobiety. Jak wspominałam, nie lubię wchodzić w schematy i podziały w sztuce tworzone albo postulowane ze względu na płeć. W przypadku twórczości Pinińskiej trudno jednak tego uniknąć. Sama artystka podkreślała cel, którym było zmanifestowanie, że jej sztuka jest sztuką kobiecą. „Uważałam jednak, [...] że sztuka, aby była w pełni kobieca, powinna sięgać do odwiecznie kobiecych technik”<sup>60</sup>.

Z całą pewnością wpływ na takie stanowisko miało wychowanie Pinińskiej. „Przyszło [mi] dorastać w specyficznych warunkach, w rodzinie ultrakatolickiej, której głową ze względu na wojenne śmierci był patriarchalny senior, ukształtowany jeszcze przez wiek XIX. Nie oszczędzono mi żadnej cechy losu kobiecego, z którym walczyły później feministki. Szczególnie splot religii i fobii płciowych był mieszanką piorunującą. By ocalić swoje ja, musiałam być zrewoltowaną. Sztuka jawiła mi się jako domena wolna, wyzbyta konwenansów, przymusów, jako strefa kreatywnej, niezafałszowanej projekcji osobowości”<sup>61</sup>.

Odrzucając w 1965 roku tradycyjne materiały, Pinińska jednocześnie podjęła nowatorskie idee, ściśle związane z codziennością. Przykładem tego są *Gorsety*. Gorsety kobiety nosiły już od XIV

<sup>60</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 29.

<sup>61</sup> *Gorsety i wieże*, rękopis z 1994 r.; cyt. za: J. Hanusek, *Kalendarium i recepcja twórczości w: B. Gajewska (red.), Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 110.

wieku, a zarzucono je dopiero na początku XX wieku (na przełomie wieków XVIII i XIX nastąpiła krótka przerwa w stosowaniu tej części garderoby). Jak wiadomo, gorset miał wysmuklić talię, podnieść i podkreślić biust. Często przy tym ścisłał żebra, powodując niewydolność oddechową. Pinińska podjęła ten temat, sięgając po nowo odkryty przez siebie materiał, tj. *papier mâché*.

Na pewno najlepszym i bezpośrednim opisem idei i problemów poruszanych przez ten cykl prac, ponieważ sformułowanym przez samą artystkę, jest przytoczony poniżej „drogowskaz”:

Gorsety realne

Gorsety mentalne

Poprzez wieki towarzyszą kobiecie

Ograniczają

Deformują

Ciało, *psyche*

Ciała odchodzą

Przemijają

Gorsety zostają

Gorset babki

Prababki

Praprababki

Klatki młodych ciał

Klatki gorących serc

Klatki umysłu

Wyobraźni

Poprzez wieki więzi

Gorset — krzyk mroku

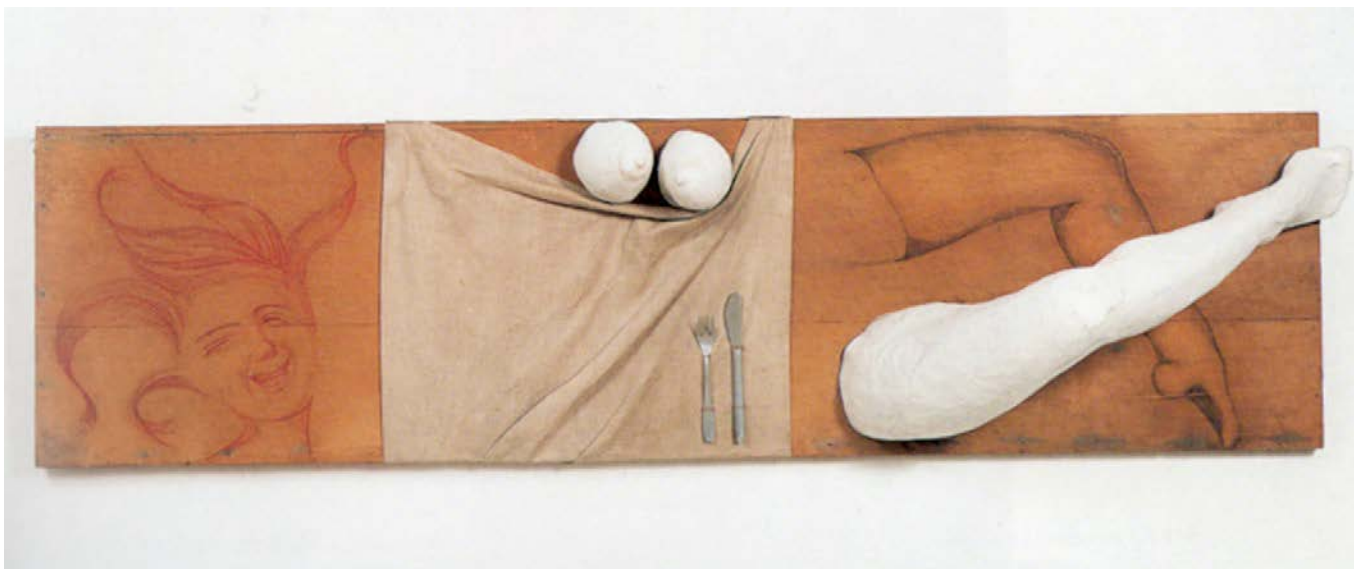
1965<sup>62</sup>

Słowa te głęboko poruszają i moim zdaniem świadczą o dużej świadomości i skupieniu na ograniczeniach kobiet w życiu codziennym. Można by przypuszczać, że ta świadomość i związana z nią próba wyzwolenia się poprzez sztukę przejawia się w całej jej twórczości. Kolejnymi tematami bezpośrednio związanymi z codziennością były *Stół I* z 1967 roku, *Stół II — Uczta* z roku 1968 oraz *Stół. Jestem sexy* z 1969.

---

<sup>62</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 30–31.





Il. 60. M. Pinińska-Bereś, *Stół II — ucza*, 1968 r.

W pracach tych widzimy przedstawienie kobiety jako smacznego dania, które oferuje swoje atrakcyjne fragmenty na zwykłym, codziennym stole. Leżąca głowa z kwiatem w ustach, podbrzusze z podwiązką i nawet podpis na chorągiewce „Jestem sexy” jednoznacznie mówi o propozycji „zwykłego posiłku”. Dobitne zestawienie piersi z obrusem i sztućcami również może wprowadzić w zakłopotanie swoją dosadnością. Jednocześnie w pracach tych jest dużo ironii, poczucia humoru i dystansu do stereotypowego postrzegania kobiet. Pomimo że pozornie te schematy powielają, to poprzez bajkową, teatralną formę pewnej scenografii są jednocześnie kreowaną przez nią świadomą i nienarzuconą przez nikogo propozycją.

W kolejnych pracach — *Maszynka miłości* (1966), *Szafka I* (1970), *Różowe zwierciadło* (1970) — dalej wykorzystywała temat powszechnych, niezbędnych do zwykłego funkcjonowania mebli, w których pojawiają się elementy kobiecej anatomii. „Lecz gdy raz postanowiłam mówić własnym głosem, gdy odblokowałam ten kobiecy rezerwuar, to wypłynęła rzeka, która mnie samą czasem wprawiała w zakłopotanie. Bardzo wtedy przeżywałam otwarcie wystaw i uwagi, często agresywne lub kpiące. Przez szereg lat moje prace były na wystawach niszczone przez jakąś anonimową osobę”<sup>63</sup>. Słowa te świadczą o głębokim pragnieniu szczerzej intymnej wypowiedzi pomimo narażania się na bardzo krytyczną jednoznaczną ocenę (przy pracach na wystawie nawet pojawiały się ekskrementy). Po zburzeniu tradycyjnych wyobrażeń o materiałach rzeźbiarskich nie wahała się przełamywać konwencji w sprawach tematów i idei.

<sup>63</sup> B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 29.



Il. 61. M. Pinińska-Bereś,  
*Maszynka miłości*, od 1969 r.



Il. 62. M. Pinińska-Bereś,  
*Czy kobieta jest człowiekiem?*, 1972 r.

Wraz z Jerzym Beresiem w 1962 roku zainicjowała cykliczną wystawę „Rzeźba Roku”, w której brała udział aż do 1981 roku. „«Rzeźby Roku» wywołały niesłychany węzeł dyskusji i sporów. Nagle się okazało, że tu się rodzi prestiż, że to tu rozstrzyga się, kto jest najlepszym rzeźbiarzem. [...] Elita akademicka bojkotowała imprezę, nie chcąc ryzykować nadszarpniętego prestiżu. Bandura organizował na Akademii zebrania i udowodniał, że wystawy mają demoralizujący wpływ na młodzież. [...] Środowisko rzeźbiarskie zawsze było upartyjnione. Partia dawała posady, pracownie i przede wszystkim duże zamówienia. Wielu młodych, zdolnych ludzi tak ugrzęzło. Teraz niektórzy mówią, że realizowali zamówienia społeczne. To oczywiście bzdura. Społeczeństwo było w tej dziedzinie ubezwłasnowolnione. Te wszystkie Leniny, pomniki ku czci ZSRR czy UB to była realizacja zamówień partii komunistycznej. Pomniki te dawały duży prestiż. Partia bardzo o to dbała. I teraz pojawiła się impreza, na której trudno było ten prestiż potwierdzić”<sup>64</sup>.

Wracając do omówionej we wstępie „codziennosci materialnej”, pragnę zwrócić uwagę, że u artystki jawi się ona jako całkowicie niezależna twórczo przestrzeń. „Żyłam w biedzie, gdyż chałtur nie robiłam. Żyłam i żyję z zakupów, czasami w latach 70. bywały małe nagrody. Było to życie na granicy ryzyka, ale było nas dwoje, jak nie jedno, to drugie miało czasami zakup, czy nagrodę.

<sup>64</sup> O „Rzeźbie roku”, rozmowa z Marią Pinińską-Bereś, „Tygodnik Solidarność Małopolska” nr 19, 13.05.1990 r.; cyt. za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 113.

Bywały także okresy tragiczne”<sup>65</sup>. Podczas rozmowy, którą przeprowadziłam z córką Pinińskiej, Bettiną Bereś, tak wspominała ona sytuację zawodową rodziców: „Nigdy nie pracowali na żadnych etatach, oni żyli z tej sztuki, to było strasznie biedne życie, to było prawie niemożliwe. Właściwie mi się teraz wydaje, że to było niemożliwe, ale oni tylko pracowali twórczo i był ten dom, którym się zajmowali, tak żeby jakoś dało się w nim żyć, żebyśmy głodni nie byli i tworzyli sztukę. [...] Raz jedyny, w połowie lat 60. w Tarnowie w kościele Matki Boskiej Fatimskiej zrealizowali całościowy projekt wystroju kościoła dla zaprzyjaźnionych architektów. W latach 70. ksiądz robiący kaplicę oświęcimską poprosił ich o wystrój rzeźbiarski. To była jedyna zarobkowa praca. Nie było opcji pracy na uczelni. Ojciec był na czarnej liście”<sup>66</sup>. Bettina wspominała swoje dylematy co do studiów. Gdy zastanawiała się nad krakowską ASP, matka odradzała jej mówiąc: „I co i pójdziesz na akademię i kto cię będzie tam uczył? Hajdecki tam będzie cię uczył? Ja Hajdeckiemu dyplom robiłam, bo on nie miał czasu, bo biegał na partyjne zebrania. Taki był układ tam w tej pracowni, że mieli takich kolegów zaangażowanych ideologicznie, którzy nie mieli czasu pracować, więc rodzice im robili prace, a oni im dawali spokój, że nie musieli iść tam np. na jakieś masówki, wiecie. Rodzice nie cenili tych profesorów, bo to byli żadni artyści, tylko tacy karierowicze partyjni”<sup>67</sup>.

Analizując to z własnej perspektywy rzeźbiarki realizującej różne zlecenia, jestem głęboko poruszona postawą Pinińskiej, świadcząca o niezwykłym idealizmie. Jej spuścizna staje się przez to jeszcze bardziej autentyczna, nieulegająca wpływom, niezłomna w swojej wewnętrznej wypowiedzi. Czyż nie jest marzeniem artysty, aby zajmować się tylko swoją sztuką, niczym nieskrępowaną? Czy to właśnie również było marzeniem Pinińskiej, której udało się to osiągnąć? Jednakże w takiej sytuacji bieda, codzienność materialna, mogła jednocześnie ograniczać. Pinińska z mężem i dzieckiem mieszkali w pokoju z kuchnią połączonym z pracownią, w której działał Bereś. Pinińskiej pozostał do pracy tylko wspólny pokój. Codzienność artystki była mieszaniną sztuki oraz zwykłych przyziemnych problemów, wszystko działo się jednocześnie. Z mężem rzeźbiarzem nawet zwykła rozmowa przechodziła w dialog o twórczych problemach. Bettina wspomina: „Moi rodzice głównie rozmawiali o sztuce w domu. To było takie życie cały czas sztuką i w sztuce. To było dla mnie normalne i oczywiste i ten dom, który rzeczywiście wyglądał zupełnie inaczej niż domy koleżanek, był dla mnie naturalnym, normalnym, w nim się dobrze czułam”<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Wypowiedź w ankiecie „Artyści-plastycy 84/86”, za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 123.

<sup>66</sup> Z zapisu rozmowy z Bettiną Bereś 14.12.2018 r. w CK Zamek w Poznaniu.

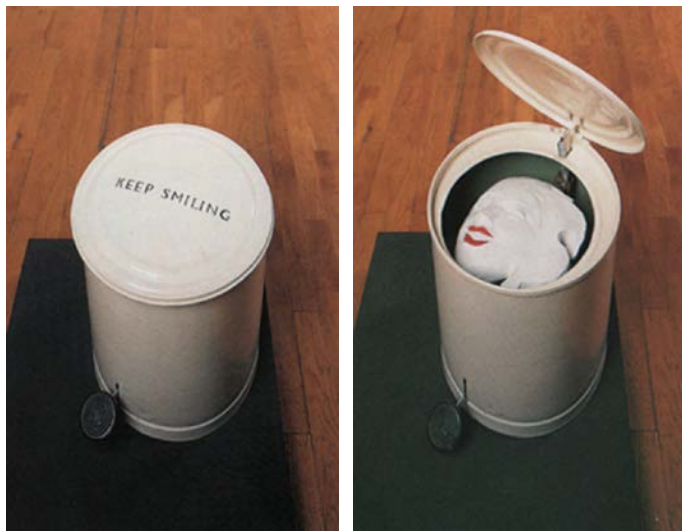
<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Z zapisu rozmowy z Bettiną Bereś 14.12.2018 r. w CK Zamek w Poznaniu.



Il. 63. M. Pinińska-Bereś.

Po nakreśleniu „codzienności materialnej” Pinińskiej powrót do kolejnych podejmowanych przez nią tematów inspirowanych „codziennością naturalną” ponownie prowadzi do *Psychomebelków*. Pinińska powiększa tę serię w latach 1972–1973. Przedmioty z codziennego otoczenia wyraźnie pozostają dla niej ważnym źródłem inspiracji. Powstaje wtedy *Miednica* (1972), która zdaje się zwykłą sytuacją pozostawioną w galerii; to miska postawiona na taborecie, jedynie nakreślona czarną farbą przerywana kreska sugerująca poziom oraz napis „Woda” zmieniają tę sytuację na autorską.



Il. 64. M. Pinińska-Bereś, *Keep Smiling*, 1972 r.

W pracy *Keep Smiling* z kolei wykorzystuje zwykły śmietnik, w który po nadeptaniu pedału w celu otwarcia można dostrzec białą twarz kobiety z mocno zaznaczonymi ustami w uśmiechu. Efekt zaskoczenia po otwarciu kosza pozwala zrozumieć napis na pokrywie — „Keep Smiling”. Jakie były idee artystki? Odczytuję tę jej pracę w kontekście posiadanej przez artystkę świadomości ograniczeń, z jakimi musi się mierzyć kobieta. Wkładając ją do kosza, jednocześnie karząc się jej uśmiechać, artystka obnażyła oczywiste oczekiwania wobec kobiet — prezentowania się zawsze pięknie i z wdziękiem, najwyraźniej nawet w sytuacji poniżenia. Oczywiście jest w tym dużo ironii i dystansu, dzięki któremu poważne refleksje mieszają się z groteską i żartem.

