

Źródło emancypacji: Maria Pinińska-Bereś¹

Source of Emancipation: Maria Pinińska-Bereś

Małgorzata Anna Król

Uniwersytet Warszawski, Polska

ORCID: 0009-0009-8159-0535

Keywords

Maria Pinińska-Bereś, emancipation, Polish feminist art, female body, Polish People's Republic

Jedną z najczęściej pokazywanych na wystawach sztuki współczesnej pracą Marii Pinińskiej-Bereś jest powstała w 1977 roku *Studnia różu*. Rzeźba, czy też instalacja, składa się z wałka i umożliwiającej obracanie go rączki, na który nawinięty został ogromny, rozlewający się w przestrzeni wystawienniczej jezior uszyty z charakterystycznego dla artystki różowego materiału. Agata Jakubowska pisze o pracy, że eksponuje ona kobiecość, która „tutaj nie tylko została wydobyta, ale i zalewa otoczenie”², zupełnie jakby artystka zakrzyknęła „wylewam się!”. Przywołane dzieło może funkcjonować jako pewnego rodzaju metonimia książki Jakubowskiej *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, która jest właśnie historią o rozlewaniu się artystki uznawanej za prekursorkę sztuki feministycznej w Polsce, zagarnianiu przez nią przestrzeni, o jej drodze ku sztuce i kobiecości, ale przede wszystkim o emancypacji; historią, której przyświecać by mogły słowa Héléne Cixous spisane w 1975 roku:

¹ Recenzja książki: Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2022.

² Ibidem, s. 244.

Ja też wylewam się, moje pragnienia powołały do życia nowe pragnienia, moje ciało zna te niesłychane pieśni, tak wiele razy czułam się już gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem o formach dużo piękniejszych niż te zastępy w gotowych schematach³.

Agata Jakubowska jest jedną z najbardziej uznanych badaczek polskiej sztuki feministycznej, autorką książek *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (2004), *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (2008) oraz redaktorką wielu innych pozycji. Badaczka działa także poza ramami stricte akademickimi, będąc wieloletnią współtwórczynią Seminarium Feministycznego, platformy badań zarówno teoretycznych, jak i artystycznych, funkcjonującej przy warszawskiej galerii lokal_30. Obecnie prowadzi w warszawskim Instytucie Historii Sztuki, we współpracy z prof. Andream Giuntą z Uniwersytetu w Buenos Aires, projekt badawczy *Globalizowanie historii wystaw sztuki kobiet. Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce*, który wpisuje się w obszar jej zainteresowań, jakim jest globalizacja narracji na temat sztuki feministycznej i stanowi kontynuację myśli Piotra Piotrowskiego. Jakubowska, jako jego uczennica, również prowadzi postkolonialną refleksję nad dyskursami sztuki i wprowadza koncepcję bliską alterglobalistycznej historii sztuki na grunt badań nad feministycznymi praktykami artystycznymi, zadając pytania o źródła emancypacyjnej postawy Marii Pinińskiej-Bereś i możliwość istnienia wielu feminizmów, wykraczających poza zachodnie koncepcje emancypacji kobiet.

Refleksję nad sztuką Pinińskiej-Bereś rozpoczyna od zadania sobie pytania, czy aby przypadkiem emancypacyjna postawa artystki nie wynikała raczej z czego innego niż z drugiej fali ruchu feministycznego i tworzonej w jego obrębie sztuki. Zwraca uwagę na mnogość dyskursów emancypacyjnych w XX wieku oraz na to, że postawy feministyczne w socjalistycznej Polsce nazywa się profeministycznymi lub sprawdza się je do intuicji czy też interwencji⁴. Autorka przeciwstawia się takiemu rozumieniu sztuki kobiecej tworzonej w czasie PRL-u, które przyjmując za punkt odniesienia zachodnie teorie feministyczne, nie tylko odbiera artystkom, a szerzej kobietom, sprawczość i świadomość własnej emancypacji, ale również pozostaje ślepe na złożoność składających się na nią procesów. Nie tracąc z pola widzenia zachodniej narracji

³ Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasilowska, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 147–166, s. 148.

