



KAROLINA TOMCZAK

ARTYSTYCZNE ŚWIATY
ANNY
SZPAKOWSKIEJ-KUJAWSKIEJ
Z B L I Ź E N I A



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ARTYSTYCZNE ŚWIATY
ANNY SZPAKOWSKIEJ-KUJAWSKIEJ

ZBLIŻENIA

Seria

Dyskursy sztuk(i) 1

Redaktor serii

Karolina Tomczak

Rada naukowa serii

dr hab. Justyna Bajda, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego

dr hab. Irena Dżurkowska-Kossowska, prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
w Toruniu

dr hab. Ryszard Mączyński, prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

dr hab. Marcin Trzęsiok, prof. Akademii Muzycznej w Katowicach

dr Arkadiusz Wojtyła, Uniwersytet Wrocławski

dr hab. Bogumiła Mika, prof. Uniwersytetu Śląskiego

dr Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, Uniwersytet Śląski.

Recenzent

Paweł Mackiewicz

Na okładce prace Anny Szpakowskiej-Kujawskiej: *Zuzanna po górach, dolinach*, olej, 1971. Fot. Ł. Kujawski; *Zjednoczeni III*, kalabasz, akryl, lajkra, 1983. Fot. Ł. Kujawski; *Skrzydłak z ogniska*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019. Fot. Ł. Kujawski; *Droga do środka 7*, kolaż, 2009. Fot. Ł. Kujawski.

Karolina Tomczak

ARTYSTYCZNE ŚWIATY
ANNY SZPAKOWSKIEJ-KUJAWSKIEJ

ZBLIŻENIA

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Spis treści

7	WSTĘP
13	1. OSOBNÓŚĆ DROGI TWÓRCZEJ I PERSPEKTYWA METODOLOGICZNA
39	2. TENDENCJE MALARSTWA ANNY SZPAKOWSKIEJ-KUJAWSKIEJ
75	3. SYMPOZJUM WROCŁAW 1970 I BALONY
99	4. CERAMICZNO-RZEŹBIARSKIE „PODRÓŻE”
145	5. KALABASZE – UNIKALNE RZEŹBY Z TROPIKÓW
185	6. LASÓWKA
223	FINALNA – JEDNAK – PRÓBA KLASYFIKACJI...
229	BIBLIOGRAFIA
235	SPIS ILUSTRACJI
241	INDEKS OSOBOWY
244	SUMMARY



WSTĘP

T o krótkie studium poświęcone sztuce Anny Szpakowskiej-Kujawskiej stanowi **zbliżenia do** wybranych obszarów i zagadnień **jej twórczości malarskiej i – zwłaszcza – przestrzennej**. Założeniem niniejszej pracy jest przyjrzenie się szczególnym i charakterystycznym zakresom twórczej działalności artystki, głównie okresu dojrzałego, wyartykułowanego od początku lat 70. XX wieku i późnego (do chwili obecnej). Pozwoli to ująć specyfikę tej sztuki, czyli jej **indywidualny kobiecy modernizm** rozwijany w eksperymentalnych doświadczeniach twórczych, a także przekraczanie ustalonej konwencji poprzez spontaniczne sięganie po właściwości rozpowszechnione w sztuce aktualnej. Jednocześnie umożliwi wydobycie osobliwego realizmu tej twórczości, opartego na kobiecym doświadczeniu życiowym i artystycznym. Ten realizm pozwala wygenerować odmienny i mocno eksponujący kobiecy podmiot artystyczny świat osobistych peregrynacji, przekazany w wysoko zindywidualizowanym języku plastycznym i wynalezionym osobniczym kodzie artystycznych środków. Tekstowi przyświeca zamiar pełniejszego ukazania wyraźnie nowatorskich obszarów twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej, wyróżniających się odważnym eksperymentem odrębnej kreatorki, a także tych działań artystycznych, które dotąd nie zostały wystarczająco

przedstawione w merytorycznym i pogłębionym interpretacyjnie opisie. Dzięki takiej analizie aktywność artystki zostanie osadzona w aktualnym dyskursie sztuki współczesnej jako jej niezbędny i wyjątkowy przejaw. Sama zaś Szpakowska-Kujawska ukaże się jako mistrzowsko precyzyjna modernistka-awangardystka, która swoją antykonwencjonalnością i zróżnicowaną odmiennością antycypuje artystyczne transgresje określające wybrane aspekty ponowoczesnej sztuki.

