Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

MARIA HUSSAKOWSKA
Kraków

RECENZJA

AGATA JAKUBOWSKA I PRZYPADEK MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ

AGATA JAKUBOWSKA, *SZTUKA I EMANCYPACJA KOBIET W SOCJALISTYCZNEJ POLSCE. PRZYPADEK MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ*, WARSZAWA: WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO, 2022, 350 S.

Kolejna książka o sztuce PRL-u, a ściślej: sztuce kobiet w socjalistycznej Polsce – jak w tytule zaznacza Autorka – wzbudzić powinna ożywioną środowiskową debatę. Zwłaszcza że motywem przewodnim pracy jest przypadek Marii Pinińskiej-Bereś, dobrze znanej w Polsce artystki, której pozycja w sztuce europejskiej, a nawet globalnej w ostatnich dekadach znacząco się zmienia. Mechanizmy przetasowań, jak i kwestie recepcji ulegają na naszych oczach reorientacji. Skonstruowanie naukowej ramy w celu osadzenia i nazwania tego procesu to tylko marginalne zadanie, jakie sobie zakreśliła Autorka, bo nie na kwestiach recepcji skupia się Jakubowska. Pozostając nadal w orbicie refleksji feministycznej, Jakubowska wydaje się być w zgodzie z koncepcją Griseldy Pollock, piszącej o feminizmie, który „nie tylko ewoluuje – choć korzysta z różnorodnych, nie tylko marksistowskich czy psychoanalitycznych źródeł inspiracji, adaptując do swoich potrzeb nowe teorie w miarę ich pojawiania się – ale stanowi stałe synchroniczne odniesienie dla wszelkich subwersywnych ruchów wewnątrz i na zewnątrz uniwersytetu”[1].

Imponująca jest lista inspirujących Jakubowską dziedzin – wewnątrz i na zewnątrz uniwersytetu – przy konstruowaniu nowej narracji o artystkach praktykujących sztukę w PRL-u w kontekście społecznych procesów emancypacyjnych. Perspektywę historyka sztuki Autorka zderza ze spojrzeniem socjologa, czasem antropologa czy kulturoznawcy szczególnie wprawnego w badaniach wizualnych konstrukcji tego, co społeczne. Trzon książki stanowią finezyjnie prowadzone analizy (czasem zbyt drobiazgowe, ze szkodą dla konkluzji) nie tylko dzieł i działań Pinińskiej-Bereś, ale także etapów indywidualnej kariery. Struktura pracy, złożona z wielu drobnych rozdziałów, konkretnie pięćdziesięciu trzech, prowokuje do odczytań w duchu barthes'owskich fragmentów, z zawieszoną, niewyartykułowaną konkluzją, że właśnie poprzez wielogłos najlepiej rekonstruować obraz. Poszczególne rozdziały można postrzegać jako drobne monografie dzieł lub działań performatywnych, w których o fenomenie kobiecego doświadczenia mówi się nowym językiem, przy użyciu nowych narzędzi: „czwarta fala feminizmu zalegitymizowała postawy introspektywne i konfesyjne wprowadzając do języka humanistyki bezceremonialną kobiecą afektywność, po to by potraktować ją jako pełnoprawny obiekt analizy formalnej i estetycznej”[2].

Znaczną część książki wypełniają analizy i porównania, czyli – prowadzone na wielu płaszczyznach – konfrontacje sztuki Pinińskiej-Bereś z twórczością Innych, artystek i artystów, wybranych wedle pewnych sprawdzonych kluczy: więzów rodzinnych, środowiskowych hierarchii, semiotyki seksu czy wreszcie geopolitycznych pokrewieństw. Bez nawiązań do feministycznego kanonu i przywołań ikon globalnej historii feminizmu czy sztuki kobiet.