⁴ W kontekście Marii Pinińskiej-Bereś należy wskazać tu katalog wystawy *Trzy kobiety*, która odbyła się w 2011 roku w warszawskiej Zachęcie czy wystawy *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999* pokazywanej w 1999 roku w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. Podobne ujęcia pojawiają się także w odniesieniu do twórczości innych artystek uznawanych za feministki, np. Natalii LL, a także tych niedawno „odkrytych”, jak Alicja i Bożena Wahl. Zob. *Trzy kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lech-Lachowicz, Ewa Partum*, red. Ewa Toniak, katalog wystawy, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2011; *Maria Pinińska-Bereś 1931–1999*, red. Barbara Gajewska, Jerzy Hanusek, Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki 1999; Natalia Lech-Lachowicz, *Natalia LL TEXTY, Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, Galeria Bielska BWA 2004; Agnieszka Rayzacher, „Siostry” Alicji i Bożeny Wahl w lokal_30, „Szum” 25.01.2022, https://magazynszum.pl/siostry-alicji-i-bozeny-wahl-w-lokal_30/ [dostęp 1.03.2023].

feministycznej, Jakubowska proponuje podjęcie poszukiwań nowych postaw w walce o równouprawnienie kobiet, takich, które nie tylko mogły wzrastać w socjalizmie, ale też używać jego języka i współpracować z nim. Tym samym otwiera pole do myślenia o feminizmach raczej niż feminizmie, do stawiania nowych pytań, ale także udzielania odpowiedzi na te nie w pełni jeszcze rozstrzygnięte, jak pytanie o postawy feministyczne artystek takich jak sama Pinińska-Bereś czy Natalia LL, które od zachodniego feminizmu oficjalnie się odżegnywały. Jednocześnie badaczka nie proponuje spojrzenia na twórczość Marii Pinińskiej-Bereś jako na wynikającą z kontekstów społecznego, politycznego i ekonomicznego, ale raczej widzi w niej „element procesu emancypacyjnego – tych przemian, w których stawką jest konstrukcja wyemancypowanej (artystycznej) kobiecej tożsamości”⁵.

Książka zbudowana jest z ponad pięćdziesięciu krótkich fragmentów opisujących życie i twórczość Marii Pinińskiej-Bereś w świetle szeroko zakrojonych kontekstów kulturowych, społecznych, politycznych i artystycznych. Życie artystki, historia jej emancypacji i twórczości przedstawione są w formie migawek, które łączą się w szerszą opowieść w sposób prawie chronologiczny. Prawie, ponieważ autorka opisując kolejne prace, nagina nieco chronologię, raz po raz cofając się o parę lat, co pozwala jej na łączenie wątków w sposób, który wytwarza odrębną czasowość rozpoznawania siebie samej przez kobiecy podmiot, czasowość niedającą się podporządkować w prosty sposób linearnej narracji. Struktura pracy pozwala na niedomknięcie opowieści, stworzenie raczej atlasu odkrywania kobiecości w ramach praktyki jednej artystki, w duchu badawczym bliższym spuściźnie Aby’ego Warburga niż klasycznej, biograficznej i linearnej historii sztuki. Prezentowana przez Jakubowską opowieść, w której nieustannie przeplatają się wątki życia intymno-rodzinnego, artystycznego i szersze konteksty PRL-owskiej rzeczywistości, rozpoczyna się wraz z końcem studiów Pinińskiej-Bereś, a więc w momencie nastania odwilży i tego, co za Małgorzatą Fidelis autorka nazywa „konserwatywną nowoczesnością”⁶. Konserwatywny krajobraz nowoczesnej Polski oraz historia rodzinna Marii Pinińskiej-Bereś stają się punktami wyjścia dla zrozumienia „protestu rzeźbiarskiego”, jak mówiła później o swojej praktyce sama artystka. Jakubowska pisze o tym proteście, który, jak się zdaje, jest motywem obecnym w całości *oeuvre* Pinińskiej-Bereś, jako o Rancière’owskim „odszczególnianiu narzędzi” i renegocjacji „podziału zmysłowości” obecnego w krajobrazach społecznym i artystycznym PRL-u.