Wydaje mi się, że podobne idee zostały zawarte w pracy *Czy kobieta jest człowiekiem?* z 1972 roku. Napis na karteczce „Data produkcji... Data ważności...?” umieszczony na włożonym do gabloty wdzięcznie wygiętym torsie kobiety w formie kostiumu zwraca uwagę na problem uprzedmiotowienia ciała kobiety. Następnie powstały *Parawany* (w 1973 roku), które spełniają swoją rolę użytkową we wnętrzu, jednocześnie stając się indywidualnym symbolem przekazującym treść: „Parawan jest dobry na wszystko”. Artystka wciąż sięgała po tematy z życia codziennego. *Gotownia Ledy* z roku 1974, *Mój uroczy pokoik* oraz *Wenus z morskiej piany* są aranżacjami większej przestrzeni. Stwarzają sytuacje intymne, w których możemy jako widzowie uczestniczyć. Dostrzegamy wieloznaczne formy, które sprawiają wrażenie, jakbyśmy je „podglądali”.



Il. 65. M. Pinińska-Bereś,  
*Mój uroczy pokoik*, 1975 r.



Il. 66. M. Pinińska-Bereś,  
*Gotownia Ledy*, 1974 r.

Duży wpływ na myślenie o sztuce wywarł na artystkę stan wojenny. „Stan wojenny odczułam jako tragedię, także dla sztuki, dla życia artystycznego, dla społecznej potrzeby kontaktów (likwidacja

ZPAP). To była totalna klęska sztuki, zdeptanej podkutymi butami. [...] W okresie stanu wojennego dramatycznie rozprawiłam się z własnym dorobkiem, z własnym znakiem (róż do kąta). Zmieniłam zakres tematyczny swoich prac i prowadziłam swoista walkę o poziom artystyczny prac mówiących o przeżyciach tego okresu”<sup>69</sup>. Krystyna Gawlik pisze następująco: „W obliczu wydarzeń z początku lat 80. Maria Pinińska-Bereś zaczęła jakby wstydzić się optymistycznej nachalności swojego różu. Podjęła z nim walkę, ale «odpływający róż» zamiast zaniknąć, rozplynać się stał się jeszcze bardziej obecny i namacalny. [...] Róż zepchnięty do kąta (kąć piąty) wbrew intencjom artystki wygląda filuternie, jakby wołał: «Hej wiwat! Niech żyje ten luby zakątek, z którego mamy życia początek»”<sup>70</sup>. Sama artystka pisała następująco:

Wokół kąta

Kąt to nie tylko pojęcie geometryczne

Kąt to także symbol — miejsce poetyckie

Do kąta stawiano nas w dzieciństwie za winy

Po kątach chowaliśmy się z pierwszymi grzechami

W ostatnim kącie chronimy się z naszymi bólami

Kąt Piąty zbudowałam bo sztuka

Nie chciała nagiąć się do rzeczywistości

I róż nie wkomponował się w koloryt czasu<sup>71</sup>

Jeśli chodzi o późniejsze prace, silne odniesienia do codzienności na pewno można znaleźć w *Oknach*. Umożliwiający dopływ światła i powietrza okno jest niezbędnym elementem mieszkania. Widok za oknem jest istotny i mocno wpływa na codzienność funkcjonowania w danym pomieszczeniu. Sięgając po tak powszechny przedmiot, element naszego życia, artystka znowu umożliwiła łatwe odniesienie do niego. Postawiła nas wobec wykreowanego przez siebie świata, który możemy zobaczyć, spoglądając w jej instalacje. Resztę świata możemy sobie dopowiedzieć. Dostaliśmy tylko niejednoznaczne fragmenty. „Okna stwarzają możliwość działań skrótowych, różnych formalnych posunięć. Są oszczędne, a jednocześnie są pozbawione treści, często odnoszą się

---

<sup>69</sup> Pinińska-Bereś 1931–1999, Kraków 1999, s. 121.

<sup>70</sup> K. Gawlik, recenzja wystawy indywidualnej w Galerii Krzysztofory, Kraków 1988 r.; cyt. za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 124.

<sup>71</sup> Notatka *Wokół kąta*, Kraków 1983; cyt. za: katalog do wystawy *Maria Pinińska-Bereś, „Ślad kobiety”*, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, maj–czerwiec 2017 r.



do natury, bo tu jest ich źródło. Ale są także o erotycznym czy feministycznym podtekście. Okno to świat zewnętrzny, na który następuje projekcja naszej psychiki”<sup>72</sup>.



Il. 67. M. Pinińska-Bereś, *Okno-pejzaż wewnętrzny*, 1992 r.

Ostatni cykl prac, na który chciałam zwrócić uwagę, to *Party-Tury*. Sama Pinińska komentowała: „Uważam *Party-Tury* za pewien wynalazek. Nastąpiło zderzenie słowa niosącego treść z obiektem”<sup>73</sup>. Nawiązując do świata muzyki, w którym służą do symbolicznego zapisu dźwięków, artystka wykorzystwała indywidualną formę tych prac jako wizualny zapis pewnych treści pokazanych symbolicznie.

Wracając do nakreślonej wcześniej „codziennosci naturalnej”, na pewno warto zwrócić uwagę, że dla Pinińskiej świat przyrody miał ogromne znaczenie. „Kochała przyrodę. Była to jej druga, obok sztuki, fascynacja. Swój zachwyt nad pięknem przyrody wyrażała w wielu akcjach, które stanowiły od połowy lat 70-tych równoległy do rzeźby nurt w jej twórczości. Większość tych akcji odbyła się w plenerze, z niewielkim udziałem publiczności. Pozostały po nich wyłącznie fotografie, żadna nie została sfilmowana”<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Notatka *Okna (ponownie)*, z sierpnia 1997 r., Ochotnica; cyt. za: katalog do wystawy *Maria Pinińska-Bereś, „Ślad kobiety”*, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, maj–czerwiec 2017 r.

<sup>73</sup> Notatka *Party-Tury* z sierpnia 1997 r., Ochotnica; cyt. za: katalog do wystawy *Maria Pinińska-Bereś, „Ślad kobiety”*, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, maj–czerwiec 2017 r.

<sup>74</sup> *Ślad kobiety*, tekst Jerzego Hanuska, Kraków, marzec 2017 r.; cyt. za: katalog do wystawy *Maria Pinińska-Bereś, „Ślad kobiety”*, BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, maj–czerwiec 2017 r.



Il. 68. M. Pinińska-Bereś, *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce*, 1978 r.



Il. 69. M. Pinińska-Bereś, *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce*, 1978 r.

Pinińska pierwsze próby happeningu podjęła w 1965 roku, kiedy została poproszona przez Tadeusza Kantora o „zrobienie czegokolwiek na marginesie jego *Panoramycznego happeningu morskiego*”<sup>75</sup>. Pierwszy autorski happening odbył się w 1976 roku (*List latawiec*). Zastanawiam się nad związkiem jej działań z kategorii performance z codziennością. Na pewno istotne jest to, że artystka zawsze wykorzystywała obiekty. Ona sama była częścią działania z pewnymi przedmiotami. W sytuacji z latawcem biegła, aby wzniósł się latawiec, który na ogonie miał napis „Przepraszam, że byłam, że jestem”. Intryguje mnie ta idea przeprosin. Do kogo są skierowane? Wydaje mi się, że działania performance najlepiej ukazywały marzenia artystki. Gdy realizowała je w kontekście istotnej dla niej natury, poprzez kontakt z nią uzyskiwała uczucie szczęścia. „Od dziecka żywiłam dla niej [przyrody] skrywany kult — pisała. — Pamiętam silne przeżycie, gdy wyrwana z miasta znalazłam się nagle, wczesną wiosną, na co dopiero zaoranej ziemi. Miałam ochotę rzucić się na skiby, całować je, wachać ten zapach, który zapamiętałam do dziś. Innym razem uciekłam latem z klatki ogródka, którego ścieżki i rośliny rosnące w szeregach znałam na pamięć. Biegłam na oślep w tę wspaniałość łąk i zagajników, aż znalazłam się w parowie. Doznałam olśnienia, czułam się jednością z mchami, porostami, z całym cudem, który mnie otaczał. Wtopiłam się w mchy, tarzałam się jęcząc z rozkoszy. Długo tam leżałam w bezwzględny szczęściu”<sup>76</sup>. Odzwierciedlenie tych emocji na pewno można dostrzec w takich działaniach performance jak *Modlitwa o deszcz*, *Sztandar autorski* czy *Bańki mydlane* z 1979 roku.

<sup>75</sup> *Dlaczego performance?*, rękopis z 1997 r.; cyt. za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 91.

<sup>76</sup> *Przyroda i M*, notatka sporządzona w Ochotnicy w lipcu 1994 r.; cyt. za: B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, op. cit., s. 32.

Widzimy tutaj wyraźne odniesienie do „codziennosci naturalnej”, do cykliczności przyrody i jej rytuałów, do naszej całkowitej zależności od natury. Patrząc na zdjęcie Pinińskiej puszczej bańki mydlanej, leżącej na miękkiej kołdrze ułożonej na łące w kontekście bezkresnego pejzażu, odnoszę wrażenie poczucia szczęścia, poczucia spełniania własnych, indywidualnych potrzeb twórczych oraz naturalnych potrzeb bliskości z naturą. Z kolei w *Sztandarze autorskim* artystka grała na fujarce. Za każdym razem anektowała przestrzeń, wbijając własny różowy sztandar. Działaniami performance odnoszącymi się bezpośrednio do takiej zwykłej rutyny codzienności były *Pranie I* z roku 1980, *Pranie II* z 1981, *Umycie rąk* z 1986, *Kobieta w oknie* z 1991, *Kobieta z drabiną* z 1995, *Działanie na przyrządy kuchenne* z 1996. Już same tytuły mówią wyraźnie o tematyce jej działań. Za każdym razem wykonywała pewne codzienne czynności, wykorzystując pewne domowe przedmioty. Wspominałam wcześniej o własnym odbiorze performance *Pranie*, zrealizowanego przez Bettinę Beres. Dzięki temu doświadczeniu łatwiej jest mi wyobrazić sobie przebieg działań, kiedy czytam opisy poszczególnych akcji i patrzę na dokumentujące je fotografie. Myślę, że najchętniej na żywo chciałabym zobaczyć *Kobietę z drabiną*. Może dlatego, że odnosiła się wtedy do czynności rzadziej przypisywanych kobietom w stereotypowych wyobrażeniach. Operowała młotkiem i gwoździami. Podoba mi się kontrast tych brudnych narzędzi wykorzystywanych podczas remontów z delikatnymi różowymi wstążkami oraz procesem wchodzenia na drabinę, przesuwania jej. Jednocześnie powstały napis „Kobieta z drabiną” w bardzo prosty sposób umożliwia dowolne interpretacje.



Il. 70. M. Pinińska-Bereś, *Tylko miotła*, 1984 r.



Il. 71. M. Pinińska-Bereś, *Umycie rąk*, 1986 r.

Podsumowując niezwykle drogę twórczą Pinińskiej, jej bezkompromisową walkę o możliwość indywidualnej wypowiedzi, przełamywanie schematów, umiejętność skupienia i zwrócenia uwagi na powszednie przedmioty i działania, mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że właśnie codzienność

była jej główną inspiracją. To niesamowite, że określając tak jednoznacznie sposób własnego życia, w którym sztuka i twórczość były zawsze obecne i chciały istnieć na pierwszym planie, właśnie zwyczajność eksponowała w tak wielkim stopniu. Najzwyklejsze narzędzia, proste symbole zrozumiałe dla odbiorcy, w jej wykonaniu przeszły głęboką metamorfozę. Nagle w wyniku procesu twórczego zaczynają ożywać, „przemawiać” napisami oraz gestykulować lub posługiwać się mimiką. Stają się więc niemal osobami. Artystka stawia nas wobec tego groteskowego świata obleczonego w pudrowy róż delikatności i subtelności. Mówi dobitnie i często wprawia w zakłopotanie tym, co sami możemy w tym świecie odkryć.



Il. 72. M. Pinińska-Bereś, *Pranie II*, 1981 r.



Il. 73. Bettina Bereś, reperformance *Pranie*, 2020 r.



## 6. Odniesienia do codzienności w twórczości własnej

### Przebieg rozwoju artystycznego

Próbując znaleźć odniesienia do codzienności w twórczości Szapocznikow oraz Pinińskiej, bazowałam na efektach ich działalności artystycznej, znanych wątkach biograficznych oraz wypowiedziach artystek. Teraz, gdy próbuję omówić wpływ codzienności na własną twórczość, teoretycznie mogę oprzeć się na całej mojej pamięci z jej całym subiektywizmem. Lecz czy rzeczywiście znalezienie odpowiedzi na pytania zadane samej sobie jest łatwiejsze? Z powodu upływu czasu i zmian, które w nas zachodzą, osoba sprzed lat może się nam wydać kimś innym. Myślę, że chociaż jest to trudne, powinno się patrzeć wstecz na własną działalność, z dużym dystansem i otwartością. Spojrzenie wstecz ma też duży walor poznawczy, ponieważ pozwala na analizę naszych działań sprzed lat wzbogaconą o świadomość współczesną, wynikającą z doświadczenia.

Przyglądając się początkom własnych poszukiwań artystycznych, za pewien przełomowy moment muszę uznać ukończenie studiów. Studia były czasem nieskrępowanych idei. Codziennością praktycznie była tylko twórczość. Pracownia prof. Józefa Petruka działała bardzo aktywnie. Rzeźbiliśmy od rana do późnych godzin nocnych, zdarzało się nawet, że tam nocowaliśmy. To niezwykle doświadczenie pracowni będącej jednocześnie domem, w którym toczy się życie towarzyskie przeplatane ogromnym twórczym zaangażowaniem, wzajemną motywacją i pomocą w realizacji przeróżnych pomysłów pozostanie w pamięci jako maksymalnie spełniony czas, czas codzienności dyktowanej ideami.



Il. 74. E. Bogucka, *O-twory*, 2003 r.

W czasie studiów podejmowałam różnorodne tematy, które głównie opierały się na obserwacji natury, anatomii. W pracy dyplomowej *O-twory* pokazałam uproszczone postacie na symbolicznej karuzeli wiszącej w powietrzu. Poprzez ich otwartość i ażurowość oraz minimalną transparentność pomimo dużego formatu chciałam uzyskać wrażenie ruchu, lekkości, unoszenia. W motywie *Karuzeli* wykorzystałam nawiązanie do obiektu wywodzącego się z naszego otoczenia. Lecz obcowanie z karuzelą bardziej niż do zwykłej codzienności odnosi się do święta, nie do szarej, powtarzalnej monotonii dnia codziennego, lecz do czasu zabawy.

Po skończeniu studiów w 2003 r. pełna nadziei i wielu pomysłów wkroczyłam w nieokreślony czas. Wyszłam za poznanego w tej samej pracowni rzeźbiarza. Postanowiliśmy funkcjonować i utrzymywać się dzięki zamówieniom rzeźbiarskim, jednocześnie realizując własne idee artystyczne. Naszą „codziennością materialną” było wynajęcie pracowni, w której spędzaliśmy większość czasu, podejmując się zleceń na statuetki, tablice pamiątkowe, rzeźby nagrobne, pomniki. Pracy mieliśmy aż nadto. Codziennością było ciągle przebywanie w małej, mrocznej i wilgotnej suterynie ogrzewanej „kozą”, gdzie zimą zamarzała woda. Pomimo tych warunków było to nasze „wymarzone” miejsce.

Jednocześnie starałam się nadal poszukiwać twórczo, a najlepszą motywacją okazały się zaproszenia na wystawy. Materiałem, z którego wykonywałam większość prac, była żywica. Eksperymenty z nią rozpoczęłam już na studiach. Oczywiście wcześniej poznałam podstawowe materiały takie jak gips, beton, brąz wykorzystywany do odlewów, kamień czy drewno. Wiele prac w drewnie wykonałam w liceum plastycznym, gdzie wybrałam kierunek snycerski.