Zaproponowana tu perspektywa badawcza uwzględnia analizę sztuki Szpakowskiej pod względem znamionujących ją tendencji: realizmu i awangardowości, a także podporządkowanych stylistyce awangardy (jako nurtowi modernizmu) przejawów późniejszej estetyki postmodernistycznej. Metodologiczny repertuar wykorzystany w studium częściowo sięga do optyki feminizmu i psychoanalizy, nie rezygnując przy tym z interpretacji kompozycyjnej rozwiniętej miejscami o dokładniejszą analizę formalną. Takie eklektyczne nachylenie badawcze z różnym nasileniem będzie towarzyszyć opisowi poruszanych w tej pracy obszarów twórczej działalności Anny Szpakowskiej-Kujawskiej: tendencji malarskich, udziału w Sympozjum Wrocław '70, prac ceramicznych i rzeźbiarskich, kalabaszy z okresu nigeryjskiego oraz dzieł zainicjowanych pobytem twórczym w Lasówce.

Samo powstanie tej książki to przede wszystkim wynik bezpośrednich spotkań z Anną Szpakowską-Kujawską, które wstępnie były obmyślane jako wywiady, potem przerodziły się w równoważną wymianę zdań na temat sztuki artystki oraz kontekstu jej zaistnienia i trwania. Pierwszy trop poszukiwań, czyli przynależność do Grupy Wrocławskiej, wydał się nieprecyzyjny. Osobność Szpakowskiej wyblyskiwała podczas spotkań z nią i jej sztuką w wypełnionej dziełami pracowni. Drugi – poznanie poprzez bezpośrednią percepcję i zetknięcie z żywym drugim człowiekiem, otoczonym jego artefaktami w prywatnej przestrzeni, oraz poprzez autorskie teksty – okazał się właściwy. Na początku najbardziej zajmujący był okres nigeryjski i osobliwy majstersztyk, czyli kalabasz, odrębne dzieło artystki, stanowiące jej formo- oraz sensotwórczy wyznalezek. Zapoznanie się z maszynopisem autorskiego pamiętnika *Ekundayo albo droga* przybliżyło tworzenie Szpakowskiej w Afryce i jednocześnie jej życie w tym miejscu. Pozwoliło na wtajemniczenie w estetyczną i egzystencjalną wrażliwość, którą artystka skrupulatnie zawarła w swoim tekście. Potem pojawiła się inna problematyka jej sztuki, równie interesująca – Sympozjum Wrocław '70, formy przestrzenne i twórczość lasówkowa.

Finalnie współbicie z artystką i „żywym” dziełem, dopełniane merytorycznym dialogiem z tekstami źródłowymi i opracowaniami, odsłoniło różnorakie problemy tej twórczości, dotąd niewystarczająco wyartykułowane. Skłoniło do zakreślenia