Przedstawione analizy i zderzenia ujawniają szereg nowych aspektów, zwłaszcza w polu praktyk dialogicznych w działaniach performatywnych, nie osłabiając przy tym cech indywidualnego autorstwa, osobności, wyjątkowości artystki. Zachowanie balansu pomiędzy tymi ujęciami uważam za niezaprzeczalny walor narracji Jakubowskiej.

[1] M. Bryl, *Wprowadzenie*, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. idem [et al.], Poznań 2009, s. 20.

[2] N. Sielewicz, *Rozpruwaczki. Kobieta, afekt i pragnienie, między figuracją a abstrakcją*, [w:] *Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie [katalog wystawy], Warszawa 2019, s. 14.

Walor niemal oczywisty w wypadku tak wytrawnej badaczki.

Język opisu, tak jak i całej historii sztuki, nie jest nigdy neutralny, podlega ciągłym zmianom, zawsze nasyca go teraźniejszość – pisze o tym Molly Nesbit[3], podobnie jak Jakubowska zwolenniczka pragmatycznej historii sztuki. W omawianym *Przypadku Marii Pinińskiej-Bereś*, popartym wieloletnimi pozytywistycznymi badaniami, język nie tylko dowodzi rozpoznania obszarów aktualnej metodologii nauk społecznych, ale także uobecnia czas pisania.

W przepisywaniu sztuki rzeźbiarki – a w domyśle może i polskiej historii sztuki po 1945 roku – użyteczny okaże się kontekst społecznych procesów emancypacyjnych, które zachodziły w kolejnych dekadach PRL-owskiej rzeczywistości, a były przemilczane lub wymazywane z dyskusji o sztuce, nie tylko wizualnej. Zakładana wówczas przez system polityczny rewolta w kwestii równouprawnienia kobiet, tak w sferze mentalnej, jak w praktyce, na poważniejsze badania – i rewizję ocen – długo oczekiwała także w polu nauk społecznych. W dyskursach sztuki współczesnej podobnie – kontekst emancypacyjny przyciągnął uwagę badaczy dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. W pionierskiej na tym polu książce Jakubowskiej, zbierającej cząstkowe badania, a także intuicje badawcze dotyczące emancypacyjnego dyskursu i różnorodnych narzędzi propagandy wykorzystywanych w kolejnych dekadach, również sam PRL zyskał nieco bardziej zniuansowany wymiar zamiast totalnej krytyki systemu. Autorka, analizując dyskurs emancypacyjny, zaprezentowany jako istotna determinanta sztuki Pinińskiej-Bereś, w przekonujący i sugestywny sposób ujawnia złożone mechanizmy relacji pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne.

Na pytanie, co znaczyło być kobietą w Polsce, próbowała przy okazji wystawy sztuki kobiet odpowiedzieć Magdalena Środa. „Czas realnego socjalizmu był więc dla polskich kobiet czasem eksploatacji, ale zarazem czasem nowych doświadczeń: niezależności osobistej, aktywności zawodowej, pierwszych prób aktywności politycznej. Wagi tych doświadczeń nie sposób odrzucić, mimo że Polska transformacja lat 90. powiązała hasło dekomunizacji z deemancypacją"[4].

Podobne intuicje starałam się przekazać amerykańskim feministycznym badaczkom w czasie ich pobytu w Krakowie w maju 1994 roku, w ramach wymiany pomiędzy Uniwersytetem Jagiellońskim a State University of New York w Buffalo[5], i później w 1996 roku, kiedy przebywałam w Buffalo i prowadziłam zajęcia ze studentami. Eksponowanie odmiennego kulturowego backgroundu z rodzinnym etosem emancypacyjnym sięgającym międzywojnia – wówczas już wymazywanym przez Kościół, ale jeszcze niezainfekowanym paternalizmem – z wyniesioną z PRL-u „dwubiegunowością" tego, co prywatne / publiczne, miało uwrażliwić słuchacza na nieprzekładalność amerykańskiego wzorca chociażby w kwestiach tożsamości i cielesności. Mając na uwadze wspomniane dyskusje i owe amerykańskie doświadczenia, ze wzmożonym zainteresowaniem przeszłam do śledzenia powiązań sztuki Marii Pinińskiej-Bereś z emancypacyjnym dyskursem, który rozgrywa się u rzeźbiarki na wielu płaszczyznach: „rodziny, małżeństwa z artystą Jerzym Beresiem czy krakowskiego i ogólnopolskiego środowiska artystycznego. Ale także w przestrzeni publicznej rozwijającego się nowoczesnego miasta" (s. 23).

