

# Elżbieta Jeżewska

---

## Bożena Biskupska : malarstwo-rzeźba

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 17, 366-370

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## RECENZJE I OMÓWIENIA WYSTAW

BOŻENNA BISKUPSKA. MALARSTWO — RZEŻBA

Polska sztuka współczesna jest w centrum zainteresowań kolekcjonerskich Muzeum Narodowego w Kielcach od lat siedemdziesiątych<sup>1</sup>, w efekcie czego powstała pomyślana jako wystawa stała — galeria polskiego malarstwa współczesnego uwzględniająca zasadniczo wszystkie uznane środowiska artystyczne w Polsce — galeria prezentująca również na prawach akcentów rzeźbę oraz grafikę.

W sezonie letnim 1988 r. muzeum udostępniło zwiedzającym, także na wystawie czasowej, profesjonalną plastykę współczesną, tym razem jednego autora — Bożenny Biskupskiej z Warszawy. Ekspozycja ta czynna była od 8 lipca do 20 sierpnia 1988 r.

Biskupska należy do pokolenia artystów plastyków startujących do dojrzałego już życia zawodowego tuż po połowie lat siedemdziesiątych. Jest absolwentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom uzyskała w 1976 r. Wystawia indywidualnie od 1978 r. zarówno w kraju, jak i za granicą<sup>2</sup>. W 1988 r. obchodziła zatem dziesięciolecie swojej bardzo czynnej działalności wystawienniczej. W tym również roku odbyły się w sumie cztery jej pokazy autorskie w Polsce: poza Kielcami — gdzie był ostatni — w Warszawie, Opolu i Zielonej Górze (tutaj najpełniejszy).

Na pokaz w Kielcach złożyły się dwie grupy eksponatów: obrazy w liczbie siedemnastu, oleje na płótnie, i dwanaście form rzeźbiarskich, wykonanych z masy plastycznej techniką mieszaną. Większość z tych obiektów posiada okazałe rozmiary, większość także należy — zarówno malarstwo, jak i rzeźba — do jednego cyklu, realizowanego przez Biskupską od 1984 r., pt. „Non omnis moriar”; również zdecydowana większość z nich manifestuje szczególnie antropomorfizm.

Omawiana wystawa, jak każda autorska, ujawniła oczywiście indywidualność artystki w określonym stadium jej twórczości i była równocześnie swoistą charakterystyką przekroju tej twórczości. Zatem można ograniczyć się jedynie do owej charakterystyki. Można jednak na okazaną grupę prac popatrzeć przez szerszy pryzmat rozwoju plastyki, który dał w efekcie rodzaj stylistyki artystycznej uprawianej przez Biskupską. Spróbujmy zatem określić przynajmniej ogólnie orientacje stanowiące — poza osobistymi predyspozycjami autorki, które niewątpliwie istnieją — świadome bądź podświadome źródła inspiracji, a także zjawiska paralelne w stosunku do wystawionych prac. Ale zanim o tym — słowo o samej ekspozycji.

Wystawę prac Biskupskiej umieszczono w największej sali budynku muzeum przy pl. Partyzantów, na piętrze — osobno grupując rzeźbę i osobno malarstwo. Istniał oczywiście między tymi grupami kontakt wizualny, co nie zmieniało faktu, że były to „dwa światy” wzajemnie równoważące się siłą oddziaływania, lecz działające na widza w zupełnie różny sposób. Pozornie sala ekspozycyjna z bogatą klasycystyczną artykulacją ścian „nie przystawała” do sztuki współczesnej, jednak wielki porządek architektoniczny (pilastrowo-arkadowy) — w swej wymowie monumentalny — okazał się elementem integrującym różnorodność eksponatów i zsynchronizowanym z cechą podstawową kluczowych wystawionych dzieł sztuki, z ich okazałością uzyskaną poprzez proporcje i stosunkowo dużą skalę.

„Wypowiedź” Biskupskiej zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie ujawniła przede wszystkim przemyślenia nad problemem przeistaczania się ludzkiego życia w stan śmierci bądź w stan utajonego życia, ale o innej już wartości materialno-duchowej; ten wątek przewija się przez wszystkie kompozycje cyklu „Non omnis moriar” w różnych wariantach i stopniach nasilenia emocjonalnego. Oprócz owej jednolitego tematycznie zespołu „zaistniał” na wystawie jeden obraz z cyklu „Opisanie domu”, jakby wyrwany z kontekstu, a mimo to istotnie

<sup>1</sup> Por. m.in. noty o nabytkach muzeum w „Roczniku Muzeum Narodowego w Kielcach”, tomy różne.