odmienności drogi twórczej Szpakowskiej-Kujawskiej oraz próby jej zdefiniowania i osadzenia w dyskursie sztuki współczesnej, czyli w eklektycznej optyce badawczej z zakresu m.in. realizmu i awangardy, a także feminizmu i psychoanalizy (rozdz. 1. *Osobność drogi twórczej i perspektywa metodologiczna*). Konieczne wydało się przybliżyć nie najmniej opisanych i najistotniejszych zagadnień obejmujących zwłaszcza dojrzawy etap artystycznych działań, których analiza naświetla specyfikę tej wielomedialnej twórczości. Szczególnie ważna malarska kreacja zachęciła do syntetyzującego wskazania jej głównych i wyróżniających się tendencji formalno-tematycznych na przykładzie wybranych cykli (rozdz. 2. *Tendencje malarstwa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*). Aktywne uczestnictwo artystki we wrocławskim świecie sztuki i od samego początku budowanie od podstaw kontekstu życia artystycznego na Ziemiach Odzyskanych uwydatniły niewątpliwą i niezauważoną rolę Szpakowskiej w Sympozjum Wrocław '70, w znaczeniu nie tylko twórczym, lecz także organizacyjnym (rozdz. 3. *Sympozjum Wrocław 1970 i balony*, najbardziej historiograficzny). Ciągłe powroty artystki do formy przestrzennej uzmysłowiły, jak ważne i jakościowo inne są jej rzeźba i ceramika, w tym prace dotąd nieopisane lub ujęte w niewystarczającym zakresie (rozdz. 4. *Ceramiczno-rzeźbiarskie „podróże”*). Pobyt w Nigerii wskazał wyjątkową jakość nowatorskiej sztuki z tropików. Ukazał zwłaszcza unikalne kalabasze, czyli „dziecko megaliansu” zrodzone na przecięciu dwóch różnych kultur, jako świadectwo transgresyjnego doświadczenia orientalnej tematyki i tworzywa (rozdz. 5. *Kalabasze – unikalne rzeźby z tropików*). Ostatnio pochłaniające Szpakowską malarstwo lasówkowe i przestrzenne *Skrzydłaki* ujawniły formotwórczą rolę natury w jej osobistych kolażach i wielobarwnych bryłach klejonych (rozdz. 6. *Lasówka*). Zakończenie stanowi podsumowujące domknięcie selektywnego przeglądu artystycznych podróży wrocławskiej nestorki i jednocześnie finalną próbę ulokowania jej w perspektywie modernizmu i postmodernizmu, definiujących współczesny dyskurs sztuki (*Finalna – jednak – próba klasyfikacji...*). Poszczególne rozdziały naświetlają konkretne etapy twórczości artystki, formułowaną wówczas nowatorską wartość twórczą, a także złożoną problematykę powstawania i istnienia jej dzieł. Niniejsze omówienie artystycznych działań Anny Szpakowskiej-Kujawskiej dotyczy więc głównie tych właśnie wybranych zagadnień.

Na koniec warto podkreślić istotny kontekst powstawania tej książki. Przesiadując w prywatnym zaciszu pracowni, Szpakowska chętnie pokazywała swoje prace, opowiadała o nich bezpośrednio i szczerze, zarówno od strony formalnej i technicznej, jak i tematycznej. Każda z nich wiąże się z jej osobistymi przypadkami dopełniającymi wyjątkowo bogatą biografię, mimo że nie sposób dojrzeć w nich dosłownego biografizmu, ale mocną sugestią osiągnącą swoją jakość w wymiarze jednostkowym, a następnie

uniwersalnym. Artystka wskazywała także aktualnie powoływane dzieła, mówiąc, jak chciałyby je domknąć. Dzieliła się wizją ich procesu twórczego, do którego wykonywała liczne szkice przygotowawcze, wypełniające osobistą przestrzeń kreacji. Najczęściej „stawały się” one w trwającej chwili, krystalizowały bez większej przerwy i niezłomie, poddając się swojemu specyficznemu rytmowi. W tej aurze jawi się artystka szczególnie konsekwentna, która od początku jest świadoma celu, mimo że wizualność gotowego dzieła to jeszcze nurtująca zagwozdka-zagadka. Wytrwałość i pasja określają najważniejszy dla artystki twórczy imperatyw, którego świadectwem są m.in. prace w tym tekście przywołane, uruchamiające wieloaspektową i złożoną problematykę.