Marię Pinińską-Bereś (a właściwie Beresiów) zauważyłam właśnie w przestrzeni miejskiej jako ekscentryczną osobę wyróżniającą się kostiumem, zachowaniem, z pięknym psem, który zrobił na mnie, licealistce, takie wrażenie, że po wielu latach, kiedy wybierałam własnego psa, to chciałam może nie dokładnie takiego samego, ale bardzo podobnego. Sytuację przypomniało mi zdjęcie na okładce „Wysokich Obcasów"[6]. Wspominam o nim, żeby podkreślić, jak efektownie i efektywnie artystka posługiwała się maskaradą i dowodziła, że kostium znaczy, a zawód artystki domaga się szczególnej oprawy, także w latach, kiedy działania performatywne jeszcze ją nie interesowały.

Radykalny gest zerwania z klasycznym rzeźbiarskim materiałem, interpretowany na ogół jako deterministyczny, uwikłany w płeć, w książce Jakubowskiej zyskał dodatkową podbudowę dzięki zaproponowanej przez Jacques'a Rancière'a koncepcji nowego podziału zmysłowości. Filozof dowodzi, że: „odszczególnienie narzędzi, materiałów, założeń właściwych różnym sztukom" prowadzi do przyjęcia nowego podziału widzialności, co Autorka pokazuje jako możliwość zaistnienia doświadczenia Pinińskiej – kobiety / artystki – w polu widzialnego (s. 34–35). Kobiety – z jej szerokim spektrum doświadczeń; artystki – generującej nowatorskie rozwiązania.

Analiza kolejnych prac – *Rotund* i *Gorsetów* – przekonała mnie, że dalsza lektura będzie wielce obiecująca, biorąc pod uwagę także wrażenia po obejrzanym ostatnio filmie *W gorsecie*[7], gdzie tytułowy rekwizyt – jak u Pinińskiej-Bereś – nie emanuje wyłącznie grozą, ale przede

---

[3] M. Nesbit, *The Pragmatism in the History of Art*, Pittsburgh–New York 2013 (= Pre-occupations, 1), s. 24.

[4] M. Środa, *Być kobietą w Polsce*, [w:] *Biały mazur*, Neuer Berliner Kunstverein 09.2003, Bunkier Sztuki Kraków 04.2004 [katalog wystawy kuratorowanej przez A. Rottenberg], Warszawa 2004, nlb.

[5] Kolokwia buffalońskie miały interdyscyplinarny charakter i były pomyślane jako wprowadzenie w zagadnienia obecności / wpływu refleksji feministycznej na nauki społeczne, prawo, estetykę, kulturoznawstwo i historię sztuki. Wykłady miały ogólny charakter, bo większość profesorek nie mogła określić przygotowania odbiorców, odbywały się po raz pierwszy w Polsce, a wymiana pomiędzy uniwersytetami też dopiero się rozwijała.

[6] „Wysokie Obcasy", 2008, nr 9 (462), 1 III, zdjęcie: archiwum prywatne rodziny.

[7] Film austriackiej reżyserki i scenarzystki Marie Kreutzer z 2022 roku – wielokrotnie nagrodzony, powracający do osoby Elżbiety Bawarskiej (zw. Sissi), ikonicznej władczyni, cesarzowej Austrii i królowej Węgier – szybko został uznany za nowatorski głos w kwestiach tożsamości, cielesności i klasowości.

wszystkim przywołuje na myśl gry pozorów i przemilczeń, tak mocno powiązane z dyskursem kobiecego ciała. Te intuicje potwierdziła dalsza lektura.