Podstawowym materiałem wykorzystywanym do kształtowania formy stała się dla mnie glina, czasem plastelina, docelowym zaś — najczęściej żywica poliestrowa, która daje prawie nieograniczone możliwości. Przygotowując pracę dyplomową, dostrzegłam potencjał wynikający z jej transparentności. Dlatego w 2005 roku wykonałam cykl zatytułowany *Baniuszki* (nazwa jest moim neologizmem nawiązującym do potocznego użycia słów o zbliżonym brzmieniu).

Od ukończenia studiów staram się w rzeźbie poszukiwać sposobu obrazowania poprzez ludzką formę tego, co niewidoczne, nierzeczywiste, nierealne. Chcę pozbawić ciało jego ludzkich, naturalnych ograniczeń. W cyklu *Baniuszki* szukałam rozwiązań podkreślających lekkość i delikatność. Prace są wykonane z bezbarwnej żywicy o odcieniu różowym, lekko polerowane, jednocześnie cieliste, kamienne oraz szkliste. Pełne kształty kobiece lub ich fragmenty widoczne przez materiał nabierają delikatności oraz kruchości. Uzyskanie efektu przezroczystości nie było łatwe.





Il. 75. E. Bogucka, prace z cyklu *Baniuszki*, 2005 r.

Wcześniej żywicę poliestrową traktowałam jako lepiszcze, do którego w zależności od zamierzonego efektu dodawałam np. miąż kamienny, żwir, piach, torf, opilki metalu itd. Realizacja z żywicy bez wypełniacza wymagała długiego procesu odlewu. Musiałam wlewać odpowiednią porcję żywicy wraz z utwardzaczem i obracać formę na wszystkie strony, aby materiał się równomiernie osadził w trakcie wiązania. To długi, żmudny i niedający się w pełni kontrolować proces. Zamknięta forma gipsowa uniemożliwia ponadto zajrzenie do środka. Dopiero po odkuciu ukazywała się rzeźba, w której wnętrzu można było dostrzec często przedziwne, nierówno osadzone różowawo cieliste nierówności. Podstawowa żywica poliestrowa ma właśnie kolor różowy. Odpowiadało mi to ze względu na formy nawiązujące do postaci. Kształt ciała kobiecego jest mi bliższy, dlatego mimowolnie kształtowałam te formy tak, że mają kobiece kształty. Wydaje mi się, że nawiązują do codzienności tylko poprzez cielesność, która jednocześnie chce się odrealnić. To nadmuchane bańki, puste w środku, o cukrowokamiennej formie.

Kolejny cykl to *Ulotne* z 2007 roku. W pracach tych kontynuowałam wcześniejszą ideę odrealnienia ciała i nadawania mu lekkości. Z użyciem podobnej techniki wykonywałam rzeźby podwieszane. Formy te nie są w żaden sposób wzmocnione ani przezbrojone, dlatego są kruche jak szkło. Niestety przy prawie każdym montażu lub demontażu wystawy, gdzie je pokazywałam, któraś zostaje potłuczona. To korpulentne postacie latające niczym ptaki, swobodne, jednocześnie cieliste i nierzeczywiste — lekkie, podwieszane na żyłkach poruszają się, kręcą, jakby chciały odlecieć. Na pewno bliżej im do marzeń niż do codzienności. Wszakże to właśnie latanie, umiejętność pozbawienia grawitacji kojarzy się z odczuciem nieskrępowanej wolności. To marzenie o przewyciężeniu ograniczeń ciała i materii.



Il. 76. E. Bogucka, praca z cyklu *Ulome*, 2005 r.



Il. 77. E. Bogucka, praca z cyklu *Ulome*, 2007 r.

Oprócz tego cyklu w tamtym okresie nadal eksperymentowałam z żywicą. Próbowałam uzyskać pełną szklistość, czego efektem są formy zabarwione na różne kolory. W 2007 roku pracowałam nad cyklem *Lizaki*. Uważam, że idea przekazywana poprzez rzeźbę jest równie ważna co forma oraz materiał, z którego jest wykonana. Wszystkie te elementy nawzajem się wzmacniają, potęgując siłę wyrazu. Często mając negatyw dający możliwość wielokrotnego użycia, realizuję formę w zróżnicowanych materiałach, aby zobaczyć jak odmienne emocje i skojarzenia może wywoływać. Zazwyczaj mniejsze formy wykonuję również z mosiądzu. Mamy wraz z przyjacielem własną odlewnię, dzięki czemu odlewanie techniką wosku traconego albo z użyciem mułku nie przysparza kłopotu. Również obróbka metalu, doprowadzenie go do zróżnicowanych końcowych efektów — poprzez szlifowanie, polerowanie, patynowanie czy galwanizowanie — nie jest mi obce.

Uważam, że znajomość różnorodnych technik potrafi wiele wnieść do realizowanych założeń artystycznych. Na pewno można uznać, że ta codzienność, poznawanie technik poprzez wykonywanie zróżnicowanych zamówień, ma duży wpływ na podejmowane idee. W przypadku małych form z brązu tematem przewodnim również jest kobieca postać, ale traktowana realistyczniej niż w przypadku większych form żywicznych. Tutaj istotny dla mnie jest gest, układ postaci, pewnego rodzaju synteza pozwalająca na uproszczenie lub podkreślenie emocji. Przykładami tych prac są *Siedząca* z 2005 roku oraz *Stojąca 1* i *Stojąca 2* z roku 2007. Jedna z tych kobiecych postaci ma wydatny brzuch. Zależało mi na przedstawieniu kobiety otyłej, która jednak prostuje się tanecznie i z łatwością, jakby ciało nie stanowiło żadnego balastu. Odbiorcy jednoznacznie kojarzy się z kobietą brzemienną. Podobną formę — większą — wykonałam z różowej żywicy.



Il. 78. E. Bogucka,  
*Stojąca I*, 2007 r.



Il. 79. E. Bogucka,  
*Stojąca II*, 2007 r.



Il. 80. E. Bogucka,  
z cyklu *Baniuszki*,  
2005 r.



Il. 81. E. Bogucka,  
z cyklu *Lizaki*, 2007 r.



Il. 82. E. Bogucka,  
*Stojąca*, 2014 r.

Po urodzeniu dziecka w 2008 r. na pewno zależało mi na tym, aby macierzyństwo nie stało się przyczyną zatrzymania twórczego rozwoju. Z perspektywy czasu muszę stwierdzić, że choć nie było to łatwe, udawało mi się łączyć pracę zawodową — czyli zamówienia rzeźbiarskie — oraz realizację własnych zamierzeń artystycznych z wychowywaniem dziecka. Codziennosc wychowywania dziecka jest codziennością obojga rodziców. Wyzwała niesamowite zdolności logistyczne i ogromne pokłady siły i determinacji. Jednocześnie wymusza pewnego rodzaju przewartościowanie „wartości materialnych”. Pojawia się więcej czasu na refleksje, na podróże, na przyglądanie się temu, co znajduje się dookoła. Już nie tylko w pracowni spędzałam czas. Tak naprawdę pozwoliło to na wyjście z tej monotonnej „warsztatowej codzienności”, nabranie oddechu i po raz kolejny zdanie sobie sprawy, że właśnie twórczość, spontaniczność i zewnętrzne inspiracje są istotne. Na pewno przybyło zwyczajnych rutynowych, codziennych obowiązków, lecz niemal codzienna obecność opiekunki lub dziadków oraz przeprowadzka do domu połączonego ze świetnie wyposażoną wymarzoną pracownią pozwalała na bardzo wiele. Muszę przyznać, że zdziwiłam się, gdy na wernisazu indywidualnej wystawy w 2010 roku usłyszałam opinię kolegi, że widzi duży wpływ macierzyństwa, gdy patrzy na moje prace. Jak wspominałam wyżej, na pewno nie chciałam spełniać stereotypu „matki Polki”, ale istotnie zdałam sobie sprawę, patrząc na pokazywane wtedy realizacje (*Bez tytułu* z 2010 roku), w których uproszczone postaci w cielistym kolorze turlają się, leżą czy „raczkują” na miękkim kocyku, że faktycznie do tych układów postaci podświadomie inspirowało mnie dziecko.



Il. 83. E. Bogucka, praca bez tytułu, 2010 r.

Wtedy również pokazałam *Poblaki*, pracę, którą zwykle nazywam „praniem”. Nadal pracuję nad tą realizacją i rozwijam ją w pracy doktorskiej. Była ona wynikiem eksperymentu z tkaniną, rezultatem opisanych wcześniej poszukiwań. Mając silikonowe negatywy, można je wykorzystywać w przeróżny sposób, wielokrotnie, aby się przekonać, który materiał końcowej formy w największym stopniu będzie odpowiadać moim zamierzeniom. Zatapiając fragment materiału w żywicy w negatywie wcześniej wyrzeźbionej formy, uzyskałam niezwykły efekt. Finalnie kolorowe tkaniny były przyczepione do żyłek klamerkami lub spinaczami. To barwne fragmenty zwykłego materiału, z którego można uszyć sukienkę, koszulę, czy bieliznę. Postacie, które w pewnym momencie zauważamy, są pozbawione dosłowności. Przypięte klamerkami do żyłki stają się częścią codziennej czynności prania. Formy te nabierają zupełnie innego znaczenia po dostrzeżeniu w nich kształtów ludzkich postaci. Chciałam w ten sposób pokazać naszą zwykłą, codzienną sytuację, która może stać się niezwykłą i wyjątkową.



Il. 84. E. Bogucka, *Poblaki*, 2010 r.



Il. 85. E. Bogucka, *Poblaki*, 2010 r.



W 2010 wzięłam udział w międzynarodowym plenerze w Niemczech, gdzie w ciągu trzech tygodni zdołałam wykonać rzeźbę w kamieniu. Był to bardzo intensywny czas, kiedy znowu codziennością była tylko praca rzeźbiarza. W 2011 roku miałam już dwoje dzieci i ustabilizowaną „codzienną materialną”. Prowadząc działalność gospodarczą polegającą na realizacjach rzeźbiarskich, jednocześnie nadal starałam się brać czynny udział w życiu artystycznym, wystawienniczym. Pracując nad kolejnymi realizacjami, wynikającymi z wcześniejszych *Pobłoków*, pozwoliłam, aby kierowała mną fascynacja możliwościami tkanin zatopionych w żywicach. To moja własna eksperymentalna technika. Starałam się ją udoskonalić. Efekt wywoływany przez zaskakujące wyrazistością barw formy, które wcześniej kształtowałam w glinie, wykorzystałam w pracy bez tytułu z 2014 roku (później nadałam jej tytuł *Rzeźba powitalna*).



Il. 86. E. Bogucka, *Tańczące*, 2014 r.



Il. 87. E. Bogucka, *Rzeźba powitalna*, 2014 r.

Kolorowa, wykonana z materiału w czerwone kwiaty forma postaci stojącej na postumencie, umieszczona na fragmencie spływającej tkaniny niczym na powitalnym dywanie, przyciąga uwagę jaskrawym kolorem, zapraszając do wejścia.

Wykorzystałam tę technikę również w *Tańczących*, pracy z 2014 roku. Efektem są radosne, tańczące postacie, wykonane z materiału codziennego, „sukienkowego”, w podskakujących pełnych życia formach.

Jednocześnie nadal fascynowały mnie możliwości żywic wynikające z ich transparentności. Wykonałam wtedy cykl prac inspirowanych wodą, mianowicie *Naczynia* (z 2015 roku). Na pewno można tu zauważyć wyraźne wątki zaczerpnięte z codzienności. *Naczynia* przedstawiają trzy formy nawiązujące kształtami do bardzo syntetycznej postaci, przy czym każda z nich jest jednocześnie

naczyniem, w którym znajduje się woda. Są postawione na stoliku z obrusem. Formy, które wykonałam z bezbarwnej żywicy, nie są całkiem transparentne, lecz przypominają wypiaszkowane szkło. Za interesującą koncepcję uznałam połączenie tego materiału z wodą będącą podstawowym budulcem naszego ciała, warunkiem istnienia życia, bardzo ważną także w przestrzeni kulturowej, czyli np. w mitach, literaturze i sztukach plastycznych.



Il. 88. E. Bogucka,  
*Naczynia*, 2015 r.



Il. 89. E. Bogucka,  
fragment pracy *Trzymający wodę*, 2015 r.

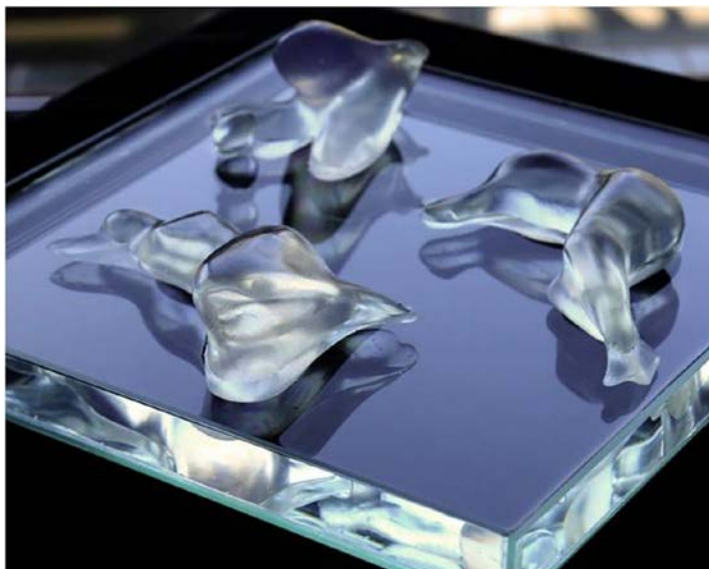
W 2015 roku wykonałam kolejną pracę inspirowaną tą ideą. To *Trzymający wodę*, bardzo syntetyczna, gładko wyszlifowana— stojąca postać z transparentnej, zmatowionej żywicy, której najważniejszym punktem są dłonie. W dłoniach jest woda. Tylko ten fragment rzeźby jest wypolerowany i krystalicznie przejrzysty. Moim celem było jak największe upodobnienie go do wyeksponowanej wody. Także w tym przypadku zależało mi na tym, aby pozbawić ciało charakterystycznych dla niego ograniczeń. W rzeczywistości przecież nie jesteśmy w stanie utrzymać wody, gdyż wycieknie między palcami. Jednakże w kreowanej sytuacji wszystko staje się możliwe.

Motyw wody wykorzystałam również w pracy *Sen* z 2015 roku. Wypolerowane i transparentne kształty leżących niewielkich postaci są włożone do niskiego naczynia z wodą. Częściowo zatopione sprawiają wrażenie topiących się lodowych form. Inną, bardziej żartobliwą interpretacją, jest *Kąpiący się*. Na tę pracę składają się tylko fragment przezroczystego torsu i stopy zamocowane do szyby w kształcie nawiązującym do owalnej wanny. Całość jest podwieszona, co pozwala na dopowiadanie nieprzedstawionej formy





Il. 90. E. Bogucka, *Pływaczki*, 2015 r.



Il. 91. E. Bogucka, *Sen*, 2015 r.

*Pływaczki* z 2015 roku również są podwieszane. Dwie postacie wskakują do wody symbolizowanej przez szklaną taflę — kształty przechodzą przez jej powierzchnię. Fragmenty znajdujące się powyżej tafli są zmatowione, natomiast części postaci leżące poniżej są transparentne i spolerowane. W ten sposób chciałam zróżnicować te dwie symboliczne przestrzenie. Patrząc na rzeźbę, znajdujemy się jednocześnie i nad taflą wody, i pod wodą.