1. OSOBNOŚĆ DROGI TWÓRCZEJ I PERSPEKTYWA METODOLOGICZNA

Moja droga musiała być inna, bo i ja byłam inna¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Anna Szpakowska-Kujawska, w literaturze określana jako artystka malarka², wykonuje nie tylko prace plastyczne z zakresu malarstwa (również w architekturze), lecz także ceramikę architektoniczną, rysunek, rzeźbę ceramiczną i w innych nietypowych tworzywach. Ten wyjątkowo **bogaty dorobek twórczyni**, obecnie nestorki sztuki wrocławskiej, jest przeważnie odczytywany poprzez ogólną analizę procesu jej artystycznych działań³. Za jego początek zwyczajowo uznaje się zakończenie wrocławskiej

¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminarium Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 202.

² EADEM: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016, s. 58.

³ M.in. E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005. A także krótsze teksty Andrzeja Jarosza, omawiające zwłaszcza wybrany obszar artystycznej działalności Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, stanowią poszerzone spojrzenie badawcze na jej twórczość: A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*; A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA:

Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (aktualnie ASP) w 1956 roku z uzyskanym dyplomem na Wydziale Malarstwa Architektonicznego. Zainicjowana w 1961 roku przynależność do Szkoły (późniejszej Grupy) Wrocławskiej z góry definiuje jej jednak odrębną sztukę. We wstępnych realizacjach malarskich realistyczne penetrowanie kształtu zostaje ujęte w wyszukanych i uogólniająco wyznaczonych kompozycjach figuralnych, które eksponują możliwości plamy barwnej, zwłaszcza jakość jednego koloru wielotonalnie studiowanego. Wczesne obrazy o większych formatach to estetycznie wysmakowane cykle *Aleksandryjczycy*, 1960–1963 i *Dionizje*, 1962–1963, które już wówczas skupiają się na rytmicznej stylizacji kompozycji oraz – co widać najwyraźniej w tej drugiej serii płócien – na człowieku w ruchu, oddanym w syntetycznym i harmonijnie powtarzanym kształcie [il. 1]. Rok późniejsze *Ballady rodzinne*, 1963–1965 stanowią kontynuację tej konwencji, jednak z silniejszym efektem malarskim, dzięki miękko kładzonej nasyczonej plamie barwnej, to podkreślającej, to zamazującej kształt, wykluczając ostre liniowe obrysy. *Opowieści z Vence*, 1965 uwydatniają zaś dekoracyjność w lekko geometryzujących i drobniejszych, rytmicznych podziałach oraz światłocieniowej gradacji. Zastosowane tutaj geometryczne i skrótowe ukazanie kształtu oraz jego zacieranie, ale z wielkim dystansem do nieprzedstawieniowości, zostaje wy-ciszone w wielkoformatowym cyklu malarskim z lat 1967–1971 zatytułowanym *Atomy*, w którym wyróżnia się ewoluujące ujęcie osobiście potraktowanych i zawsze istotnych wartości plastycznych: ludzkiego portretu, koloru oraz kompozycyjnej precyzji [il. 2]. Dominuje w nim, odąd stale obecna w malarstwie artystki, indywidualnie unowocześniona figuracja, ostrą linią zaznaczająca uproszczone i ekspresywnie zdeformowane sylwetki, podobne i symbolicznie lewitujące w neutralnej przestrzeni. *Atomy* stanowią manifestację zdecydowanego odrzucenia po-impresjonistycznej⁴ konwencji stylistycznej Grupy Wrocławskiej w kierunku wyostrzenia formalnej i znaczeniowej wartości ludzkiej figury. Nadal istotne eksperymenty barwne zostają podporządkowane osobniczo i uniwersalizująco sproblematyzowanej figuracji. Od lat 70. artystka rozwija świadome profilowanie odrębnego idiomu artystycznego i wyraża zróżnicowane potrzeby twórcze. Konsekwentnie wchodzi w przestrzenność, czego najwcześniejszym świadectwem jest malarstwo na kulach (*Dzień dobry przyjacielu*, 1971). Realizuje ją także

Droga do środka. Wstęp A. JAROSZ. Galeria „Horyzont”, Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu. Wrocław 2012.