Ze zdwojoną uwagą przeskoczyłam do najbardziej gorącego i zmitologizowanego kontekstu partnerstwa twórców – czyli relacji Marii z Jerzym Beresiem – i związanych z tym śladów wzajemnych wpływów, współzależności. Można założyć, że społeczne stereotypy męskości i kobiecości przerobione przez kolejną generację biografów są przepracowane w stopniu pozwalającym również na krytyczną analizę fenomenu twórczych duetów. Fenomenu, który też obrósł potężną literaturą, nie tylko w anglosaskim dyskursie (nieobecnym w omawianej książce – wymazanym świadomie, a nie przez przeoczenie).

Oboje artyści postrzegali figurę autora klasycznie, w sensie, jaki nadał tej koncepcji modernizm; wierzyli w idee autonomii sztuki, a ich codzienność znaczyły niekończące się rozmowy o sztuce, ważne dla obojga, zakładające zgodę na współdzielenie opinii, a może czasem i bardzo konkretnych rozwiązań. O tym świadczyć ma zaprezentowana w książce analiza „anachronicznych" prac obojga artystów z początku lat sześćdziesiątych, z wykorzystaniem tych samych materiałów (s. 47). Przywołany w tym kontekście ciekawy dialog Beresia z Władysławem Hasiorem nie znalazł oddźwięku w sztuce artystki: sprowadza się do wykorzystania świec i tym samym misterium ognia w jednej z *Rotund*, a może warto by posunąć się nieco dalej w interpretacyjnych rozważaniach i zastanowić nad ewentualnymi zbieżnościami specyficznych i swoistych dialogów Pinińskiej i Hasiora z pop-artem, czy szerzej: z kulturą popularną.

Najbardziej ważkie dialogi – i te oczywiste, niemal deklaratywne, i te skrywane, pełne przemilczeń – toczyły się z Beresiem. Są prawie nieobecne w naszym dyskursie, bo współdzielenie autorstwa sproblematyzowano wiele lat później, a dokonała tego dopiero następna generacja twórców. Jakubowska w tej kwestii pozostaje przy zdaniu rodziny, posiłkując się głównie opiniami Jerzego Hanuska, którego przytoczenia słów artystki są źródłem zapośredniczonym – o czym zdaje się zapominać Autorka.

Nieodzowna konfrontacja Pinińskiej-Bereś z Tadeuszem Kantorem odgrywa ważną rolę nie tylko w wyjaśnianiu zawiłości hierarchicznych relacji w Krzysztoforach, ale służy także pozycjonowaniu artystki, zarówno wobec figury Wielkiego Człowieka, jak i konkretnych performatywnych działań artystycznych (co potwierdza wnikliwa analiza akcji na plenerze w Osiekach – s. 119–121). W opiniotwórczym kręgu Krzysztoforów i Grupy Krakowskiej Autorka skupia się na Wielkich Artystach, nie dając głosu kobietom i minimalizując tym samym ich znaczenie. Zgadzam się z Anną Markowską, że „nie akcentowały w przestrzeni publicznej wspólnotowych więzi, wierząc w swoją odrębność i indywidualność"[8], ale sama sztuka Jadwigi Maziarskiej czy Erny Rosenstein nie mogła być niezauważona przez tak wrażliwą artystkę jak Pinińska. *Siostrzeństwo, którego nie było* ma za zadanie opisać relacje Marii Pinińskiej-Bereś z Marią Stangret, niestety postrzeganą tu bardziej jako żona Kantora niż twórczyni, co jednak nie wpływa na konkluzje, bo użyta umowna kategoria siostrzeństwa – jest chybiona. Stangret, jak twierdzą świadkowie, aktorzy z zespołu Cricot 2, ani nie była osobą towarzyską, ani nie zawierała sojuszy.