W tym samym czasie pracowałam nad formami z użyciem tekstyliów. W 2016 roku na plenerze w Szreniawie wykonałam *Pracę plenerową* w całości zrobioną z żywicy i wielobarwnej tkaniny. Odlana z poliestru, wyrzeźbiona wcześniej forma nawiązuje do postaci. Fragment materiału, z którego została wykonana, luźno powiewa na wietrze. Realizacja ciekawie wpisuje się w plenerowy krajobraz. Kolejnym cyklem, w którym wykorzystałam tkaniny, jest *Sen*. To prace, w których staram się w różny sposób zobrazować temat snu. To opowieść o śnie jako stanie naszej nieświadomości, w którym wszystko się może zdarzyć, a my nie mamy wpływu na przebieg wydarzeń. Prace te mówią o marzeniach sennych, w których mogą się realizować nasze ukryte nierealne pragnienia. Nie są to jednak koszmary, lecz sny, w których wszystko staje się możliwe. Tutaj nie ma żadnych barier, ograniczeń naszego ciała, naszych fizycznych, ludzkich możliwości. Nasza cielesność jest tylko pretekstem do przedstawienia formy, z którą możemy się identyfikować. Cykl ten jest otwarty, prace wynikają jedna z drugiej, są efektem poszukiwania — zarówno formy i materiału, jak sposobu ekspozycji. Efektem końcowym i docelowym jest kilka prac przedstawiających uproszczone, leżące postacie wielkości trochę mniejszej od naturalnej.



Il. 92. E. Bogucka, praca z cyklu *Sen*, 2015 r.



Il. 93. E. Bogucka, praca z cyklu *Sen*, 2015 r.

Rzeźby wykonałam głównie z żywicy poliestrowej, w której zatopiłam wzorzystą tkaninę. Jedna z postaci jest podwieszana. Leży skulona w zamocowanym do sufitu materiale przypominającym hamak lub kokon. Podczas dalszych poszukiwań stosowałam formy przedstawiające pełnowymiarowe postaci, wykorzystując jedwab, a jednocześnie odlewałam je w zupełnie inny sposób, żywicy z dodatkiem piasku.



Il. 94. E. Bogucka, praca z cyklu *Sen*, 2015 r.



Il. 95. E. Bogucka, praca z cyklu *Sen*, 2015 r.

Na jednej z wystaw kamienne, śpiące postaci eksponowałam na zewnątrz, a wzorzyste, z fragmentami tkanin — w sterylnej przestrzeni wnętrza galerii. Odbiorcy nie zauważają podobieństwa. W postaciach mianowicie z na zewnątrz forma jest bardzo czytelna, te rzeźby „śpią” ciężkim, „kamiennym” snem, natomiast kolorowe formy zlane z fragmentem miękko ścielącego się jedwabiu są



niedosłowną opowieścią o śnie — lekkim, radosnym odpoczynku, w którym nasza cielesność przestaje mieć znaczenie. Temat *Snu* jak najbardziej można zaklasyfikować do motywów inspirowanych codziennością. „Codziennością naturalną”, będącą powtarzalnym i niezbędnym rytuałem naszego funkcjonowania.

W 2016 roku rozpoczęłam studia doktoranckie. Z całą pewnością wpłynęło to na rutynowe funkcjonowanie. Doszły kolejne obowiązki, w które z chęcią się angażowałam. Jednakże coraz trudniej było mi znaleźć czas na własną aktywność twórczą. Zdołałam pogodzić studia z prowadzeniem firmy, realizacją zleceń, praktykami oraz godzinami zleconymi na UAP, co zapewniło mi ogromną satysfakcję. Dwukrotnie wyjeżdżałam na plener ze studentami jako współorganizatorka i opiekun, co było kolejnym udanym doświadczeniem. Niezwykle przełomowym wydarzeniem okazał się również udział w plenerze w CRP w Orońsku, zorganizowanym w ramach Płaszczyzny Współpracy Akademickiej. Tam rozpoczęłam pierwsze eksperymenty z rzeźbą pływającą. Ich kontynuacją jest część praktyczna mojej rozprawy doktorskiej.

Pracując nad *Pływającą* z 2016 roku, dążyłam do tego, aby wzorzysty materiał z motywem roślinnym, z którego wykonana jest rzeźba, wpisał się w naturalny pejzaż. Szczególnie spodobało mi się otoczenie wody, zwłaszcza stawy — bardzo tajemnicze, naturalnie i dziko zarośnięte. Rzeźba ma kształt otwartej skorupy. Chciałam, aby, pływając, stała się jednocześnie barwną formą roślinną, wyzwoloną postacią, oraz łodzią, która swobodnie unosi się na wodzie. Ważnym momentem było umieszczenie jej w tym środowisku, symboliczne „zwodowanie”. Dlatego, zanosząc rzeźbę i wkładając ją do wody, byłam ubrana w ten sam materiał. Rzeźba stała się częścią mnie, która bez żadnych ograniczeń może odpłynąć.



Il. 96. E. Bogucka, na plenerze w Orońsku, *Pływająca*, 2017 r.



Il. 97. E. Bogucka, na plenerze w Orońsku, *Pływająca*, 2017 r.

Druga rzeźba powstała na plenerze, tj. *Siedząca*, jest mającym ludzkie cechy przedmiotem. Siedząca postać jest jednocześnie formą, na której można usiąść. Jest siedziskiem o syntetycznych kobiecych kształtach. Wykonałam ją z żywicy poliestrowej, w której zatopiłam wyrazisty materiał w kratę. Rzeźba jest usadowiona na fragmencie tkaniny o tym samym wzorze. Poprzez wykorzystanie materiału kojarzącego się z kocem chciałam uzyskać wizualne wrażenie miękkości.



Il. 98. E. Bogucka, na plenerze w Orońsku, *Siedząca*, 2017 r.



Il. 99. E. Bogucka, na plenerze w Orońsku, *Siedząca*, 2017 r.

Kocem również się okrywamy przed chłodem. Postać ta próbuje zatrzymać cielesne ciepło oraz zachęca do ogrzania się. Forma jest podświetlana od wewnątrz. W nocy staje się barwnym lampionem silnie oddziałującym na przestrzeń wokół.

W 2017 roku wykonałam pracę *Black mirror*, mały projekt dużej realizacji. Rzeźba nawiązuje do bardzo syntetycznie pokazanej siedzącej postaci, której głowa przekształca się w ekran. Całość jest wykonana z czarnej żywicy, lekko zmatowionej; tylko spolerowany ekran sprawia wrażenie czarnego lustra. W dużej realizacji naturalnych rozmiarów postawiłam naprzeciwko krzesło, aby zaprosić widza, by usiadł i przejrzał się w czarnym ekranie. Przedstawiona idea wywodzi się z naszej codziennej okoliczności, czyli obcowania z urządzeniami elektronicznymi, w których się zatracamy, stając się ich częścią. Zależało mi na sprowokowaniu widza do wejścia w taką sytuację i zastanowienia się nad nią.

Kontynuacją tego tematu jest praca zatytułowana *Selfie*. Ta płaskorzeźba przedstawia portret dziewczyny robiącej charakterystyczny „dzióbek”, co jest nawiązaniem do częstej stylistyki fotografii popularnej w mediach społecznościowych. Czarna płaskorzeźba znajduje się na czarnej szybie, oprawiona w ramkę. Jedynym akcentem kolorystycznym są czerwone usta. Podjęcie przedstawienia idei w formie płaskorzeźby w tej pracy na pewno było sprowokowane moją „codziennością materialną”, której elementem jest częste rzeźbienie płaskorzeźb portretowych podczas realizacji zleceń tablic pamiątkowych.





Il. 100. E. Bogucka, *Black mirror*, 2020 r.

Realizując temat „selfie” w formie wyeksponowanego przestrzennego obrazu w ramce, chciałam również zwrócić uwagę na powszechność i częstą groteskowość tego schematu przedstawiania siebie.



Il. 101. E. Bogucka, *Selfie*, 2020 r.

Il. 102. E. Bogucka, *Kropla*, 2020 r.

W 2017 r. wykonałam na plenerze drewnianą rzeźbę, która z założenia ma stać się elementem codzienności. To forma postaci nawiązująca do siedziska, umożliwiająca usadowienie się na niej w rozmaity sposób. Temat formy siedzącej poruszałam już wcześniej, gdy eksperymentowałam z żywicą poliuretanową. W 2018 roku powstała na podstawie tych doświadczeń *Wygodna*. Wypracowałam metodę odlania rzeźby miękkiej na podstawie wcześniej wyrzeźbionej formy. W elastycznej bezbarwnej żywicy zatopiłam wzorzysty materiał, a pozostałe wypełnienie to miękka pianka poliuretanowa. Rzeźba jest usadowiona na miękkiej nieregularnej formie przypominającej

kołdrę. Na tej formie można siadać, można ją dotykać.



Il. 103. E. Bogucka, *Siedzisko*, 2020 r.



Il. 104. E. Bogucka, *Wygodna*, 2020 r.

Ostatnią realizacją, która jednocześnie wprowadza do praktycznej części pracy doktorskiej, jest *Kropla* z 2020 roku. To mały projekt dużej formy *Bojki*, którą później wykorzystywałam w dokumentacji pływających rzeźb. Mała forma skulonej postaci, prawie nieczytelnej, sprowadzonej do uproszczonego kształtu kuli znajduje się na płaszczyźnie przypominającej rozlaną wodę z falami dającymi efekt spadającej kropli. Odlana z mosiądzu praca została idealnie wypolerowana i galwanicznie pokryta niklem. Dzięki temu jest srebrnym obiektem, w którym odbija się otoczenie.

Od początku pandemii nasza codzienność wygląda całkowicie odmiennie. Pandemia nie tylko uwydatniła, lecz także dowodzi cały czas, jak ogromny wpływ na nas oraz na naszą twórczość ma codzienne funkcjonowanie. Zmiana trybu życia, w którym zostajemy ograniczeni do pobytu w określonych miejscach, zmuszeni do zawężenia fizycznych kontaktów oraz do przewartościowania celów i marzeń, jest bezwzględna i kategoryczna.

Jaki cel ma sztuka, gdy pojawia się strach o życie najbliższych? Gdy paraliżuje niepewność, a wcześniejsze najważniejsze wartości ulegają degradacji? Pandemia odebrała nam codzienność, powodując, że zaczynamy o niej marzyć. Zaczęliśmy dostrzegać jej utraconą wartość.

Teraz jesteśmy na kolejnym etapie, kiedy potrafimy się już przystosować, a poczucie strachu maleje. Rozpoczynając studia doktoranckie oraz realizację prac przedłożonych w przewodzie doktorskim, nie byłam w stanie przewidzieć, w jakich okolicznościach będę kończyć te przedsięwzięcia. Stało się dla mnie przy tym niewątpliwe, że temat *Pomiędzy marzeniem a codziennością* w tych okolicznościach wybrzmiewa jeszcze mocniej.

Codziennosc początków pandemii zbiegła się z ukończeniem studiów doktoranckich oraz z zakończeniem pracy na uczelni w formie godzin zleconych. To nagłe zatrzymanie i zwolnienie trybu



życia początkowo sprawiło, że zwątpiłam w sens działalności twórczej, a jednocześnie dało więcej czasu na refleksje i kontakt z naturą. Pandemia stwarza ograniczenia, które uwydatniają nasze marzenia. W moim przypadku oprócz idei związanych z twórczymi realizacjami równolegle funkcjonują pragnienia związane z podróżami służącymi m.in. poznawaniu odmiennych kultur. Mam szczęście, że wiele z tych marzeń udaje mi się spełniać. Podróż to nie tylko ucieczka od własnej codzienności, lecz przy tym poznawanie codzienności zupełnie innej, obcej.

Kolejne marzenia wiążą się z chęcią pokonywania granic wynikających z własnej cielesności. Ten wątek z pewnością należy do głównych idei uwidaczniających się w mojej twórczości. W życiu codziennym przejawia się to nie tylko poznawaniem nowych kultur w innych częściach świata, ale również poznawaniem niedostępnych przestrzeni. Jako znakomity przykład można podać nurkowanie. Pozwala ono wejść w zupełnie inny świat. Dzięki odpowiedniemu sprzętowi i umiejętnościom mogę pozbyć się ograniczeń i przebywać w nienaturalnym dla człowieka środowisku. Wytrzymałość własnego ciała to kolejna bariera, kolejne ograniczenie, które staram się przełamywać. Uprawiając szczególnie rodzaj biegania, tj. długodystansowe biegi ultra w górach, mierzę się z własnymi ograniczeniami. Staram się poprzeczkę stawiać wysoko i pomimo różnych przeciwności realizować postawione cele. Muszę przyznać, że odkąd zaczęłam biegać, tym bardziej zdaję sobie sprawę, że jest wiele prawdy w powszechnie funkcjonującym motywującym hasle, szczególnie w sporcie: „Ograniczenia mamy tylko w głowie”. Po raz kolejny przekonuję się, jak codzienność każdej sfery życia przekłada się na twórczość. Dla mnie była ona zawsze polem do pozbycia się wszelkich możliwych barier.

### **Realizacja artystyczna pracy doktorskiej *Pomiędzy marzeniem a codziennością***

Na pewno marzenia mają znaczący wpływ na moją realizację doktorską. Rzeźby oraz dokumentacje, które przedstawiam, dotyczą naszej przyziemnej, ograniczającej rzeczywistości, z której mogą pomóc nam się wydostać marzenia o wolności i swobodzie uzyskiwanej w kontakcie z naturą.

Realizacja obejmuje dwa założenia:

- pierwszy cykl, *Pływające*
- drugi cykl, *Pranie*

#### **Pierwszy cykl, *Pływające***

Obiekty te przystosowane są do umieszczenia w wodzie. Innymi słowy, są to pływające obiekty wykonane z żywicy poliestrowej, z dodatkiem tkaniny, oraz z odpowiednim balastem umożliwiającym właściwe ułożenie na wodzie. Każda z form nawiązuje kształtem do postaci ludzkiej. Najpierw zostały

wyrzeźbione w glinie następnie zostały odlane w żywicy i poddane długiemu procesowi obróbki, aby uzyskać powierzchnie idealnie gładkie. Obiekty wyrzeźbione są w sposób bardzo syntetyczny. Na napiętą formę składają się wyszlifowane płaszczyzny, krągłe kształty i wyprowadzone płynne linie. Rzeźby są lekkie i puste w środku.

Głównym celem realizacji było badanie możliwości funkcjonowania ich w wodzie, w zależności od kształtu, obciążenia oraz warunków zewnętrznych. Efektem tych badań jest seria filmów nagranych w wielu miejscach w Polsce — od morza po góry — oraz w różnych momentach roku — od wiosny do zimy. Zależało mi na tym, aby uzyskać szerokie spektrum zarówno przestrzeni, jak warunków zastanych w wybranych miejscach, dążyłam też do tego, aby się odwoływać do codziennych obiektów pływających, które poprzez swój indywidualny i określony przeze mnie kształt nawiązują do człowieka. Te obiekty są nim, jednocześnie będąc przedmiotem. Zyskują cechy dające mu nowe możliwości. Stają się formami mogącymi swobodnie unosić się na wodzie — wolnymi, poddanymi bezpośrednio tylko siłom natury. Starłam się te obiekty dokumentować w różnych akwenach, aby obserwować, jak oddziałują na różne przestrzenie, zarówno te wykreowane przez człowieka, jak naturalne, zastane w przyrodzie. Interesuje mnie, czy wobec doskonałego piękna przyrody stają się plastikowym przedmiotem, nieekologicznym odpadkiem, czy w jakiś sposób tą naturalną przestrzeń ubogacają. Kontekst zmieniających się warunków atmosferycznych i pór roku jako rutyna naturalnej codzienności, z którą się stykają, również wydaje mi się zagadnieniem ciekawym i wartym analizowania. Zależało mi na tym, by obiekt mógł żyć własnym życiem. Filmy są dokumentacją różnych miejsc, w których umieściłam pływające formy. Znaczenie marzeń o podróżowaniu, o kontakcie z naturą jest tutaj wyraźnie widoczne.

W każdej z trzech form długości od 70 do 160 cm starałam się zawrzeć inne idee nawiązujące do pływających obiektów. Pierwsza forma, tj. *Łódź*, kształtem przypomina kajak, którego wielobarwność uzyskałam dzięki zatopionemu w żywicy materiałowi. To forma otwarta, bardzo lekka, łatwo przemieszczająca się pod wpływem wiatru lub fali na wodzie. Filmy, w których ją pokazuję, nakręciłam głównie na jeziorach w różnych porach roku, ale także na rzece, w fontannie itd.