⁴ Termin „po-impresjonizm” jest tu stosowany na określenie powojennego koloryzmu, dla odróżnienia od używanego w tym znaczeniu „postimpresjonizmu”, terminu w tym wypadku mylącego, zarezerwowanego zwłaszcza dla europejskiej sztuki ostatnich dekad XIX wieku, którą reprezentowali m.in.: Vincent van Gogh, Paul Gauguin czy też Paul Cézanne.



1. *Dionizje*, olej, 1962–1963



2. *Atomy VI*, olej, 1968

na wielkich płaszczyznach ścian na zasadzie wpasowania się w architektoniczną bryłę i samodzielnego unowocześnienia tradycyjnej techniki malarstwa iluzjonistycznego, barokowego i renesansowego (plafony w holu Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej we Wrocławiu, 1975). Potem coraz chętniej wykonuje formy trójwymiarowe ceramiczne, rzeźbiarskie i na tworzywie naturalnym, często opracowywane malarsko. W 1969 roku Szpakowska zainicjowała symposium we Wrocławiu (1970), uczestnicząc w nim jako jego organizatorka oraz artystka – jednocześnie sprowokowała narodziny wrocławskiego konceptualizmu.

Rok 1977 jest przełomowy. Wówczas artystka wyjeżdża do Nigerii, gdzie powstaje malarstwo oddające jej oswajanie się z egzotyczną naturą, skupione na wybranych roślinach i istotach z wieloma uszami, oczami, rękoma i nogami (m.in. *Myśli na zielonej łące*, 1978; *Pora sucha i Pora deszczowa*, 1977), a także pojawia się rewelacja artystyczna – kalabasz, czyli wyschnięta tropikalna dynia, którą twórczyni odkrywa dla siebie jako niezbędny materiał artystyczny. Etap kalabasz to okres zdecydowanie wyrażonego zachłystnięcia się możliwościami trójwymiarowej bryły, zarówno pod względem formalnym (cyzelowanie przestrzennego kształtu), jak i technicznym (wprowadzanie nowych tworzyw poprzez łączenie różnych mediów). Ten czas otwiera też na potencjał kolażu, realizowany potem na płaszczyźnie dwuwymiarowej (cykl „pisanin”) bądź w trójwymiarze (m.in. *Skrzydłaki*), a także skłania do późniejszych eksperymentów hybrydizacyjnych (zestawiania innowatycznych elementów o różnej proweniencji i jakości tworzywa) oraz częstszego zawłaszczania materiałów codziennych (m.in. styropian, formy globusowe, opakowania spożywcze), wstępnie poddanych procesowi produkcji i obróbce innego „zwykłego” wykonawcy. W 1984 roku Szpakowska-Kujawska wraca do dotkniętego skutkami stanu wojennego kraju, a w latach 1985–1986 rysuje cykl pasteli *Między człowiekiem a człowiekiem*, który w wykadrowanych, ostro wykreślonych profilach ludzkich twarzy oddaje atmosferę relacji panujących wówczas w polskim społeczeństwie i jednocześnie uniwersalnie odczytywaną jakość obcowania z drugim człowiekiem. Lata 1990–1991 to praca nad ceramicznym cyklem *Zmęczenia* przedstawiającym same wielkie głowy ludzi wycieńczonych i udręczonych. Natomiast w latach 1991–2005 artystka wykonuje malowane, wyklejane i formowane przestrzennie „pisaniny”, w których wykorzystuje autorskie krótkie formy poetyckie w stylu haiku, a tym samym wyraża artystyczną fascynację słowem. W tym cyklu łączy wszystkie media, w których dotąd pracowała, skupiając się zwłaszcza na technice wyklejania. Przy jej użyciu podkreśla potencjał kreacyjnego przechodzenia od rozproszenia do scalenia, uwytłaczając finalnie kosmogoniczną wartość łączenia pokawałkowanych elementów w nową całość, co tym samym wyklucza ponowoczesny fragment. *Opowieści z lat*