Podobną postacią była rzeźbiarka Wanda Czełkowska, ku mojemu zdumieniu w ogóle nieobecna w książce, a na pewno zauważana i obserwowana przez Pinińską[9]. Znając obie artystki, *nota bene* rówieśnice, studiujące równocześnie na krakowskiej ASP (wprawdzie w różnych pracowniach, ale w jednym miejscu), nie dopuszczam możliwości nawet bardzo umownie rozumianego siostrzeństwa. Czełkowska to bez reszty człowiek bohemy, inaczej dookreślajacej figurę artystki / kobiety. Ich sztuka też była diametralnie różna, co nie znaczy, że pozostawały obojętne wobec swoich realizacji. Całkowicie odmienne stoły: protokonceptualna instalacja Czełkowskiej[10] i *Stół – Jestem sexy* Pinińskiej-Bereś, w pewnym stopniu wspólnie inicjowały proces zanikania rzeźby[11].

Stylistyczna zmiana na początku lat siedemdziesiątych, a w efekcie bliskość obiektów Pinińskiej-Bereś z estetyką pop-artu to trop akceptowany przez wszystkich badaczy. Jakubowska znajduje go także w spektakularnej szacie graficznej czasopisma „Ty i Ja". Czasopisma pożądanego wówczas nie tylko ze względu na wizualną atrakcyjność czy lansowaną modę, ale przede wszystkim prezentowany inny, „zachodni"[12] styl życia. O perypetiach pisma z cenzurą i w efekcie krótkiej jego obecności na rynku Autorka wspomina. Pomija milczeniem jednak inne źródła przemiany w polu wizualności i erotyki – zachodnie filmy.

---

[8] A. Markowska, *Artystki Grupy Krakowskiej*, [w:] eadem, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012 (= Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), s. 227.

[9] Wanda Czełkowska (1930–2021) – od 1968 roku członkini Grupy Krakowskiej, autorka m.in. spektakularnej instalacji protokonceptualnej *Stół*.

[10] Protokonceptualna instalacja pokazana została na XI wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w 1970 roku, a ostateczna realizacja ośmiometrowej długości instalacji ze zmultiplikowaną formą głów na IV Spotkaniach Krakowskich w grudniu 1971 roku.

[11] M. Hussakowska, *Mechanizmy znikania artystki i znikania rzeźby*, [w:] *Wanda Czełkowska. Retrospekcja* [katalog wystawy Muzeum Rzeźby im. Ksawerego Dunikowskiego], Warszawa 2017, s. 71–90.

[12] Autorka wytyka mi (s. 180), że pisząc (*Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej w dniach 11–12 grudnia 1997 roku*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999, s. 135–146) o modnym fasonie kostiumu kąpielowego, który wykorzystała artystka w pracy *Czy kobieta jest człowiekiem?*, nie precyzuję, czy chodzi o modę socjalistyczną, czy zachodnią. Dla mojego pokolenia moda była jednowymiarową – zachodnia, o czym zresztą wspominam.

A takie kultowe już wówczas utwory jak *Kobieta i mężczyzna* Claude'a Leloucha, *Mechaniczna pomarańcza* Stanleya Kubricka czy wreszcie *Darling* Johna Schlesingera porażały widzów radykalizmem i spektakularną estetyką. Wywarły niebagatelny wpływ na postrzeganie erotyki, na pewno wielokrotnie silniejszy niż prowincjonalna w najbardziej dosłownych znaczeniach wystawa „Venus" Władysława Klimczaka. Tak jak filmy, do Polski gierkowskiej docierała w dużym wyborze zachodnia literatura. W efekcie radykalnym przeobrażeniom uległa wówczas cała ikonosfera. Bezcielesność kobiet socjalizmu zastąpiły w masowej wyobraźni coraz bardziej nachalne wizerunki nagich ciał, zmieniała się niemal z dnia na dzień wrażliwość estetyczna. Wpłynęły na to także, częstsze niż wcześniej, podróże, m.in. do Europy Zachodniej.