Proces ten rozpoczyna się wraz z odejściem przez artystkę od rzeźby figuralnej, którą praktykowała jeszcze na studiach, w stronę betonowych rotund i nabiera rozpędu w roku 1965, gdy następuje otwarcie „kobiecego rezerwuaru”, symbolizowane porzuceniem ciężkich, rzeźbiarskich materiałów na rzecz charakterystycznych dla

⁵ Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce*, s. 23.

⁶ Małgorzata Fidelis, *Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące, w: Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, red. Katarzyna Stańczak-Wiślik, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Kraków: Universitas 2020, s. 106–107, cyt. za: Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce*.

niej *papier mâché* i tkaniny. Zbiega się to również w czasie z opuszczeniem pracowni współdzielonej z Jerzym Beresiem i przeniesieniem się do przestrzeni domowej. Jakubowska, przyglądając się refleksji Pinińskiej-Bereś nad kobiecością i cielesnością, wykazuje, w jaki sposób artystka stopniowo uwalnia kobiece ciało. Początkowo jest ono zamknięte w ciężkich, sztywnych rotundach, z których wydobywa się odziane w ciasne gorsety nałożone na formy przypominające stele nagrobne, co wraz z tytułami dwóch prac – *Dama z ptaszkiem* i *Lucja* (1964) – dopełnia, jak wskazuje badaczka, krajobraz konserwatywnej nowoczesności kreślony przez artystkę. Stopniowo ciało Pinińskiej-Bereś uwalnia się w latach siedemdziesiątych, występując na stole jako przedmiot konsumpcji oraz zamykając się w tak zwanych „mebelkach” niby w domowym więzieniu, z którego musi być wyciągnięte na zewnątrz jak szuflada z nocnego stolika, aby można je było zobaczyć. Surrealistyczne kobiece ciało, którego wpisania w standardowe formuły wizualne kobiecości Pinińska-Bereś konsekwentnie odmawia, wykrawa dla siebie w przestrzeni domowej intymne buduary i stwarza miejsce dla zaistnienia kobiecej erotyki. W końcu wychodzi na zewnątrz, wylewając się z różowej studni w przestrzeni wystawienniczej, anektując kręgi, a później całe pola krajobrazu; wreszcie, stwarzając niedostępne dla ciężkiego ciała męskiego kruche punkty obserwacyjne, defiluje z uniesionym sztandarem i wbija w ziemię proporce, jak gdyby mówiło: „Ja tu jestem, a to miejsce należy do mnie”. Każdy z tych etapów Jakubowska łączy z kolejnymi stadiami rozwoju dyskursu na temat kobiecości i kobiecej seksualności. Odnosi się do wydarzeń takich jak powstanie Towarzystwa Świadomego Macierzyństwa im. Boya-Żeleńskiego, prac Kazimierza Imielińskiego czy Michaliny Wisłockiej, ale także ewolucji poradników urodowych i konsumpcyjnych wizji kobiecego ciała, które w latach siedemdziesiątych, gdy sama Pinińska-Bereś ma już czterdzieści lat, zostaje naznaczone datą ważności. Badaczka nie odrzuca przy tym, mimo postawionego sobie zadania pluralizacji narracji feministycznych, rozpoznań dokonanych za żelazną kurtyną. Wskazuje na punkty wspólne liberalnych i socjalistycznych postaw kobiecych, wymieniając pośród nich indywidualne doświadczenie cielesności i seksualności, ale także to związane z byciem skazaną na przestrzeń domową.

Jakubowska nie ogranicza się do refleksji nad cielesnością i erotyką prac Marii Pinińskiej-Bereś. Równie ważne okazują się być wątki związane z mistycznym doświadczeniem natury i sztuki – często odnoszącej się do archetypicznych mitologicznych i biblijnych postaci – oraz refleksja nad własnym miejscem w tych przestrzeniach. Artystka, zanim otworzy rezerwuar kobiecości, musi przeżyć „misterium macierzyństwa”, później modli się o deszcz i odprawia *Gusta-czary* (1977), pętając zaklęciem męską postać. Badaczka wskazuje, że Pinińska-Bereś nie tylko była silnie związana z naturą i zainteresowana tematyką ekologiczną, ale także jako przedstawicielka awangardy artystycznej bywała blisko ruchu hippisowskiego, który mógłby również stanowić zasób psychodelicznych i surrealistycznych form wizualnych. Opisuując duchowe przeżycia Pinińskiej-Bereś, wypływające zarówno z codziennych doświadczeń, jak i z praktyki artystycznej, Jakubowska korzysta także z nieco bardziej psychoanalitycznych sposobów myślenia, wyraźnie obecnych też w jej innych publikacjach, co