3. *Opowieść trzynasta*, olej, 2011

2007–2013 to znów wielkoformatowe malarstwo ukazujące, oprócz ekspresywnie tańczących sylwetek postaci, monumentalne maski głów, które sugestywnie przybliżają intensywnie napięcie emocjonalne w równie sugestywnie oznakowanych sytuacjach [il. 3]. Jeszcze w 1990 roku pojawiają się szkice do powstałego w Lasówce kolażowego malarstwa *Droga do środka*, którego właściwe realizacje pochodzą z lat 2008–2016. Jego kontynuacją są przestrzenne *Skrzydłaki* z lat 2017–2019. Te prace uwidaczniają panującą w dojrzałej twórczości Szpakowskiej prymat swobodnego operowania różnymi mediami i technicznymi nowościami, który zostaje jednak podporządkowany precyzyjnie wyznaczonym artystycznym ramom. Ponowoczesną wielość twórczych możliwości artystka kontroluje unikalnym gestem kreatorki, podkreślonym jej kobiecą stylistyką.

Od początku swojej drogi twórczej Szpakowska-Kujawska stara się odnaleźć odrębny styl, który stopniowo jest coraz silniej widoczny. Charakteryzuje go **docieranie do własnego medium**, a więc takiego (artystycznego) materiału, który wyraziłby jej twórcze potrzeby. Eksperymentując, sięga po różne odmiany sztuk plastycznych – oprócz przeważającego malarstwa, także po formę przestrzenną i performans (Symposium Wrocław '70). Eksploatuje w artystycznych działaniach dotąd niewykorzystane tworzywa, m.in. naturalną materię egzotycznego kalabasza, a także wynajduje nowe rozwiązania formalne, widoczne zwłaszcza w malarstwie na kulach i formach wiszących

(*Dzień dobry przyjacielu*). Ta nowoczesna eksploracja medium najczęściej opiera się na swobodnej i jednocześnie dokładnie obmyślanej interdyscyplinarności, wyrażonej w łączeniu materiału plastycznego ze słowem i muzyczną rytmiką, co po części stanowi także pogłos nowatorskiej twórczości ojca, wybitnego awangardysty, Wacława Szpakowskiego. Kolejną cechą kształtowanej stylistyki jest ruch – rzeczywisty lub zaprojektowany jako percepcyjna iluzja, w trójwymiarze (owalne kalabasze, które mogą się toczyć) i na płaszczyźnie dwuwymiarowej (rytmiczne powtarzanie motywu) – który wynika z indywidualnych inspiracji, m.in. pantomimą Henryka Tomaszewskiego. Upodobaniu do form koncentrycznych wyrażających indywidualium (kula czy dośrodkowy kolaż) towarzyszy sięganie po tworzywa z codzienności i łączenie ich w unikalne całości (kalabasze z afrykańskiej dyni, malarstwo wyklejane, wykorzystujące przestrzenność opakowań spożywczych, *Skrzydłaki* ze ścinków drewna itp.). Widać także świadome docieranie do **własnych tematów**, w których hierarchii dominuje „ja” artystki wobec otaczającego ją świata i ludzi, sam człowiek (co wyraża się w uwydatnieniu ludzkiej sylwetki, a często tylko twarzy – jej elementarnego modułu), rytmiczny taniec i lewitowanie w powietrzu oraz natura w swojej zarówno makro-, jak i częściej mikrostrukturze. Punktem wyjścia w ten sposób tematycznie określonej artystycznej opowieści Szpakowskiej-Kujawskiej jest prawda o niej samej, punktem dojścia zaś metaforyczne uogólnienie uniwersalnej prawdy o ludzkiej egzystencji. Proces krystalizacji reprezentacji wizualnej opiera się na zasadzie podążania od szczegółu do ogółu – od podmiotu do podmiotów (wyróżniając nadal pojedynczego człowieka egzystującego obok). Artystka, opowiadając o sobie, stara się opowiedzieć najpełniej o współczesnym człowieku i jego czasie; wyrażając prawdę indywidualną – dotrzeć do prawdy uniwersalnej.