Druga forma, czyli *Bojka*, jest zamknięta. To intensywnie pomarańczowy kulisty przedmiot. Jaskrawa pomarańczowa barwa to kolor ostrzegawczy. Ponieważ zwraca uwagę, często wykorzystywany jest w życiu publicznym, w komunikacji, w ratownictwie. W przestrzeni, w której się pojawia, stanowi dominantę. Filmy z nią nagrałam nad morzem, w basenie pływackim i innych obiektach wodnych wykorzystywanych w okresie letnim, w tym w jeziorach w różnych porach roku, a także w górskich wodospadach.

Trzecia forma to *Żagiel*, biała postać z fragmentem białej tkaniny nawiązującym do żagla. Filmowałam ją w fontannie i w jeziorach, głównie latem, w kontekście utworzonym przez pływające żaglówki.

Rzeźby planuje eksponować na wystawie poprzez podwieszenie ich w przestrzeni galerii. Najważniejszym elementem ekspozycji będą filmy dokumentujące, jak formy zaistniały w różnych środowiskach i różnym czasie.

### **Drugi cykl, *Pranie***

Drugim elementem pracy doktorskiej jest instalacja *Pranie*, która nawiązuje do *Pobłoków* wykonanych przeze mnie w 2014 r. Tym razem założenie polegało na tym, aby zrealizować instalację w większej skali oraz udokumentować ją również w kontekście natury. Praca ta to powieszone symboliczne pranie — wielobarwne tkaniny przyczepione klamerkami do bieliźnianego sznurka. W każdym kawałku materiału można dostrzec postać lub jej fragment. Powstaje w ten sposób złudzenie ludzkich kształtów formowanych przez wiatr, które dzięki podświetleniu przez promienie słoneczne stają się zauważalne. Na pozór to zwykła sytuacja, ale prowokuje do zatrzymania się i zauważenia jej wyjątkowości.

Chciałabym, aby taka codzienna sytuacja zaistniała również na wystawie. Zależałoby mi na tym, by sznurki były napięte na dużej przestrzeni, aby widz musiał w galerii „lawirować” pomiędzy rozwieszonym „praniem”. Moim zamierzeniem jest, aby po przejściu przez instalację *Pranie* widz docierał do przestrzeni, gdzie będą podwieszane *Pływające*, gdzie będzie można także zobaczyć dokumentację filmową.

Teraz przedstawiam materiał zdjęciowy z wybranych miejsc dokumentacji *Pływających* oraz przykładowe filmy. Na wystawie będzie wszystko w sposób przemyślany razem złożone.

Zależało mi na zestawieniu tych dwóch sytuacji, czyli pozornie dosłownego codziennego „prania” oraz historii obiektów pływających, funkcjonujących jako wolne przedmioty w nieprzewidywalnej naturze. Te obiekty są zobrazowaniem marzeń wkraczających w naszą codzienność.

Dokumentacja fotograficzna części artystycznej pracy doktorskiej znajduje się u końcu dysertacji.

## 7. Zakończenie

### Podobieństwa i różnice

<p><b>Alina Szapocznikow</b></p> <p><b>1926</b> Narodziny w Kaliszu, w żydowskiej rodzinie lekarzy</p> <p><b>1938</b> — śmierć ojca (na gruźlicę) — nauka w gimnazjum w Pabianicach</p> <p><b>1940–1942</b> — getto w Pabianicach</p> <p><b>1942–1943</b> — getto w Łodzi oraz obóz Bergen-Belsen</p> <p><b>1943–1945</b> — obóz w Terezynie</p> <p><b>1945</b> — uzyskanie obywatelstwa czeskiego, pobyt w Pradze</p> <p><b>1946–1947</b> — nauka w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w pracowni Josefa Wagnera — wstąpienie do Czeskiej Partii Komunistycznej</p> <p><b>1948</b> — studia w charakterze wolnego słuchacza w École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu — podarcie legitymacji partii — poznanie Ryszarda Stanisławskiego — krótki pobyt w Polsce; wystawa retrospektywna Xawerego Dunikowskiego w Warszawie</p> <p><b>1949</b> — związek z Ryszardem Stanisławskim — praca w zakładzie kamieniarskim w Paryżu</p> <p><b>1950</b> — ciężka walka z gruźlicą uniemożliwiająca zakończenie studiów — realizacja zamówień (nagrobek Ginette Neveu) — praca dyplomowa <i>Akt</i> (dyplom nieobroniony) — odpoczynek w Polsce — <i>Portret matki</i> — podróż z Ryszardem Stanisławskim po Francji (zwiedzanie muzeów, obserwacje architektury) — powrót do polski w związku z wezwaniem studentów do kraju — matura — wstąpienie do MDM — kurs sztukatorski — udział w wielu konkursach pomnikowych i architektonicznych; współpraca m.in. z Oskarem Hansenem — udział w konkursie na pomnik Chopina (wyróżnienie) — wyróżnienie na II OWP za rzeźbę <i>Pokój</i> (życzliwe przyjęcie polskiego debiutu Szapocznikow)</p> <p><b>1952</b> — wyróżnienie w konkursie z okazji olimpiady w Helsinkach — udział w konkursie na pomnik w Oświęcimiu- Brzezince — ślub z Ryszardem Stanisławskim — adopcja chłopca</p>	<p><b>Maria Pinińska-Bereś</b></p> <p><b>1931</b> — narodziny w Poznaniu w zamożnej rodzinie arystokratycznej (ojciec był rotmistrzem kawalerii)</p> <p><b>1940</b> — zamordowanie ojca przez NKWD w Związku Sowieckim</p> <p><b>1945</b> — kilkumiesięczny pobyt w obozie koncentracyjnym Świętochłowice-Zgoda</p> <p><b>1947–1950</b> — nauka w Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach</p> <p><b>1950–1956</b> — studia na Akademii Krakowskiej u Xawerego Dunikowskiego</p>
---	--

<p><b>1953</b> — udział w konkursie na pomnik przyjaźni polsko-radzieckiej (Magdalena Więcek otrzymała 1. nagrodę)</p> <p><b>1954</b> — otrzymanie pracowni w Warszawie — realizacja <i>Pomnika przyjaźni polsko-radzieckiej</i></p> <p><b>1955</b> — nagroda państwowa za <i>Getto, Dziewczynę z książką</i> oraz <i>Pomnik przyjaźni polsko-radzieckiej</i> — 2. nagroda z dziedziny rzeźby za <i>Pierwszą miłość</i> — <i>Ekshumowany</i> oraz <i>Pomnik dla spalonego miasta</i> — udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie — przeciw faszyzmowi”, Arsenał, Warszawa</p> <p><b>1956</b> — gościnne realizacje na warszawskiej ASP —ceramiczne „garnki-głowy” — portrety realistyczne</p> <p><b>1957</b> — nagroda za rzeźbę <i>Trudny wiek</i> w Sopockim BWA na X Festiwalu Sztuk Plastycznych — rozstanie z Ryszardem Stanisławskim; związek z Romanem Cieślewiczem — wystawa w Zachęcie razem z Jerzym Tchórzewskim — samodzielne odlewy z ołowiu — rzeźby <i>Łóżko, Skuter, Maszyna, Zwierzę</i></p> <p><b>1958</b> — <i>Maria Magdalena, Macierzyństwo</i> — rzeźby kontra gravitacja — <i>Kobieta róża, Bellissima</i> — rzeźby blisko abstrakcji organicznej — samodzielne odlewy z brązu — <i>Pnąca</i></p> <p><b>1959</b> — brązowy medal za <i>Trudny wiek</i> na Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Wiedniu — małe formy z ołowiu i brązu</p> <p><b>1960</b> — prace z cementu plastycznego: <i>Derwisz, Małż</i> — głowy na wosk tracony — wystawa w BWA „Arsenał” w Poznaniu. — udział w „Konfrontacji”, galeria Krzywe Koło w Warszawie — praca nad projektem polskiego „Oscara”</p> <p><b>1961</b> — projekt nagrobka matki — pobyt w Pradze — udział w sympozjum rzeźby „Forma Viva” w Rijece oraz sympozjum w Austrii — indywidualna wystawa w Kordegardzie w Warszawie</p> <p><b>1962</b> — udział w wystawie „Rzeźba w XV-lecie PRL” w Warszawie — wyróżnienie za <i>Nagą</i> — zakup <i>Kroczącej gwiazdy</i> (żelazo, żywica) przez miasto Warszawa — łączenie piaskowca z brązem; łączenie brązu, żelaza, żywicy, kamienia</p>	<p><b>1955</b> — prace studenckie: <i>Dziewczynka z gołąbkami, Popiersie starej kobiety</i> — III nagroda za rzeźbę <i>Matka</i> na międzynarodowym konkursie rzeźby w Zachęcie — udział w wystawie „Ksawery Dunikowski i jego uczniowie” — udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie — przeciw faszyzmowi”, Arsenał, Warszawa</p> <p><b>1956</b> — dyplom oraz egzaminy przed kolegium profesorskim</p> <p><b>1957</b> — ślub z Jerzym Beresiem — <i>Różowe narodziny</i></p> <p><b>1958</b> — wspólny pokaz prac w Domu Plastyka w Krakowie (Pinińska, Bereś, Szpunar) — narodziny córki</p> <p><b>1959</b> — <i>Król, Król i pionek, Trzy formy</i></p> <p><b>1961</b> — odrzucenie rzeźby statuarycznej; <i>Rotunda z wotami</i></p> <p><b>1962</b> — rozpoczęcie cyklicznych wystaw „Rzeźba roku” — <i>Rotunda z dzwonkiem</i> (cement, dzwon)</p>
---	--

<p>— <i>Inkrustowana</i> (brąz, kamień)</p> <p>— <i>Ferdydurke</i> (brąz, żelazo)</p> <p>— <i>Wdzięcząca</i> (brąz, marmur)</p> <p>— krata dla statku „Bałtyk”, krata dla sklepu Moda Polska (cement, żelazo, szkło, ceramika)</p> <p>— prezentacja na biennale w Wenecji wraz z Tadeuszem Brzozowskim oraz Teresą Pągowską</p> <p>— pokaz indywidualny „Alina Szapocznikow na XXXI Biennale Sztuki w Wenecji”</p> <p>— udział w III Biennale Internazionale di Scultura w Carrarze</p> <p>— odlew nogi</p> <p><b>1963</b></p> <p>— <i>Nike</i> (cement, broń, naboje)</p> <p>— <i>Kolczasta</i> (cement, brąz, żelazo) na wystawie „Oświęcim”</p> <p>— „Sympozjum Rzeźbiarskie Forma Viva”</p> <p>— prezentacja na biennale sztuki w „Bronzetto” w Padwie</p> <p>— zamieszkanie w Paryżu (pracownia przy Pere-Lachaise)</p> <p>— <i>Animal</i></p> <p>Obraca się wśród ludzi związanych z ruchem Nouveau Realisme (Restany, César, Niki de Saint-Phalle)</p> <p><b>1964</b></p> <p>— wystawa „La boutique d’ete” (z Brzozowskim, Fangorem, Lebenstein)</p> <p>— <i>Rzeźba biologiczna II</i> (wapień, brąz)</p> <p>— <i>Bukiet I</i> (gips patynowany, żelazo)</p> <p><b>1965</b></p> <p>— przeprowadzka do pracowni w Malakoff</p> <p>— eksperymenty, odciskanie fragmentów ciała w glinie terakotowej</p> <p>— <i>Goldfinger</i> (cement, resor samochodowy)</p> <p>— nagroda Fundacji Copleya</p> <p>— <i>Człowiek z instrumentem</i> (cement, części samochodowe)</p> <p>— asamblaż z elementami przemysłowymi</p> <p>— <i>Sprzątaczką</i> (cement, części samochodowe, konstrukcja stalowa, odlew ust)</p> <p>— IV Biennale Internazionale di Cultura w Carrarze</p> <p>— pobyt w Polsce: <i>Jednonoga</i>, <i>Filozof</i> (gips)</p> <p>— portret wielokrotny (dwukrotny)</p> <p>— odmowa podjęcia pracy w PWSSP w Poznaniu i Gdańsku</p> <p>— <i>Ceramika I–IX</i></p> <p><b>1966</b></p> <p>— <i>Bukiet II</i>, przerobiona gipsowa <i>Panna</i> z 1962 r. (bukiet z ust)</p> <p>— pobyt w Carrarze (powstaje marmurowa cześć autoportretu)</p> <p>— <i>Stolik kawiarniany</i> (cement, żelazo, element gotowy, poliester barwny, odlew ust)</p> <p>— serie <i>Piersi</i>, <i>Usta</i> (wersje nieiluminowane) oraz pierwsze lampy z poliestru; odlew ust Julie Christie</p> <p>— <i>Głowa z łyżką</i> (cement, opiłki żelaza, łyżka)</p> <p>— <i>Tors różowy</i> (marmur)</p> <p><b>1967</b></p> <p>— ślub z Romanem Cieśliewiczem</p> <p>— eksperymenty z fotografią</p> <p>— <i>Stan nieważkości</i>, <i>Podróż</i></p> <p>— <i>Portret czterokrotny</i></p> <p>— <i>Iluminowana</i></p> <p>— indywidualne wystawy w Paryżu, w Warszawie (Zachęta), w Sztokholmie, w Kopenhadze</p>	<p><b>1963</b></p> <p>— <i>Rotunda z łańcuchem</i>, <i>Rotunda młyn</i> (cement, łańcuch)</p> <p><b>1964</b></p> <p>— <i>Dama z ptaszkiem</i> (cement, biżuteria, tkanina)</p> <p><b>1965</b></p> <p>— pierwsze lekkie rzeźby z masy papierowej; „gorsety”</p> <p>— podróż z Beresiem do Jugosławii</p> <p><b>1966</b></p> <p>— udział w happeningu Tadeusza Kantora <i>Linia podziału</i></p> <p>— <i>Gorset trapez</i>, <i>Gorset na desce</i>, <i>Gorset stojący</i></p> <p>— <i>Pokrowce</i></p>
---	--



<p>— letni pobyt w Warszawie w pracowni przy ul. Brzozowej, <i>Długa</i></p> <p>— symposium rzeźbiarskie w Czechosłowacji</p> <p>— <i>Ca coule en rouge</i> (bielizna wypełniona watą, usztywniona poliestrem)</p> <p>— odlewy fragmentów ciała, brzucha</p> <p><b>1968</b></p> <p>— wydarzenia marcowe (pobyt w Warszawie)</p> <p>— zamieszki studenckie (pobyt w Paryżu)</p> <p>— <i>Brzuchy</i> (poduszki z pianki poliuretanowej, kilkadziesiąt sztuk na sprzedaż)</p> <p>— pobyt w kamieniołomach Quercetti</p> <p>— <i>Grand Ventress</i> (marmur)</p> <p>— <i>Brzuchy w poliuretanie, Duża plaża, Ekspansje, Skażenia</i> (poliuretan, trawa, metal)</p> <p>— <i>Wypadki</i></p> <p>— <i>Popiersie bez głowy</i> (poliester, poliuretan)</p> <p>— <i>Stella</i> (poliuretan, poliester)</p> <p>— wystawa indywidualna w Brukseli</p> <p>— początek pracy nad <i>Nowotworami</i></p> <p><b>1969</b></p> <p>— diagnoza raka piersi, operacja</p> <p>— <i>Inwazja nowotworów</i></p> <p>— udział w programie telewizyjnym <i>Journal de Voyage en Pologne</i></p> <p>— ostatni pobyt w Polsce</p> <p>— <i>Wielkie nowotwory</i></p> <p>— <i>Nowotwory nawarstwione</i></p> <p>— wszystkie serie nowotworów z wykorzystaniem gazy, gaza, fotografie, poliester</p> <p><b>1970</b></p> <p>— udział w Art. Concept from Europe w Nowym Jorku</p> <p>— <i>My American Dream</i>, koncepcja marmurowego rolls-royce'a w skali 2:1 na „Documenta” w Kassel</p> <p>— miniatury rolls-royce'a</p> <p>— <i>Pogrzeb Aliny</i></p> <p>— symposium w Jugosławii</p> <p>— wyróżnienie za projekt architektury mieszkaniowej w Cannes razem z zespołem architektów</p> <p>— udział w wystawie w Mediolanie</p> <p>— praca nad <i>Pomnikiem bojowników o wolność narodów</i> w Mediolanie</p> <p><b>1971</b></p> <p>— <i>Fetysze, Chwile, Fotorzeźby</i> (dokumentacja wyżutej gumy do żucia)</p> <p>— <i>Pogrzeb Aliny</i> (gazety, gaza, fotografie, poliester, ubrania)</p> <p>— <i>Pamiętki, Autoportret, Zielnik</i></p> <p>— indywidualna wystawa w Genewie</p> <p><b>1972</b></p> <p>— <i>Wielkie nowotwory</i></p> <p>— projekt parku na szczycie Wezuwiusza</p> <p>— <i>Szalona biała narzeczona</i></p> <p>— <i>Zielnik I–XIV</i> do kaplicy pallotynów polskich w Paryżu</p> <p>— <i>Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza</i></p> <p>— udział w „Salon de la Jeune Sculpture” w Paryżu</p> <p>— propozycja pracy na Akademii Sztuk Pięknych w Nicei</p> <p>— druga operacja</p>	<p><b>1968</b></p> <p>— <i>Stół II — uczta</i></p> <p>— pierwsze „psychomebelki”</p> <p>— udział w happenningowej inscenizacji <i>Kurka wodna</i> Tadeusza Kantora</p> <p><b>1969</b></p> <p>— prace erotyczne: <i>Tratwa, Stół jestem sexy, Maszynka miłości</i> (<i>Kolebka</i>)</p> <p><b>1970</b></p> <p>— wystawa indywidualna w Piwnicy pod Baranami</p> <p>— kontynuacja <i>Psychomebelków: Stolik różowy, Różowe zwierciadło, Szuflada, Szafka I</i> (drewno, papier mâché, tempera oraz różne dodatki: płótno, lustro, talerz itd.)</p> <p><b>1971</b></p> <p>— <i>Egzystencjarium</i> (drewno, papier mâché, tempera, gablota)</p> <p>— <i>Salaterka</i> (szkło, papier mâché)</p> <p><b>1972</b></p> <p>— <i>Miednica</i> (krzesło, miednica metalowa, mydło, tempera)</p> <p>— <i>Czy kobieta jest człowiekiem</i> (sklejka, szyba, papier mâché, akryl)</p>
---	--