<sup>2</sup> Por. biografie Bożenny Biskupskiej w katalogach jej wystaw, m.in. w katalogu towarzyszącym jej polskimi ekspozycjom pt. *Bożenna Biskupska. Malarstwo i rzeźba*. Wstęp B. Kowalska. SBWA Warszawa 1988.

uzupełniający na zasadzie kontrastu wiedzę o repertuarze formalnych środków stosowanych przez Biskupską w malarstwie.

Skupiając się na przewodniej narracji pokazującej, odbieraliśmy prezentacje sytuacji granicznych życia ludzkiego, trwania w nietrwałości.

W sztuce polskiej XX w. dramat „rzeczy ostatecznych” to problematyka mająca swoje trwałe miejsce, a od czasu II wojny światowej również szczególnie z racji swoistej wieloznaczności. W okresie okupacji hitlerowskiej powstało wiele prac ujawniających w formie plastycznego „krzyku” nie tylko walkę, ale i tragedie dyskryminacji i eksterminacji<sup>3</sup>. Po II wojnie echa tych przeżyć w adekwatnej do tematu ekspresyjnej konwencji stylistycznej znajdujemy m.in. w obrazach Waldemara Cwenarskiego (1926—1953) z początku lat pięćdziesiątych, w jego *Etiudach*, *Ukrzyżowaniu* czy *Autoportrecie*<sup>4</sup>, albo w „spokoju kości” — w reliefach Jonasza Sterna (1904—1988).

Lata pięćdziesiąte przyniosły, przypomnijmy, także m.in. ogólnopolską wystawę „Arsenal” (I) z wiodącym tematem „Przeciw wojnie...”, na której znalazły się prace nieustraszone od zamierzonej deformacji (wypływające z doświadczeń europejskiego ekspresjonizmu lat po 1900 r., przyswojonego także przez artystów polskich międzywojnia), m.in. Marka Oberländera, Andrzeja Wróblewskiego, Jana Lebensteina, Stefana Gierowskiego i Aliny Szapocznikow. Pozostańmy chwilę przy Alinie Szapocznikow (1926—1973). Alicja Kępińska, pisząc o naszej sztuce lat 1945—1978, zwróciła uwagę m.in. na to, że „znamienny dla rzeźby polskiej po 1955 r. jest człowiek z d e z i n t e g r o w a n y, »ekshumowany« [...] człowiek tragiczny. Nadal tragiczny, mimo iż minęło dziesięć lat od zakończenia wojny. Człowieka takiego prezentuje m.in. Alina Szapocznikow” i dalej — „Sztuka [Szapocznikow i później — w latach sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych] staje się dramatycznym śladem

czegoś wieczyście przejściowego [...]”<sup>5</sup>. Sztandarową rzeźbą tej artystki stał się *Ekshumowany* z 1955 r. — figura siedzącego o szczerbówkach zachowanych rysach twarzy i kończynach, podobnie jak np. u postaci na szkicu malarskim Bronisława Linkego (1906—1962) pt. *Rozkładające się postacie*<sup>6</sup>. Późniejsze, z 1968 r., *Nowotwory* Szapocznikow pozostają w kręgu podobnych wizji.

Ból unicestwiający uosabiają także znane rzeźby zatytułowane *Niobe* z lat sześćdziesiątych autorstwa Władysława Hasióra (ur. 1928) czy Kazimierza Gustawa Zemły (ur. 1931)<sup>7</sup>.

Człowiek ekshumowany już czynnie nie zaistnieje, a przynajmniej nie może zgodnie z prawami natury, a zatem jest to podejście pesymistyczne do rzeczywistości — jakże inne od np. słynnego *Zmartwychwstania* Augusta Zamoyskiego (1893—1970) w formie „łuku życia” czy bodaj krzyku jeszcze żyjącej materii w nie mniej słynnym *Pomniku dla zburzonego miasta* Osipa Zadkina (1890—1967) z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych<sup>8</sup>.