Podróżowała też artystka. Są zdjęcia z jej wakacji w Dubrowniku, nie ma śladu wyjazdów do brata architekta, mieszkającego w Niemczech zachodnich, w którego biurze pracowała, co mogło być źle postrzegane i grozić w PRL-u zakazem wyjazdów, a poprawiało w znacznym stopniu sytuację materialną Beresiów. Te wyjazdy wydają się ważne nie tylko z tego względu, dawały one również możliwość częstego kontaktu z muzeami, galeriami, artystyczną prasą. Liczyły się też w środowisku. Kantor niemal po każdym dłuższym pobycie na Zachodzie czuł się zobowiązany do zorganizowania wykładów w Krzysztoforach, a przyciągały one tłumy. Pinińska-Bereś dzieliła się wrażeniami bardziej kameralnie, przy kawiarnianym stoliku, w tychże Krzysztoforach. Epizody podróżnicze wzbogacić by mogły w książce kontekst relacji rodzinnych, jak też artystycznych inspiracji.

W *Walce o młodych* toczonej przez Beresiów nie uwzględniono jednej z ważnych postaci – Zbyszka Warpechowskiego, wówczas młodego artysty, zafascynowanego od zawsze i do końca[13] sztuką Marii Pinińskiej-Bereś.

Pytanie na koniec – jak wpisać książkę Jakubowskiej w pejzaż współczesnej historii sztuki?

Odpowiedź przewrotnie zacznę od cytatu. Linda Nochlin – nadal dla mnie ważna – we wstępie do katalogu głośnej wystawy „Global feminism. New directions in contemporary art" pisała:

> prace kobiet artystek powstałe przed 1970 rokiem powinny być nadal skrupulatnie badane w świetle nowych teorii krytycznych w celu zapewnienia znaczącego historycznego kontekstu dzieł i oczekiwań młodych artystek. Wiele współczesnych artystek, czasem świadomie, ale często nieświadomie, modyfikuje sztukę domniemanych poprzedniczek, zapożycza coś, lub się z nią zmaga. Tylko rozpoznanie historycznych precedensów tamtej działalności artystycznej umożliwi jej pełniejsze zrozumienie, a także uwiarygodni współczesne działania odnoszące się do niej wprost lub pośrednio – czy to jako powtórzenie, transformacje, czy rezultat dekonstrukcji – w różnych przypadkach[14].

Narzędzia użyte przez Jakubowską pozwoliły dokonać intrygującego rozpoznania niełatwych zależności i transferów pomiędzy enklawą autonomicznej sztuki – z jej instytucjonalnym stelażem – a światem realnej doktryny i propagandy, bardziej niż emancypacyjnych idei, nie wchodząc w obszar politycznego upodmiotowienia. Cel, jaki sobie postawiła Autorka, został osiągnięty, a książkę porównałabym do dwóch głośnych opracowań z pola anglosaskiej historii sztuki: do pracy Frances Follin *Embodied Visions*[15] i książki autorstwa Midori Yamamury[16] towarzyszącej wystawie Yayoi Kusamy, która to ekspozycja wędrowała po światowych muzeach. Z wszystkich trzech, bogatych w konteksty opracowań dostajemy wnikliwe i obfitujące w znaczenia wycinki, które składają się w intrygujące opowieści o podmiotowej wypowiedzi artystek.

[13] Warpechowski na pogrzebie artystki wygłosił poruszającą mowę w formie testamentu, z silnie wyakcentowanym aspektem wezwania do pozostałych o dopełnienie zobowiązań wobec Wielkiej Artystki i jej daru.

[14] L. Nochlin, *Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self*, [w:] *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, red. M. Reilly, L. Nochlin, Brooklyn–London–New York 2007, s. 47.

[15] F. Follin, *Embodied Visions. Bridget Riley, Op Art and the Sixties*, London 2004.

[16] M. Yamamura, *Yayoi Kusama. Inventing the Singular*, Cambridge–London 2015.