— *Popielniczka słomianego wdowca*  
— *Pamiętka z weselnego stołu szczęśliwej kobiety*  
— nagroda na III Międzynarodowej Wystawie Rysunku w Rijece za rysunki *Ludzka droga*

**1973**

— śmierć  
— Alina Szapocznikow, *Tumeurs, Herbier*, Musée D'art Moderne de la ville, Paryż

**1975**

— wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi

**1976**

— BWA Arsenał, Poznań, retrospektywna wystawa Aliny Szapocznikow  
— wystawa w Bydgoszczy

**1977**

— wystawa w Konsthall w Lund w Szwecji

**1973**

— kolejne *Psychomebelki: Szepty* (dykta, płótno pikowane, tempera)  
— *Umywalka* (drewno, sklejka, papier *mâché*)  
— *Szafka II* (drewno, tempera)  
— *Parawan* (sklejka, dykta, płótno, tempera)  
— indywidualna wystawa w Galerii Współczesnej w Warszawie  
— zakup kilku prac, m.in. *Różowego zwierciadła* przez właściciela galerii w Mediolanie

**1974**

— *Rejs przez morza i oceany dookoła stołu*  
— *Gotownia Ledy*  
— *Miejsce poetyckie*  
— pierwsza praca pejzażowa *Ogródek*  
— pobyt w Niemczech

**1975**

— znika figuracja  
— *Miłość kobiety do prześcieradła*  
— *Mój uroczy pokoiik*  
— nagroda przyznana przez Sekcję Krytyki Plastycznej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich w Krakowie  
— udział w wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu pt. „Dziesięciu artystów prezentuje nowe i najnowsze”  
— udział w wystawie „Xawery Dunikowski i uczniowie. W stulecie urodzin” w Warszawie (Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego)  
— nagroda na „Rzeźbie roku 1975”

**1976**

— *Namiot, Okno wiosną*  
— samodzielna akcja plenerowa *List latawiec*  
— indywidualna wystawa w Galerii Labirynt w Lublinie

**1977**

— *Wenus z morskiej piany*  
— *Studnia różu*  
— akcja happeningowa *Modlitwa o deszcz*  
— udział w 14. Biennale Rzeźby Plenerowej w Antwerpii  
— udział w Spotkaniach Krakowskich

**1978**

— *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce*, akcja na spotkaniu artystów i teoretyków w Warcinie  
— *Powracająca fala*

**1979**

— *Sztandar autorski*  
— nagroda za zestaw prac w „Rzeźbie Roku 1978”  
— udział w plenerze w Świeszynie: *Bańki mydlane, Przenośny pomnik „Miejsce”*  
— udział w wystawie „Erotyka” w Domu Plastyka Warszawie  
— udział w wystawie „Feminist Art International” (kradzież *Kobiety upadłej*)  
— przyjęcie do Grupy Krakowskiej

**1988**

— Alina Szapocznikow, wystawa retrospektywna, Zachęta, Warszawa

**1980**

— grand prix na „Rzeźbie Roku 1979”  
— indywidualna wystawa w galerii Krzysztofory w Krakowie  
— udział w plenerze w Świeszynie „Aneksja krajobrazu”  
— udział w festiwalu Sztuka Kobiet w Poznaniu w galerii ON, akcja *Pranie*  
— udział w wystawie Grupy Krakowskiej

**1981**

— *Kamień w wodę, Sytuacja I, Sytuacja II*  
— współkomisarz IX Międzynarodowych Spotkań Krakowskich  
— *Żywy róż*

**1982**

— trudny czas stanu wojennego  
— *Pokrowce, Odejscie różu*

**1983**

— „*A ja malowałam świat na różowo*”  
— *Kąt piąty, Koniec uczt*  
— udział w II Kolekcji Grupy Krakowskiej  
— realizacja płaskorzeźby w Wiedniu

**1984**

— *Zachód słońca na jeziorze*  
— akcja *Tylko miotła* w BWA w Lublinie

**1985**

— *Moje łóżko na wyspie, Wersalka*  
— pierwszy wyjazd w Gorce

**1986**

— *Umycie rąk* — akcja w Lublinie w galerii Labirynt  
— *Król i królowa, Płyś i rąbek nieba*

**1987**

— udział w wystawie Grupy Krakowskiej  
— wystawa indywidualna w Chełmnie w galerii 72  
— udział w wystawach grupy krakowskiej w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu i BWA w Rzeszowie

**1989**

— *Płonąca żyrafa, Egzystencjarium — Różowe narodziny*

**1990**

— *Dwie gracje komentujące odejscie trzeciej*  
— *Odaliska, pierwsze Okno, Okno i krzywa wieża, Okno i demony*  
— pokaz w Krzysztoforach w Krakowie  
— udział w wystawie „Cóż po artyście w czasie marnym” w Zachęcie w Warszawie  
— udział w wystawie „Dotyk” w BWA w Krakowie — pierwsza manifestacja środowiska krakowskiego po stanie wojennym  
— udział w wielkiej wystawie „Artystki Polskie” (późniejsza prezentacja fragmentu wystawy w Waszyngtonie  
— indywidualna wystawa w Koszalinie w BWA

**1992**

— kontynuacja *Okien: Okno i one, Okno z chmurami, Dekonstrukcja krzywej wieży*  
— indywidualna wystawa w Zamku Książąt Pomorskich

<p><b>2009</b> — „Niegrabne przedmioty”, Alina Szapocznikow oraz Maria Bartuszova, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse i Paulina Ołowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa</p> <p><b>2012</b> — Alina Szapocznikow. „Sculpture Undone 1955–1972”,</p>	<p>w Szczecinie — udział w wystawie „Obecność III” w Poznaniu — wystawa indywidualna w Sandomierzu — wystawa indywidualna w galerii Starmachów w Krakowie — zostaje członkiem Rady Fundacji Kobiecej eFKa</p> <p><b>1993</b> — <i>Infantka, Rotunda z dzwoneczkiem</i> — udział w wystawie „Żywioty” w Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, w Domu Artysty Plastyka w Warszawie — udział w wystawie „Artyści z Krakowa” — wystawa indywidualna w Oranżerii CRP w Orońsku</p> <p><b>1994</b> — <i>Party-Tura III, Dekonstrukcja krzywej wieży I, Okno, Dekonstrukcja krzywej wieży II</i></p> <p><b>1995</b> — <i>Party-Tury</i> z wisiorkiem, z kroplą, księgą — wystawa indywidualna w galerii Awangarda w ramach VI Międzynarodowego Triennale Rysunku — duży pokaz prac na wystawie „Artyści polscy na festiwalach międzynarodowych 1975–1995” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu — akcja <i>Kobieta z drabiną</i> na X Międzynarodowych Spotkaniach krakowskich — udział w poznańskim seminarium feministycznym w galerii Fractale w Poznaniu „Kobieta nie tylko z drabiną”</p> <p><b>1996</b> — 40-lecie twórczości — <i>Party-Tura z biczykiem, Party-Tura z jęzorkiem</i> — udział w wystawie „Art in Poland: New Directions” w University Buffalo Art Gallery — wystawa indywidualna w Łodzi w galerii Manhattan — udział w wystawie „Kobieta o kobiecie” — akcja <i>Działania na przyrządy kuchenne</i> — złoty medal TPSP na „Salonie malarstwa i rzeźby” w Pałacu Sztuki w Krakowie</p> <p><b>1997</b> — <i>Infantka z dzwoneczkiem, Klatka, Okno z kolekcją, Okno — przerwane continuum</i> — wystawa indywidualna w Warszawie w Galerii Studio — <i>Party-Tura z grzebieniem, Party-Tura z węzłem.</i> — objawy choroby, operacja ratująca życie — prezentacja na wystawie „Chodząc po ziemi” w Musée d’Histoire Vivante w Montreuil we Francji</p> <p><b>1999</b> — śmierć — „Maria Pinińska-Bereś 1931–1999”, Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” w Krakowie — „Maria Pinińska-Bereś 1931–1999”, Galeria Sztuki Galeria Bielska, w Bielsku Białej — „Maria Pinińska-Bereś 1931–1999”, Galeria miejska Arsenał w Poznaniu</p>
--	---

<p>Hammer Museum, Los Angeles — Alina Szapocznikow, „Sculpture Undone 1955–1972”, WIELS Contemporary Art Center, Bruksela — Alina Szapocznikow, „Sculpture Undone 1955–1972”, Museum of Modern Art, Nowy Jork</p> <p><b>2014</b> „Body Traces”, Alina Szapocznikow w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie</p> <p><b>2018</b> — Alina Szapocznikow, <i>Ludzkie krajobrazy</i>, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden</p> <p><b>2021</b> — „Rzeźba w poszukiwaniu miejsca”, Zachęta, Warszawa</p>	<p><b>2017</b> — Maria Pinińska-Bereś, „Performerka”, Galeria Monopol, Warszawa — <i>Bańki mydlane</i></p> <p><b>2020</b> — „Bańki mydlane”, Maria Pinińska-Bereś, GSW Opole — „Kobiocy rezerwuar”, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków</p> <p><b>2021</b> — „Rzeźba w poszukiwaniu miejsca”, Zachęta, Warszawa</p>
---	---

Celem zestawienia życiorysów obu artystek było ukazanie, jak równolegle funkcjonowały w podobnym czasie. Zależało mi na chronologicznym zestawieniu najważniejszych dzieł oraz wydarzeń z życia artystycznego i prywatnego, aby jednocześnie spojrzeć na obie postawy twórcze. Analiza życia obu artystek pozwoliła na dostrzeżenie zarówno wielu podobieństw, jak i licznych różnic w ich codzienności oraz w ideach artystycznych. To zestawienie jest dla mnie próbą stworzenia dialogu, mimo że artystki się nie spotkały. Pozwoliłam sobie wymienić znaczące wystawy, również zorganizowane po ich śmierci. Ostatnim punktem zestawienia jest aktualna zbiorowa wystawa „Rzeźba w poszukiwaniu miejsca” w Zachęcie w Warszawie. To symboliczny punkt wspólny. W tej znaczącej wystawie biorą udział obie artystki.

Szapocznikow była tylko pięć lat starsza od Pinińskiej. Obie szybko straciły ojców — Szapocznikow w wieku 12 lat, Pinińska w wieku 9 lat. Na pewno pamięć o ojcu wywarła znaczący wpływ na każdą z nich. U Szapocznikow widzimy, jak jej tęsknotę obrazuje zdjęcie z wakacji, na którym widnieje uśmiechnięta mała dziewczynka trzymana „na barana”. U Pinińskiej zarówno dziadek, jak i ojciec symbolizują patriarchalne podejście do rodziny.

Szapocznikow spędziła z matką pięć lat w obozach koncentracyjnych. Ten niewyobrażalnie traumatyczny okres przypadł na lata jej dojrzewania, tj. od czternastego do dziewiętnastego roku życia. Pinińska z kolei również razem z matką znalazła się w obozie pracy Świętochłowice–Zgoda, dokąd trafiła, mając 14 lat. Spędziły tam z matką kilka miesięcy.

Początki ich dróg artystycznych były zupełnie inne. Szapocznikow zaspokajała swoje artystyczne potrzeby i zainteresowania, pracując w zakładzie kamieniarskim; jednocześnie uczyła się fachu, który — dzięki zleceniom — zapewniał jej utrzymanie. Potem studiowała w Pradze oraz Paryżu. Ze względu na chorobę niestety nie skończyła studiów. Nie uzyskała dyplomu. Co ciekawe, nie przeszkodziło jej to w karierze artystycznej. Pinińska natomiast zdobyła gruntowne przygotowanie już w liceum plastycznym. Studia wybrała w pełni świadomie, konsekwentnie dążąc do tego, aby kontynuować poprzednio wybraną drogę. Nie pracowała zarobkowo.

Punktem wspólnym był rok 1955. Obie wtedy wzięły udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie — przeciw faszyzmowi” zorganizowanej w warszawskim Arsenale. W tym czasie Pinińska jeszcze studiowała, Szapocznikow zaś była bardzo aktywną i świetnie funkcjonującą rzeźbiarką — wykonującą pomniki oraz zdobywającą nagrody i wyróżnienia w komunistycznej Polsce. Pinińska była bardzo aktywną i docenianą studentką. Gdy Szapocznikow pracowała nad *Pomnikiem przyjaźni polsko-radzieckiej*, Pinińska z mężem pomagali realizować prace kolegom zbyt zajętym działalnością partyjną. Pinińska jednoznacznie podkreślała, że zaangażowanie partyjne środowiska rzeźbiarskiego ułatwiało życie codzienne, gdyż pozwalało uzyskać pracownie i zlecenia oraz umożliwiało zdobycie prestiżu. Pinińska jednak takie funkcjonowanie uważała za „ubezłasnowolnienie”, zawsze bowiem ceniła sobie niezależność i była w opozycji.

Obie kobiety w podobnym wieku wyszły za mąż. Mając 27 lat, Szapocznikow zaadoptowała chłopca, Pinińska natomiast urodziła córkę. Na pewno pod względem opisywanej przeze mnie wyżej „codzienności materialnej” żyły zdecydowanie odmiennie. Szapocznikow mogła sobie pozwolić na opiekunkę dla dziecka, miała dostęp do wygodnej pracowni, ciągle się realizowała twórczo oraz brała udział w licznych wystawach krajowych i międzynarodowych. Mieszkając we Francji, poznała szereg osobowości świata artystycznego, a w późniejszym okresie przebywała również w Stanach Zjednoczonych, gdzie także brała udział w wystawach. Często brała udział w międzynarodowych plenerach i dużo podróżowała, dzięki czemu bezpośrednio poznawała nowe tendencje w sztuce.

W przypadku Pinińskiej codzienność wychowania dziecka bardziej ograniczała i absorbowwała. Pinińska nie miała też możliwości pracy we własnej przestronnej pracowni. Często brała udział w plenerach, głównie krajowych, choć zdarzały się też sympozja zagraniczne. Była bardzo aktywna w środowisku krakowskim, organizując wraz z mężem coroczne przeglądy. Wielokrotnie też była nagradzana.