Od drugiej połowy lat sześćdziesiątych „sygnalizowały” o względności egzystencji ludzkiej przekazywały także prace krakowskiej grupy artystycznej „Wprost”. Andrzej Osęka w 1977 r. tak opisał wrażenia, jakie wywołała pierwsza wystawa tej grupy w roku 1966: „Większość krytyków dostrzegła w tej wystawie [...] przede wszystkim szokującą brzydotę oraz [...] próbę mówienia sztuką — rzeczy, jakie w plastyce powiedzieć się nie dadzą [...]”<sup>9</sup>. Symptomatycznymi w tym wypadku są prace dwóch członków „Wprost”: Jacka Waltosia (ur. 1938) z cyklu *Jeszcze obecny* z 1967 r. — wyrwane jakby przypadkiem ze zbrojeń odciski ciał ludzkich w cemencie — oraz Macieja Bieniasza (ur. 1938) obraz *Płonący* z 1966 r.;

<sup>5</sup> A. Kępińska *Nowa sztuka...*, s. 36—37, 125—126, il. 10

<sup>6</sup> T. Nyczek *Osobny*. „Sztuka” 1980 nr 3 (7), s. 37, il. 4

<sup>7</sup> Por. il. 23 w „Projekcie” 1988 nr 4 (181) — dotyczy W. Hasióra; por. *Współczesna sztuka polska*. Red. A. Ryszkiewicz. Warszawa 1981, s. 393—395, il. 8-10 — dotyczy K. G. Zemły; A. Osęka, W. Skrodzki *Współczesna rzeźba polska*. Warszawa 1977, il. 101—102.

<sup>8</sup> Rzeźby A. Zamoyskiego i O. Zadkina publikowano w bardzo wielu wydawnictwach, por. m.in.: M. Rydzak *Ekspresjonista mistyczny, August Zamoyski*. „Sztuka” 1986 nr 1, il. 38; Ionel Jionou *Zadkine*. Paris 1964, il. 68 i na okładce.

<sup>9</sup> A. Osęka *Wprost*. „Projekt” 1977 nr 3 (118), s. 18

<sup>3</sup> Por. m.in. J. Jaworska *Nauczanie w konspiracji*. „Projekt” 1980 nr 2 (135), s. 10—13, il.; też *Polska sztuka walcząca 1939—1945*. Warszawa 1985, il.

<sup>4</sup> Por. m.in. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław—Warszawa—Kraków 1964, s. 395, 397, il. 220; B. Kowalska *Polska awangarda malarska*. Warszawa 1975, s. 60 i in., il. 24, 25; A. Kępińska *Nowa sztuka — sztuka polska w latach 1945—1978*. Warszawa 1981, s. 27, il. 7.



Ryc. 1. Bożenna Biskupska, rzeźby z cyklu *Płytwce*, 1985—1986

u innych z grupy „Wprost” — u Leszka Sobockiego (ur. 1934) i Zbyluta Grzywacza (ur. 1939) pojawiał się jak obsesja m.in. motywu ukrzyżowanego<sup>10</sup>.

Osobny bardzo ważny dział dramatycznych wypowiedzi rzeźbiarskich tworzą monumenty polskie wzniesione ku czci ofiar wojen. O jednym z ich typów będzie za chwilę.

A jak Biskupska realizuje swoje przemyślenia „Non omnis moriar”? W rzeźbie postępuje wielorako. Po pierwsze — inspirując się prądną wymową kamieni, kamiennych statui, płyt w ich wielkości — tworzy m.in. tzw. płytwce. Z ich serii w Kielcach znalazło się sześć form do wysokości około 2,5 m, w tym formy tzw. negatywowe. Po wtóre — tworzy kształty antropoidalne o zamierającej, stygnącej energii, jak np. obecną na wystawie dwuczłonową grupę *W drodze* jakby z dopalających się ciał. Jest również trzeci „wyraz”, bodaj najbardziej „klasyczny” — stosunkowo czytelne, acz równie ekspresyjne postacie oddane w brązie w kameralnej skali — do wysokości kilkunastu centymetrów — w męce i walce konania.

Powracając do płytowców, kamień fascynował całe rzesze i pokolenia artystów (by ograni-

czyć się tylko do nich, może warto w tym miejscu wspomnieć o „magii” kamieni podsyconej przez architektów, pisarzy i poetów). „Kamienie życia” inspirują nadal twórców nam współczesnych. „Morza” ruin starożytnych oraz naturalne złomowiska skalne w górach przemawiają do wyobraźni nawet mniej wrażliwych. Owe masy tworzą „same” własną rzeczywistość, są niemal partnerskie wobec człowieka. W sztuce polskiej powojennej kamienie jako takie „zagrały” wymownie po wielokroć, przede wszystkim w celach sepulkralnych, upamiętniających. Wymienię jeden tylko tego rodzaju przykład, ale wyróżniany — cmentarz w Treblince, realizację Duszenki — Haupta — Strynkiewicza z 1964 r.<sup>11</sup>

Forma negatywowa, ze swej natury odpowiednia dla wszelkiej sugestii, zastosowana w niektórych płytowcach Biskupskiej, tym bardziej pasuje do podjętej problematyki ważkości śladu po człowieku lub jego dziele, utożsamianym z nim obiektem kamieniopodobnym.