pozwala na ujęcie doświadczenia kobiecości – i praktyki artystycznej z nią związanej – wraz z jej rewersem: męskością, z której Pinińska-Bereś wyzwala się, m.in. depcząc sztandar niegdyś wielbionego Apollina. Męskość pojawia się po raz pierwszy w tej opowieści wraz z figurą wychowującego artystkę w ultrakatolickiej rodzinie despotycznego dziadka; postać tę powieli później Tadeusz Kantor. Nie brakuje także namysłu nad związkami Marii i Jerzego Beresiów oraz ich, jak ujmuje to Jakubowska, (ro)zbieżnymi praktykami artystycznymi i miejscami zajmowanymi w polu artystycznym. Kariera Jerzego Beresia jest przedstawiona jako odwrotność rozwoju zawodowego Marii. W kręgach Grupy Krakowskiej i Teatru Cricot był ceniony bardziej niż Pinińska-Bereś, ale jego kariera zostaje zahamowana mniej więcej w tym czasie, kiedy twórczość Marii zostaje doceniona. Jakubowska łączy to zjawisko z mizoginią środowiska artystycznego, która jest przyczynkiem dla szerszej refleksji nad pozycją Marii Pinińskiej-Bereś, ale też kobiet w ogóle, w tym świecie zdominowanym przez mężczyzn i poniekąd wymagającym od artystek męskiej postawy. Drugim powodem, jaki podaje badaczka, jest polityczny wymiar sztuki Jerzego Beresia, odwrotny wobec intymnego charakteru prac Marii, a więc zwracający na siebie uwagę i wzbudzający chęć kontroli ze strony władz komunistycznych. Chociaż, jak pisze sama Jakubowska, w twórczości Pinińskiej-Bereś ciało było związane z intymnością i erotyką, a w praktyce jej męża było ciałem politycznym, to udaje jej się wydobyć także polityczne wymiary sztuki Marii, np. w *Defiladzie ze sztandarem* (1972). Co niezwykle istotne, są to przekazy krytyczne wobec władz komunistycznych – badaczka rozumie je jako reakcję na protesty włókniaerek w 1971 roku oraz późniejsze wzmożenie inicjatyw mających na celu zdobyć przychyłność kobiet – i zarazem wykorzystujące ten sam język manifestacji politycznej, czyli defilowanie ze sztandarem niczym podczas obchodów pierwszomajowych.

Jedną z największych zalet książki Agaty Jakubowskiej jest jej subtelność. Badaczka nie stara się wpisać twórczości Marii Pinińskiej-Bereś w ogólnie wyznaczone ramy, a zarazem obudowuje swoje rozważania szeroko zarysowanymi kontekstami społeczno-kulturowymi, ale także politycznymi, ekonomicznymi i artystycznymi. Przywołuje nie tylko szereg wydarzeń z historii kultury i społeczeństwa polskiego, ale także zjawiska zagraniczne. Przekonująco łączy te wątki z biografią artystki w sposób, który pozwala spojrzeć przez pryzmat jej życia i twórczości na procesy emancypacji kobiet w PRL-u i jednocześnie, dzięki szczegółowo nakreślonemu krajobrazowi socjalizmu, zrozumieć struktury odczuwania samej artystki. Dystans, który autorka zachowuje wobec zachodniej tradycji myśli feministycznej, oraz to, że badaczka wciąż docenia i czerpie z jej spuścizny, pozwala jej na poszerzenie horyzontów myślenia o twórczości Marii Pinińskiej-Bereś. Artystka, która uznawana jest za nestorkę sztuki feministycznej w Polsce i z tego też względu często sprowadzana do różowej twórczości lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w opowieści Jakubowskiej, choć również skupionej na tych dwóch dekadach, ukazana jest w dużo szerszej optyce, jako rzeźbiarka świadomie korzystająca z szerokiej palety form, materiałów i języków wizualnych. Historia, jaką przedstawia badaczka, jest przy tym dostępna dla wielu czytelników, nie