Intryguje moment, w którym każda z tych artystek zaczęła wyraźniej podejmować tematy powszednie. Jeśli zaś chodzi o ich artystyczną codzienność, na pewno wspólnym mianownikiem były eksperymenty i poszukiwania nowych materiałów. Chociaż obie doskonale opanowały umiejętności



warsztatowe i świetnie wykonywały rzeźby tradycyjne, nie godziły się na to, aby wykorzystywać wyłącznie standardowe techniki. Nie zmienia tego fakt, że niejednokrotnie różniły się pod względem motywacji popychającej do szukania i stosowania nowatorskich rozwiązań. Pinińska bowiem poszukiwała lekkich materiałów z powodu niedostatków codzienności i ograniczonych możliwości, natomiast mieszkającej we Francji Szapocznikow codzienność podsuwała nowe rozwiązania techniczne polegające na zastosowaniu żywicy.

Obie uważały materiał za narzędzie do przekazywania idei, dbając jednocześnie o formę. Nie obawiały się ryzykownych działań. Na pewno nie była priorytetem trwałość instalacji. W twórczości Pinińskiej tematy często wywodziły się z codziennych rytuałów i ograniczeń, z kolei u Szapocznikow — raczej z potrzeby tworzenia przedmiotów atrakcyjnych i niestandardowych w naszym otoczeniu. Na pewno oprócz łamania stereotypów w kwestiach używanych materiałów łączyło je łamanie stereotypów w dziedzinie postrzegania kobiet. Obie artystki nie stroniły od tematów erotycznych w swoich realizacjach. One przecież również należą do „codzienności naturalnej”. Motywy erotyczne artystki ukazywały zarówno w formie symbolicznych znaków, jak i poprzez odniesienia bardziej bezpośrednie. Nie ulega wątpliwości, że ich przedstawienia kobiety w tym kontekście były prekursorskie.

Panuje wprawdzie przekonanie, że obie artystki upowszechniały feministyczne idee, ale trzeba podkreślić, że dla żadnej z nich nie było to celem twórczości. Działania performatywne podejmowane przez Pinińską w otoczeniu świata przyrody albo w kontekście czynności domowych stawały się również wycinkiem codzienności. Dla Szapocznikow akt tworzenia w pewnym momencie stał się również działaniem performatywnym, z tym że dla niej ważny był aspekt nieprzewidywalności tego, co powstawało podczas tworzenia poliuretanowych form. Pinińska postępowała odmiennie. Każdy element procesu miała dokładnie przemyślany i precyzyjnie go wcześniej projektowała.

Zestawienie tych artystek pozwoliło mi dostrzec, że cechowały się bardzo odmiennym nastawieniem wobec „codzienności materialnej”. Szapocznikow całe życie realizowała rozmaite zamówienia artystyczne. Uważała je za twórcze wyzwania, pomimo ograniczeń, jakie jej narzucano. Pinińska natomiast nigdy nie chciała, aby narzucano jej cokolwiek, za najważniejszą rzecz bowiem uważała całkowitą wolność wypowiedzi — nawet gdy działo się to za cenę mniejszego zainteresowania jej sztuką i trudności materialnych. Krytycznie patrzyła na postawy twórcze motywowane korzyściami i chęcią zaistnienia. Należy jednak podkreślić, że pomimo tak różnego podejścia do zagadnień praktycznych dla obu artystek sztuka była głównym elementem ich całego życia. Były niezłomne w swojej aktywności twórczej — wbrew różnym przeciwnościom. Inspirowały

kolejnych rzeźbiarzy. Spojrzenie na ich dorobek twórczy dowodzi, że tematyka codzienna łączy jednostki oraz pokolenia.

Na pewno sama jestem przykładem rzeźbiarki, na którą ich dorobek twórczy wywarł znaczący wpływ. Dotyczy to nie tylko podejmowanych tematów czy wykorzystywanych materiałów, lecz także oddziaływania ich niezwykłych kolei życia. W faktach z ich życia w momentach zwątpienia odnajduję własne priorytety. W kontekście przyziemnej codzienności bardzo łatwo potrzebę tworzenia odsunąć na plan dalszy. Warto wtedy przypomnieć sobie Szapocznikow i Pinińską, które motywują do przewartościowania, do postawienia sztuki na pierwszym planie. Sztuka staje się kotwicą i łącznikiem idei oraz marzeń z powszedniością i zwykłością.

Porównując się z tymi artystkami, zauważam, że podobnie jak one, po gruntownym i rzetelnym przygotowaniu do tradycyjnego rzeźbiarskiego przedstawiania, przygotowaniu, w którym dużą wagę przykładano do studium natury, kształtowania formy oraz poznawania technik rzeźbiarskich, rozpoczęłam poszukiwania nowych materiałów odpowiadających ideom, które chciałam przedstawić. Transparentne barwione żywice oraz nawiązania do przedmiotów, a także eksperymentowanie z tym materiałem na pewno zbliżają mnie do Szapocznikow. Z kolei poszukiwania formy miękkiej oraz praca z tkaninami łączą mnie z działalnością Pinińskiej. Nie stosuję jednak form szytych ani wycinanych z gąbki. W *Wygodnej* zależało mi na tym, aby — podobnie jak w innych kolorowych formach — wzór i powierzchnia wynikały z wybranej tkaniny, a forma była wcześniej ściśle określona, znaleziona, dopracowana podczas rzeźbienia w glinie. Udało mi się to zamierzenie zrealizować. Również wtedy, gdy wykorzystuję wielobarwne tkaniny zatopione w żywicy, wcześniej precyzyjnie kształtuję formy w glinie.

Próbę dialogu z realizacjami Szapocznikow odnajduję w realistycznym portrecie wykonanym z bezbarwnej żywicy, w którym usta zaznaczyłam delikatnie czerwoną pomadką, a ponadto w *Selfie*, jednej z ostatnich moich realizacji, czarnej płaskorzeźbie, gdzie podkreśliłam usta intensywną czerwienią. Z kolei różowy kolor zastosowany przeze mnie w pierwszych cyklach wykonanych z żywicy, tj. w *Baniuszkach* oraz *Ulotnych*, może nawiązywać do realizacji Pinińskiej.

Moje *Naczynia* w pewien sposób można porównać do „garnków” Szapocznikow, lecz u mnie nie ma tej świeżości i „zwyczajności” lepienego ceramicznego naczynia, lecz forma jest ściśle określona, wyszlifowana i syntetyczna. W *Black mirror* odnoszę się do współczesnych przedmiotów, które zawałdnęły naszym czasem. Myślę, że w twórczości Szapocznikow pewnym odpowiednikiem tej realizacji może być *Skuter*. Z kolei zainteresowanie naturą i wkraczanie w nią swoimi działaniami zbliża mnie do Pinińskiej. W swoich działaniach w pracy doktorskiej dostrzegam podobieństwo do jej działań performance podejmowanych o różnych porach roku i w różnych naturalnych przestrzeniach.

Jest jednak także różnica, gdyż mnie zależy tylko na zaistnieniu obiektu, własną postać staram się wyeliminować.

Formy przeze mnie zrealizowane są odpowiednikiem postaci poddanej naturze, lecz jednocześnie pozbawionej ograniczeń cechujących ludzkie ciało. Jednakże każdej dokumentacji — pomimo wszystko — towarzyszy element o performatywnym charakterze. Nieraz sytuacja staje się nieprzewidywalna, rzeźba odpływa, muszę wejść w interakcje z nią. W pierwszym działaniu z pływającą formą moja obecność miała duże znaczenie. Ponieważ byłam ubrana w sukienkę własnoręcznie uszytą z materiału, z którego została zrealizowana rzeźba, umieszczenie jej na wodzie miało charakter symboliczny. W działaniach należących do pracy doktorskiej już nie zależy mi na tym bezpośrednim związku, chciałabym te formy uniezależnić od siebie. Jedynie czasem pojawiają się w kontekście przypadkowych osób znajdujących się w danej przestrzeni. Takim działaniem performatywnym, lecz bez mojego udziału, za to z udziałem rzeźby, jest też eksponowanie pracy *Rzeźba okazjonalna*. To forma przedstawiająca syntetyczną postać, która wraz z postumentem jest pokryta farbą tablicową. W dłoniach trzyma kolorową kredę. Na postumencie znajduje się napisany kredą tekst informacyjny uzależniony od okazji. Osoby oglądające rzeźbę mogą coś na niej narysować, napisać. Za każdym razem nie można przewidzieć efektu końcowego. Zastanawia mnie, jak mocno taka forma prowokuje i jak bardzo może się zmienić w wyniku działań uczestników wernisażu lub wystawy. Realizacja doktorska *Pranie* zdaje się również zbliżona do performance Pinińskiej. Tutaj jednak, podobnie jak w poprzedniej pracy, nie chcę w tym działaniu uczestniczyć, lecz stawiam odbiorców wobec zastanej sytuacji. Praca zmienia się poprzez kontakt z naturą, poprzez podmuchy wiatru lub przebłyski słońca. Postacie utwardzone w tkaninach mogą zaskoczyć wyraźnym kształtem lub zostać niezauważone. Myślę, że odniesień do twórczości artystek można znaleźć o wiele więcej, lecz najlepiej niech zrobi to osoba bardziej obiektywna — odbiorca.

## **Podsumowanie**

Podsumowując całą dysertację, staję wobec bardzo rozległego zagadnienia. Dochodzę do wniosku, że „pomiędzy marzeniem a codziennością” faktycznie rozciąga się nieograniczona przestrzeń. To przestrzeń, w której możemy subiektywnie odnaleźć wszelkie swoje idee, w której elementy biograficzne, zdarzenia z życia, wpływają na nasze marzenia, kreują to, co jest możliwe, zabierają niewykorzystane szanse, odbierają lub dają kolejne nadzieje poprzez przypadkowe losy, miejsca, wydarzenia, na które nie mamy żadnego wpływu. Cieszę się, że zgłębiając tak różne postawy twórcze, w każdej z nich — włącznie z własną — dostrzegłam, iż „pomiędzy marzeniem a codziennością”

mieści się kreacja, czasem sprowokowana chęcią ucieczki, czasem wynikająca z narzuconych schematów, czasem bezwiedna i naturalna, a czasem zdeterminowana i ponosząca ryzyko.

Rozpoczynając badanie podstawowych pojęć, a później zgłębiając twórczość obu artystek, nie zdawałam sobie sprawy, jak wiele wątków staje się istotnych w kontekście codzienności i marzeń. Oczywiście biorąc za przykłady dwie wybitne artystki, których całe życie było podporządkowane sztuce, sprawiłam, że teza „Twórczość mieści się pomiędzy marzeniem a codziennością” staje się aż nazbyt oczywista. Każdy z wątków biograficznych i przykładów dorobku tę tezę potwierdza. Wygląda na to, że na szereg pytań postawionych we wstępie dysertacji pojawia się odpowiedź twierdząca. Patrząc na obie artystki, zdajemy sobie sprawę, że podążanie za ideami twórczymi do końca życia jest bardzo trudne. W mojej codzienności stan zwątpienia w sztukę pojawia się bardzo często. Bardzo łatwo zaprzestać i poddać się prozie codzienności. Na pewno prościej jest nie wątpić osobom zatrudnionym na uczelniach artystycznych, których codzienność zawodowa wymaga ciągłego rozwoju artystycznego. Co ciekawe, Szapocznikow otrzymała trzy propozycje pracy na uczelniach. Z różnych powodów z nich nie skorzystała. Jej determinacja artystyczna była niezwykle głęboka i niezależna. Pinińska natomiast nie dostała takiej szansy. Przy tym podważała skorumpowane politycznie w tamtych czasach środowisko akademickie. Dlatego w jej przypadku możemy stwierdzić, że potrzeba kreacji — pomimo nierzadko trudnych warunków materialnych — była niezłomna, autonomiczna i nieskrępowana.

Ich twórczość, a także budowanie relacji społecznych i prywatnych uświadamiają mi wartość i siłę związków twórczości artystycznej z życiem codziennym warunkującym każdą sferę ludzkiej aktywności. Gdy sama realizuję zlecenia rzeźbiarskie, postawa Szapocznikow utwierdza mnie w przekonaniu, że kreacja i rozwój twórczy może się również przejawiać w statuetkach i tablicach pamiątkowych. Z kolei potrzebę wolności i niezależności w działaniach plenerowych, daleko wykraczających poza powszechne schematy, łatwiej realizować, patrząc na bezkompromisowe działania performance Pinińskiej.

Życiorysy artystek nie pozostawiają wątpliwości, że ich siła i wiara w twórczość wynikały z tego, iż nie przestawały marzyć. Bezustannie próbowały urzeczywistniać kolejne idee. Choć marzenia te często wydawały się nierealne, to właśnie wiara w nie kazała im podejmować próbę ich realizacji. Swoimi działaniami również staram się przełamać to, co wydaje mi się niemożliwe. Realizując pływające, barwne, zróżnicowane formy w pracy doktorskiej, marzyłam o tym, aby je umieścić w skrajnie zróżnicowanych obszarach. Udało mi się to spełnić tylko w niewielkim stopniu, lecz sprawa pozostaje dla mnie otwarta.

Mam nadzieję, że oglądając dokumentację pływających rzeźb w kontakcie z nieprzewidywalną naturą, również możemy oderwać się od szarej codzienności. Z kolei druga część pracy doktorskiej, *Pranie*, pozwala oddalić się od jej pejoratywnej oceny, dostrzec w niej inspirację i coś niezwykłego.

## **Dokumentacja fotograficzna części artystycznej pracy doktorskiej**





*Łódź*, żywica poliestrowa, tkanina, długość 160 cm,  
Mosina, czerwiec 2020 r.





Mosina, czerwiec 2020 r.





Mosina, styczeń 2021 r.





*Bojka*, żywica poliestrowa, wys. 70 cm,  
Mosina, sierpień 2020 r.





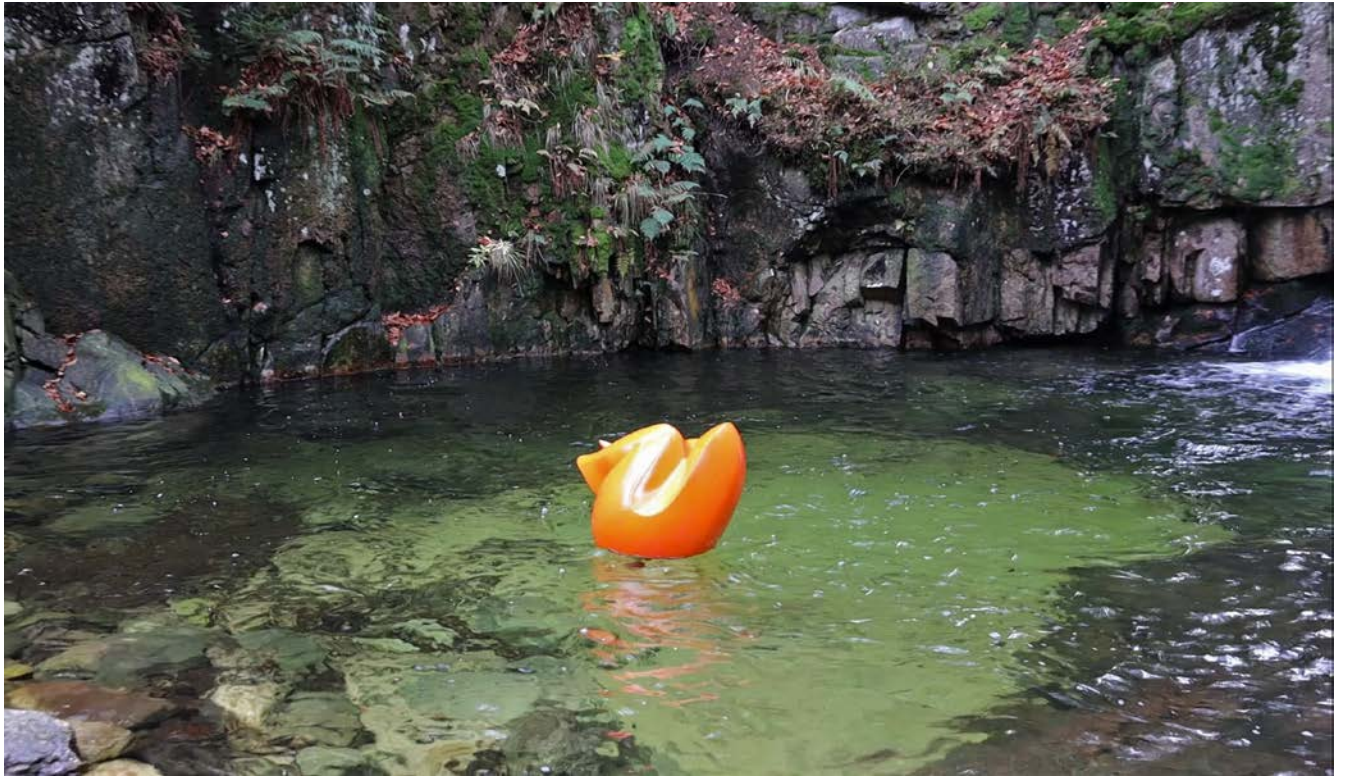
Mosina, październik 2020 r.