Na **słowie**, często wprowadzanym do autorskiej sztuki, Szpakowska-Kujawska skupia się w pełni również w tekstach literackich – krótkich formach poetyckich lub prozatorskich wydawanych w czasopismach regionalnych i ogólnopolskich⁵. Umiejętność i potrzeba operowania medium językowym przekładają się na istotne dla odbiorcy komentarze w katalogach towarzyszących jej wystawionej sztuce⁶, a także wypowiedzi całościowo ujmujące jej drogę twórczą⁷ lub wspomnieniowe, wieloaspektowo opisujące

⁵ M.in. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Między dwoma słońcami*. „Odra” 2000, nr 7–8. A także: EADEM: rękopisy w posiadaniu artystki, np. tekst bez tytułu z listopada 1967 roku (druk w: E. ŁUBOWICZ: *Jest się...*, s. 26); A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Frunąca lekkość ciała w dalekościach wzgórz i zachodzącej tunie słońca*. W: EADEM: *Rytmy* [katalog wystawy]. mia ART GALLERY. Wrocław 2019, s. 5.

⁶ M.in. EADEM: *Podróż*. Galeria „W Pasażu”, PP Desa Oddział Śląski. Wrocław 1986; A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, J. LUDWIŃSKI: *Galeria „Pod Moną Lisą”. Dwugłos*. „Odra” 1968, nr 3, s. 57–59.

⁷ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*

wybrany etap tej twórczości⁸. To docenienie języka literackiego zostaje wyrażone najbardziej nowatorsko w ramach działalności artystycznej – w wielomedialnych kombinacjach słowa z tworzywem plastycznym oraz rozmaitych interdyscyplinarnych konfiguracjach w dwuwymiarowej i trójwymiarowej przestrzeni twórczej.

Szpakowska-Kujawska z wielką wytrwałością od końca lat 60. (1968) **promuje twórczość swojego ojca**, Wacława Szpakowskiego, w przestrzeni wystawienniczej i autorskich tekstach wspomnieniowych⁹. Mimo trudności jego nowatorstwo zostało dostrzeżone i merytorycznie skomentowane, dzięki czemu zasłużenie zaistniało w dyskursie sztuki współczesnej¹⁰. Mocne przywiązanie i szacunek do rodzica oraz zrozumienie wyrażnie wyróżniające się awangardowości jego malarstwa abstrakcyjnego, opartego na fraktalnych liniach rytmicznych, przełożyły się na skuteczne działania popularyzatorskie, czego efektem była m.in. zorganizowana w 1978 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi wystawa indywidualna Szpakowskiego, a także wrocławska ekspozycja monograficzna *Linie rytmiczne* w 2016 roku. Ta misja, momentami ważniejsza od lansowania własnej sztuki, współistnieje z mimo wszystko konsekwentnym kontynuowaniem osobistej drogi twórczej – w dużej mierze stylistycznie odmiennej od nieprzedstawieniowej sztuki ojca.

Wystaw monograficznych samej obecnie osiemdziesięciodziewięcioletniej artystki było niewiele – obie odbyły się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu: pierwsza w 1969 roku, kolejna 36 lat później, w 2005 roku. W zestawieniu z bogactwem ilościowym i stylistycznym twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej zastanawia tak niewiele możliwości z jednej strony całościowego pokazania tej szczególnej sztuki, a z drugiej jej bezpośredniego odbioru w scalającym formacie¹¹. Nie wynika to

⁸ EADEM: *Ekundayo albo droga*. Maszynopis w archiwum artystki. Publikacja w wersji demo: <http://www.rw2010.pl/go.live.php/PL-H6/przegladaaj/SMTQwMg%3D%3D/ekundayo-albo-droga.html?title=Ekundayo%20albo%20Droga> [data dostępu: 23.12.2018].