<sup>10</sup> Ibidem, il. 4 i 7; A. Osęka, W. Skrodzki *Współczesna rzeźba...*, il. 108—111; A. Kępińska *Nowa sztuka...*, s. 103—109, il. 58, 59

<sup>11</sup> Por. A. Osęka, W. Skrodzki *Współczesna rzeźba...*, il. 47—49; I. Grzesiuk-Olszewska *Polska rzeźba pomnikowa 1945—1980*. „Sztuka” 1981 nr 1, s. 50, il. 9, s. 19; pojedyncze surowe kamienie, zwłaszcza duże glazy narzutowe od zamierzonych czasów wykorzystywano do oznaczania miejsc szczególnych, nie tylko grobów; od okresu romantyzmu pojawiały się na mogiłach na życzenie fundatorów o wyrafinowanym smaku estetycznym. „Prosty” kamień leży na powązkowskim grobie Xawerego Dunikowskiego.



Ryc. 2. Bożenna Biskupska, *Non omnis moriar nr VII*, 1986, własność Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/2577

Przypomnijmy, że to kubizm analityczny spowodował powstanie sytuacji, w której formy plastyczne wypukłe i wklęsłe mogą być stosowane zamiennie, w wyniku czego z kolei powstało pojęcie sylwetki negatywowej tworzącej aktywną powietrzną przestrzeń organizowaną i ograniczaną przez tę sylwetkę; pojawiła się rzeźba otwarta ukazująca swe wnętrza z pustką „czynną” oraz otworami podobnie działającymi. W tym duchu tworzyli, jak wiemy, m.in. Aleksander Archipenko (1887-1964) od 1915 r., a następnie Henry Moore (1898—1986)<sup>12</sup>,

<sup>12</sup> Por. m.in. A. Kotula, P. Krakowski *Rzeźba współczesna*. Warszawa 1980, s. 85—94 i in.



Ryc. 3. Bożenna Biskupska, *Non omnis moriar nr VIII*, własność Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/2578

a w Polsce w latach osiemdziesiątych w „klasycznym” wydaniu także Magdalena Abakanowicz (ur. 1930), choćby w multiplikacyjnej kompozycji terenowej we Włoszech pt. *Katharsis*<sup>13</sup>.

Obecna na kieleckiej wystawie negatywowa forma Biskupskiej *Mój strój* dosłownie wskazuje na implikacje artystyczne.

Malarstwo Bożenny Biskupskiej sprzęgnięte jest z jej rzeźbą przede wszystkim poprzez konkret przedstawianych na płótnie motywów haptycznie wyczuwalnych, nawet jeśli jej obraz

<sup>13</sup> Por. J. Beck *Magdalena Abakanowicz*. „Projekt” 1987 nr 4 (175), s. 8—11, il. 1—8.

jest tylko feerią barw, „tkaninową” gęstością pigmentów. Praca pędzla Biskupskiej jest szybka, uwidoczniła, o zróżnicowanej długości pociągnięć, charakterystyczna dla szkicu. O wydziwku obrazu decyduje raz zespół linii konturowych, drugim razem — sama barwa.

Ogólnie rzecz biorąc, malarstwo to przynależy do najnowszej fali ekspresjonizmu<sup>14</sup>, jednak jest bardziej zdyscyplinowane. Wszystkie jej obrazy — bez względu na to czy ukazują postać (postacie) w miarę całkowitą, czy szczątek lub grę kolorów mającą oddawać nastrój „Non omnis moriar” — odznaczają się zdecydowanym wertykalizmem; osie kompozycyjne biegną pionowo lub ostrą diagonalą.