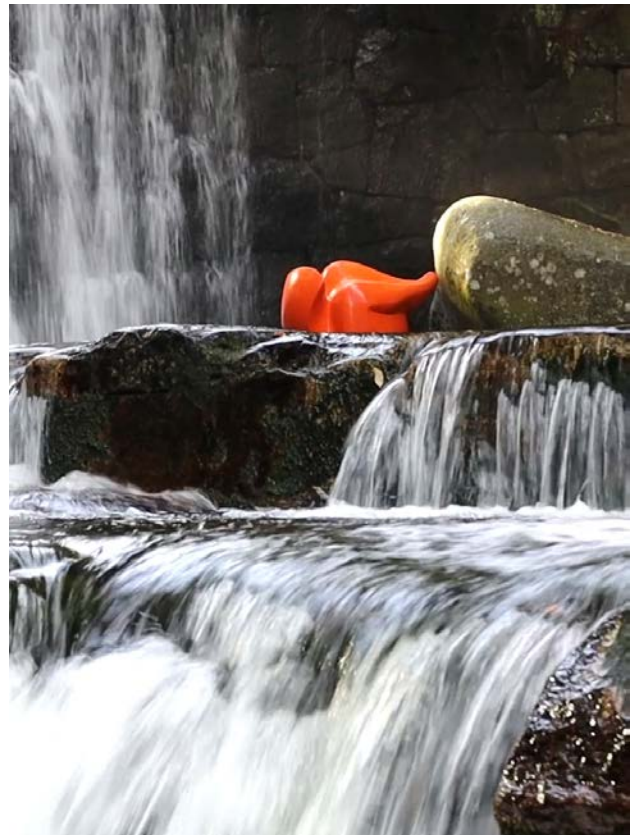
Przesieka, Wodospad Podgórnej, listopad 2020 r.





Przesieka, Wodospad Podgórnjej, listopad 2020 r.





Karpacz, Dziki Wodospad, listopad 2020 r.





Pływalnia letnia, Park Kasprowicza, Poznań, sierpień 2020 r.





Trzęsacz, październik 2020 r.





Trzemeszno, październik 2020 r.



*Żagiel*, żywica poliestrowa, wys. 95 cm, tkanina,  
Mosina, lipiec 2021 r.





Mosina, lipiec 2021 r.





*Pływające*, żywica poliestrowa, tkanina, wys. 80 cm, fontanna w Parku A. Mickiewicza, Poznań, wrzesień 2020 r.





Wrzesień 2020 r.





*Pranie*, żywica poliestrowa, tkanina, sznurek, klamerki, wys. 150 cm,  
Poznań, lipiec 2020 r.





Lipiec 2020 r.

## Bibliografia i wykaz źródeł ilustracji

- Archiwum Aliny Szapocznikow; zob. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow> (dostęp 22.03.2021 r.).
- Bachelard, Gaston, *Poetyka marzenia*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 1998.
- Bauman, Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2006.
- Beylin, Marek, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2015.
- Buczak, Dominika, *Różowa rewolta*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2008, <https://wyborcza.pl/1,76842,4972303.html> (dostęp 21.08.2020 r.).
- Brach-Czaina, Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Dowody na Istnienie 2018.
- Certeau, Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- Chrzanowska-Pieńkos, Jolanta (red.), *Alina Szapocznikow 1926–1973*, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2000.
- Demko Iwona, *Rewolucja jest tkaniną*, „Powidoki. Magazyn Artystyczno-Naukowy”, 4/2020.
- Encyklopedia PWN*; zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zycie-codzienne-jako-przedmiot-badan-w-naukach-spolecznych;4003254.html> (dostęp 22.04.2021 r.).
- Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, „Rocznik Rzeźba Polska” t. VII: 1996–1997, Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 1999.
- Gajewska, Bożena, *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 1999.
- Gola, Jolanta, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, Ministerstwo Kultury 2001.
- Grabski, Józef (red.), *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby* (katalog), Kraków–Warszawa: IRSA Fine Art 2004.
- Grzesiak, Natalia, *Jak odróżnić marzenie od celu? Snujesz czy realizujesz?*, <http://upcoaching.pl/jak-odroznic-marzenie-od-celu-snujesz-czy-realizujesz> (dostęp 22.04.2021 r.).
- Henkel Barbara, *Rzeźby oddychają dopiero w przestrzeni*, rozmowa z A. Szapocznikow, „Sztandar Młodych” 169/1960.
- Herbert, Zbigniew, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa: Zeszyty Literackie 2003.
- Jakubowska, Agata, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008.
- Kaczmarek, Jerzy, *Josef Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2001.
- Katalog do wystawy „Maria Pinińska-Bereś”, Warszawa: Galeria Studio 1997.
- Koczanowicz, Dorota, *Martwa natura i metamorfozy życia*; zob. [https://issuu.com/galeria-stalowa/docs/20170124\\_martwa\\_natura\\_katalog\\_01\\_i](https://issuu.com/galeria-stalowa/docs/20170124_martwa_natura_katalog_01_i) (dostęp 20.03.2021 r.).
- Kuspił, Donald, *Koniec sztuki*, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku 2004.
- Nęcka, Edward, *Psychologia twórczości*, Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2003.
- Nawrot, Anna, tekst do katalogu wystawy „Marzenia wiosenne”, 2018 r.
- Potworowski, Piotr, *Znaczenia modernizmu*, Poznań: Rebis 2011.
- Pużyńska, Joanna, wywiad z P. Stanisławskim, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 23/1998.
- Ruszczyk Joanna, Michał Zaczyński, *Autokreacja*, <https://www.newsweek.pl/autokreacja/0krprf5> (dostęp 20.03.2021 r.).
- Ryczkowska, Marta, *Redefinicja sztuki i nowe media – Fluxus*, <http://artes.annales.umcs.pl> (dostęp: 24.01.2021 r.).
- Słownik Języka Polskiego PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2008, t. 1, s. 480.
- Stajuda, Jerzy, *Rzeźby Aliny Szapocznikow*, „Współczesność” 4/1963, s. 10.
- Sulima, Roch, *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000.
- [Synonimy.pl](http://Synonimy.pl) (dostęp 22.03.2021 r.).
- Szapocznikow, Alina, Ryszard Stanisławski, *Kroją mi się piękne sprawy. Listy 1948–1971*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2012.

## Źródła ilustracji

- Il. 1. [http://www.zplast.gdynia.pl/historia\\_sztuki/kanon\\_dziel\\_obrazy/futuryzm/boccioni\\_rozwiniecie\\_butelki\\_w\\_przestrzeni.jpg](http://www.zplast.gdynia.pl/historia_sztuki/kanon_dziel_obrazy/futuryzm/boccioni_rozwiniecie_butelki_w_przestrzeni.jpg).
- Il. 2. <https://4kulturka.blogspot.com/2018/04/ready-made-marcela-duchampa.html>.
- Il. 3. <https://pl.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon>.
- Il. 4. [https://www.oikos.be/media/k2/items/cache/178044b1339d92618b3b1af938fc75de\\_XL.jpg](https://www.oikos.be/media/k2/items/cache/178044b1339d92618b3b1af938fc75de_XL.jpg).
- Il. 5. <https://www.moma.org/collection/works/81422>.
- Il. 6. Skan z J.Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków–Łódź 2001.
- Il. 7. Skan z J.Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków–Łódź 2001.
- Il. 8. Skan z J.Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków–Łódź 2001.
- Il. 9. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/235/327>.
- Il. 10. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/254/366>.
- Il. 11. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/220/383>.
- Il. 12. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/869/404>.
- Il. 13. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/867/406>.
- Il. 14. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/582/401>.
- Il. 15. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/261/408>.



- II. 16. <https://kultura.dziennik.pl/sztuka/artykuly/516863.zaginiona-rzezb-ptak-alina-szapocznikow-desa-unicum.html>.
- II. 17. <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8651>.
- II. 18. <https://magazynsum.pl/szapocznikow-2>
- II. 19. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327690/imagefile/original\\_jpeg-330aaee09688ee8a91a93406b69f244e.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327690/imagefile/original_jpeg-330aaee09688ee8a91a93406b69f244e.jpg).
- II. 20. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/824/5530>.
- II. 21. <https://www.artnews.com/art-news/market/hauser-wirth-now-represents-estate-alina-szapocznikow-10226>.
- II. 22. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327682/imagefile/original\\_jpeg-4cf0b3b24f51ed87f49412fa7a2e04e6.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327682/imagefile/original_jpeg-4cf0b3b24f51ed87f49412fa7a2e04e6.jpg).
- II. 23. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58712/imagefile/original\\_jpeg-1680f366f55baf372d36458fc2a1e695.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58712/imagefile/original_jpeg-1680f366f55baf372d36458fc2a1e695.jpg).
- II. 24. <https://www.contemporaryartdaily.com/project/alina-szapocznikow-at-wiels-brussels-6895>.
- II. 25. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1/864>.
- II. 26. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327689/imagefile/original\\_jpeg-b86c6c27669b105fc22807683e4bdba3.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327689/imagefile/original_jpeg-b86c6c27669b105fc22807683e4bdba3.jpg).
- II. 27. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999 r.
- II. 28. <https://artdone.wordpress.com/2019/04/01/henry-moore-polish/maria-pininska-beres-pink-birth-rozowe-narodziny-1956-plaster-mnk-muzeum-narodowe-w-krakowie-national-museum-in-krakow-artdone>.
- II. 29. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.
- II. 30. <https://nto.pl/wystawa-jednej-z-najwybitniejszych-polskich-artystek-xx-wieku/ar/c13-15216068>.
- II. 31. <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,162709,24744742,nasza-wieza-babel-gorset-ktory-stal-sie-sztandarem.html>.
- II. 32. <https://www.facebook.com/muzeum.narodowe.krakow/photos/maria-pini%C5%84ska-beres%C5%9B-gorset-trapez-1966-papier-papier-mache/1212081118815911>.
- II. 33. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.
- II. 34. <https://artdone.wordpress.com/2015/12/05/world-goes-pop-tate/maria-pininska-beres-screen-parawan-1973-assemblage-muzeum-narodowe-we-wroclawiu-national-museum-in-wroclaw>.
- II. 35. <https://ownetic.com/magazyn/2011/zacheta-trzy-kobiety-natalia-ii-ewa-partum-maria-pininska-beres/zacheta-3-kobiety-2011-natalia-ii-pininska-beres-partum-0033>.
- II. 36. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.
- II. 37. <https://theapproach.co.uk/artists/maria-pininska-beres/images/?image=3>.
- II. 38. <https://theapproach.co.uk/artists/maria-pininska-beres/images/?image=1>.
- II. 39. <https://magazynsum.pl/banki-mydlane-marii-pininskiej-beres-w-galerii-sztuki-wspolczesnej-w-opolu>.
- II. 43. <https://magazynsum.pl/maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng>.
- II. 45. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/251/361>; <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,54420,24642949.html?i=0>; [https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Rze%C5%B4ba\\_Przyja%C5%BA%C5%84\\_Aliny\\_Szapocznikow\\_2019a.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Rze%C5%B4ba_Przyja%C5%BA%C5%84_Aliny_Szapocznikow_2019a.jpg).
- II. 46. <https://magazynsum.pl/szapocznikow-2>.
- II. 47. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/609/6481>.
- II. 48. <https://galerie-czarnowska.de/artist/alina-szapocznikow>.
- II. 50. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327678/imagefile/original\\_jpeg-409600a5e2a98282de32126f0fe5fea3.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/327678/imagefile/original_jpeg-409600a5e2a98282de32126f0fe5fea3.jpg).
- II. 51. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58703/imagefile/original\\_jpeg-1d8bd63dd53306c680a3375a0caa02e0.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58703/imagefile/original_jpeg-1d8bd63dd53306c680a3375a0caa02e0.jpg).
- II. 52. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58722/imagefile/original\\_jpeg-e3d41c5a1ab0765e7547cc27ba380730.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58722/imagefile/original_jpeg-e3d41c5a1ab0765e7547cc27ba380730.jpg).
- II. 53. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58726/imagefile/original\\_jpeg-ebff53541eef4754fa56c5e8050b9e04.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58726/imagefile/original_jpeg-ebff53541eef4754fa56c5e8050b9e04.jpg).
- II. 54. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/368>.
- II. 55. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58718/imagefile/original\\_jpeg-2cfebe6b121943fe2e249a583235332f.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58718/imagefile/original_jpeg-2cfebe6b121943fe2e249a583235332f.jpg).
- II. 56. [https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58716/imagefile/original\\_jpeg-48313ca0dac9aaf04eef8afaea22c86.jpg](https://media.contemporaryartlibrary.org/store/image/58716/imagefile/original_jpeg-48313ca0dac9aaf04eef8afaea22c86.jpg).
- II. 57. [https://www.google.com/search?q=popielniczka+s%C5%82omianego+wdowca+szapocznikow&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewi98IWuxuDxAhVw-yoKHV\\_eCgEQ\\_AUoAXoECAEQAw&biw=3344&bih=1280#imgrc=Dj8PPiz24F7MqM](https://www.google.com/search?q=popielniczka+s%C5%82omianego+wdowca+szapocznikow&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKewi98IWuxuDxAhVw-yoKHV_eCgEQ_AUoAXoECAEQAw&biw=3344&bih=1280#imgrc=Dj8PPiz24F7MqM).
- II. 58. <https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/222-aukcja-dziel-sztuki/10595-lampe-fesses-1970>.
- II. 59. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/515/42>; <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/515/1050>; <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/515/318>
- II. 60. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.
- II. 61. <https://mnwr.pl/maszynka-milosci>.
- II. 62. <https://opowiece.info/o-kobietach-milosci-sztuki-dzikiej-przyrody-prace-wybitnej-rzezbiarki-gsw-opolu>.
- II. 63. <https://magazynsum.pl/maria-pininska-beres-rysunki>.
- II. 64. Skan z B. Gajewska (red.), *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, Kraków 1999.
- II. 65. <https://blog.mnk.pl/rozowa-rewolta-z-plonaca-zyrafa-w-tle>.
- II. 66. <https://desa.pl/pl/aukcje-dziel-sztuki-sztuka-wspolczesna-instalacje-environment-nowe-media/p3sq>.
- II. 68. <https://ownetic.com/news/2014/07/03/4-festiwal-konteksty-2014-in-situ-sokolowsko/maria-pininska-beres-punkt-obszerny-zmian-w-sztuce-1978-fotografia-2014-07-03>.
- II. 69. <https://ownetic.com/news/2014/07/03/4-festiwal-konteksty-2014-in-situ-sokolowsko/maria-pininska-beres-punkt-obszerny-zmian-w-sztuce-1978-fotografia-2014-07-03>.
- II. 70. <https://magazynsum.pl/maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng>.
- II. 71. [https://galeriamonopol.pl/wp-content/gallery/performerka-1/9\\_f\\_MG\\_7058.jpg](https://galeriamonopol.pl/wp-content/gallery/performerka-1/9_f_MG_7058.jpg).
- II. 72. <https://magazynsum.pl/maria-pininska-beres-performerka-w-galerii-monopol-pleng>.

Fotografie nieuwzględnione w powyższym spisie są mojego autorstwa.