tylko ze względu na przystępny, choć specjalistyczny język, ale także samą strukturę książki zbudowanej z kilkudziesięciu krótkich fragmentów. Przyczynia się do tego także sposób konceptualizacji problemów, które omawia autorka. Co prawda są one obudowane refleksją teoretyczno-filozoficzną wyznaczającą przedmiot rozważań, ale w przeważającej mierze Jakubowska ujmuje interesujące ją kwestie przez pryzmat doświadczenia Marii Pinińskiej-Bereś, jej życia i budowania swojej tożsamości w PRL-u jako kobieta i jako artystka. Doświadczenie jest jednocześnie tym, co wyznacza ramy czasowe całej opowieści, urywa się ona bowiem wraz ze stanem wojennym, w obliczu którego Pinińska-Bereś czuje, że nieadekwatnym jest już tworzenie różowych rzeźb. Pozostawia to pewien niedosyt szczególnie w świetle wspomnianego przez badaczkę transformacyjnego backlashu i serii infantek powstałych w latach dziewięćdziesiątych, których porównanie z wczesnymi rotundami samo się narzuca. Tego rodzaju zestawienie, chociażby skrótkowo zarysowane, mogłoby stanowić przewrotną ilustrację socjalistycznych procesów emancypacyjnych, a także pewną klamrę kompozycyjną i dopełnienie obrazu świata oraz kobiecości i narzucanych jej ograniczeń widzianych oczami Pinińskiej-Bereś.

Przede wszystkim jednak książka Agaty Jakubowskiej stanowi nowe otwarcie w myśleniu o polskim feminizmie i sztuce z nim związanej. Wpisuje się ona w żywą w ostatnich latach, w kręgach akademickich oraz popularnonaukowych, dyskusję i próby poszerzania rozumienia tych zjawisk. Mowa tu o ujęciach społeczno-politycznych, jak wydane w ostatnich latach przywoływane już *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm, Cyfrodziewczyny* Karoliny Wasielewskiej i *Zawodowe dziewczyny: Prostytucja i praca seksualna w PRL* Anny Dobrowolskiej, ale także rozważania z zakresu historii sztuki i badań artystycznych, jak np. działalność Fundacji Arton, Seminarium Feministycznego, galerii lokal_30, twórczość artystek takich jak Iwona Demko czy zorganizowana w 2021 roku konferencja *Not Yet Written Stories. Women Artists in Central and Eastern Europe*. Rozważania Jakubowskiej przyczyniają się do rozwoju tych refleksji, ponieważ będąc ich częścią, pozostają wobec nich krytyczne i tym samym poszerzają możliwe sposoby myślenia o emancypacji kobiet w krajach socjalistycznych. Nie są zwykłym opisem zjawiska, ale raczej szukają jego genezy, źródła, które „nie oznacza, że oto staje się coś, co z niego wypłynęło, lecz raczej oznacza coś, co wypływa ze stawania się i przemijania”⁷. Wyzwolenie kobiet i walka o równouprawnienie przedstawione na przykładzie życia i twórczości Marii Pinińskiej-Bereś były możliwe w socjalizmie w ramach procesu stawania się kobietą w konserwatywnej nowoczesności oraz artystką w androcentrycznym ówczesnie świecie sztuki. Urzeczywistniły się w opowieści o osobie, która zyskała miano pierwszej twórczyni feministycznej poprzez stawanie się artystką i odrzucenie przymusu bycia artystą.

⁷ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2013, s. 33.

References

- Benjamin Walter, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2013.
- Cixous Hélène, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasilowska, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1993, nr 4/5/6 (22/23/24), s. 147–166.
- Fidelis Małgorzata, *Równouprawienie czy konserwatywna nowoczesność? Kobiety pracujące*, w: *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawienie, komunizm*, red. Katarzyna Stańczak-Wiślik, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, Kraków: Universitas 2020, s. 103–161.
- Jakubowska Agata, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2022.