W tle skojarzeń, na którym występuje sylwetka Biskupskiej jako malarza, rysują się trzy indywidualności twórcze, należące do starszego pokolenia (działające na gruncie warszawskim, ale na skalę i miarę ogólnopolską). Być może ich istnienie dodatkowo podbudowało i ukierunkowało Biskupską; są to: Zbigniew Beksiński (ur. 1929), Jerzy Tchorzewski (ur. 1928) i Halina Chrostowska (1929—1990). Do nadrealistycznych dramatycznych wizji Beksińskiego Biskupska przybliżyła się pełnym emocjonalnego napięcia przekazem doznań graniczących z metafizycznymi i siłą sugestii, ale formalnie bardziej nawiązując do atmosfery sztuki Tchorzewskiego, jej etapów wyznaczonych takimi obrazami, jak: *Tantal* z 1967 r. i *Grotolaz* z 1968 r. aż po *Pomiędzy niebem i ziemią* z 1972 r. i *Sygnaly* z 1976 r.<sup>15</sup> Dwie pierwsze z wymienionych to kompozycje ze stosunkowo czytelną jeszcze postacią męską w umownej przestrzeni; dwie ostatnie to już zasadniczo abstrakcje kolorystyczne wzbogacone o metaforę przez „zabieg”

dodania im tytułów. Biskupska nie przyjęła oczywiście od żadnego z dwu tych artystów ani pogłębionej tzw. malarskości, ani analitycznego podejścia do każdego szczegółu obrazu pod kątem jego znaczenia i interpretacji fakturalnej.

Malarskie „homoidy” Biskupskiej dźwigają swój los w niejasno określonej przestrzeni. Trwają najczęściej na najbliższym planie, o tyle tylko „pojemnym”, aby mogły pomieścić je same albo nie do końca sprecyzowane masy. Jeżeli istnieje w malarstwie Biskupskiej wyrazista głębia, to uzyskana za pomocą zdecydowanie wytyczonej perspektywy, jak np. w największym na wystawie w Kielcach obrazie z cyklu *Opisanie domu* z 1987 r.<sup>16</sup>

Żywiolowy z reguły koloryt płócien Biskupskiej oddaje „zmagania energii” czasem na miarę odbłasku ognia. W każdym obrazie inna barwa wiecie prym, niekoniciecznie zresztą „w ramach” przewodniego motywu postaci; niekiedy silniejszy od szczątków ludzkich jest wybrany element tła.

Niektóre „homoidy” obdarzone są przez Biskupską koegzystencją barwną starannie przemyślaną: błękitną, czerwoną, białą (bladokredową); w swojej anonimowości i odrealnieniu barwnym podobne są nieco do figur pojedynczych i zwielokrotnionych w pracach rysunkowo-graficznych barwnych Haliny Chrostowskiej z lat osiemdziesiątych<sup>17</sup>, to nic, że wydobytych inną techniką artystyczną i wywołujących wrażenia, uczucia bardziej nostalgiczne, liryczne aniżeli stworzone przez Biskupską. W obu przypadkach owe barwne figury działają jak ślady aury ludzkiej w kalejdoskopie gorączkowych wizji twórczej nadwrażliwości.

Elżbieta Jeżewska

<sup>14</sup> Por. m.in. wystąpienia młodych neoekspresjonistów polskich w Warszawie: wystawa w Muzeum Narodowym w 1987 r., wystawa *Każdemu czasowi jego sztuka. Ogólnopolska wystawa Młodych Plastyki, Arsenal '88*. Katalog opracowany przez komisarzy ekspozycji Leszka Jampolskiego i Jarosława M. Daszkiewicza, Warszawa 1988.

<sup>15</sup> Na temat Beksińskiego i Tchorzewskiego oraz ilustracje ich prac — w wielu publikacjach polskich od lat 60., por. też wywiad W. Skrodzkiego z Beksińskim w „Projekcie” z 1981 r. nr 6 (145), s. 17—25, il.; o Tchorzewskim — *Współczesna sztuka polska...*, s. 317—332, il. 11—14; A. Kępińska *Nowa sztuka...*, s. 74—75, il. 32.

<sup>16</sup> Ilustracja tego obrazu również w „Przemianach” 1988 R. XIX nr 213, s. 45.

<sup>17</sup> Por. postacie na dwóch obrazach zakupionych do naszego muzeum po wystawie w 1988 r. z cyklu „Non omnis moriar” VII i VIII z r. 1986 (nr inw. MNKi/M/2577 i MNKi/M/2578) z pracami Chrostowskiej w: W. Wierzbowska *Przegląd grafiki polskiej*. „Projekt” 1981 nr 5 (144), s. 3, il. 4; B. Kowalska *Nowe prace Haliny Chrostowskiej*. „Projekt” 1985 nr 2 (161), s. 15. Linie figuratywne twórczości Chrostowskiej bliską tematycznie „Non omnis moriar” Biskupskiej kontynuuje i rozwija uczeń Chrostowskiej — Marek Jaromski.