⁹ M.in. EADEM: *Jaki był?*. W: *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* [katalog wystawy]. Wstęp i oprac. J. ZAGRODZKI. Muzeum Sztuki. Łódź 1978; EADEM: *Idąc za linią*. W: *Wacław Szpakowski 1883–1973. Linie rytmiczne*. Red. E. ŁUBOWICZ. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2015; EADEM: *Biurko mojego ojca*. „Dolny Śląsk” 2012, nr 17.

¹⁰ Pierwszy badawczy tekst o Wacławie Szpakowskim napisał Mariusz Hermansdorfer (*Zanim powstał op-art*. „Odra” 1969, nr 5, s. 122), kolejne – Janusz Zagrodzki, który interesując się wcześniej sztuką nowoczesną m.in. Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, docenił pionierską awangardowość ojca Szpakowskiej-Kujawskiej (m.in. *Rytm i symetria*. W: *Linie rytmiczne...*; IDEM: *Linie rytmiczne*. „Projekt” 1979, nr 2; IDEM: *Nieskończoność linii. Aspekt psychologiczny, wizualny i muzyczny*. W: *Wacław Szpakowski (1883–1973). Nieskończoność linii* [katalog wystawy]. Wstęp i oprac. IDEM. Atelier 340. Bruxelles 1992).

¹¹ Na tle dwu ekspozycji monograficznych wyróżnia się znaczna ilość ponad 30 wystaw indywidualnych regularnie organizowanych zwłaszcza w kraju, ale także za granicą,

bynajmniej ze stosunkowo późnego samodzielnego debiutu wystawienniczego, który umożliwił dystans do wcześniejszego jedynie współtowarzyszenia w wystawach zbiorowych innym artystom Grupy Wrocławskiej. Mianowicie pierwsza ekspozycja indywidualna trzydziestosiedmioletniej wówczas artystki została zorganizowana dopiero w 1968 roku we wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą, prowadzonej przez kolegę Jerzego Ludwińskiego. Ta wybiórcza i mało satysfakcjonująca obecność Szpakowskiej-Kujawskiej w przestrzeni wystawienniczej, a także ogólnie w oficjalnym rodzimym życiu artystycznym wiąże się z różnymi uwarunkowaniami, m.in. ze zdecydowaną odmiennością twórczości artystki od obowiązującego w PRL-u paradygmatu sztuki „wysokiej”, autonomicznej i ujednolicającej oraz z nonkonformistyczną i osobniczą stylistyką kobiecą, nieakceptowaną przez uniwersalny modernizm (oficjalną konwencję sztuki państwowej), zarezerwowany dla genialnego kreatora mężczyzny i neutralizujący różnorodność „innych” podmiotów artystycznych¹². Wpływ na tę sytuację miało również tworzenie zwłaszcza dla siebie jako wyraz osobistego *katharsis* z napięć emocjonalnych i myślowych oraz nurtujących zagwozdek artystycznych. Mimo wiary w znaczenie i odrębność swojej sztuki czas i energię absorbowało funkcjonowanie w wymiarze nie tylko artystycznym, lecz także rodzinnym i typowym dla kobiecej codzienności (prowadzenie i utrzymanie domu).

tj.: 1961 – Klub Dziennikarza we Wrocławiu. BWA w Poznaniu. Klub 13 Muz w Szczecinie; 1964 – Klub Związków Twórczych we Wrocławiu; 1968 – Galeria pod Moną Lisą we Wrocławiu; 1970 – Galeria ZPAP w Katowicach; 1971 – Ośrodek Kultury Polskiej w Pradze; 1972 – Galeria Hertzen Aas w Mechelen w Belgii; 1972 – Uniwersytet w Louvain w Belgii; 1972 – Galeria „EL” w Elblągu; 1975 – Galeria „U Dziennikarzy” we Wrocławiu; 1975 – Zamek Książąt Pomorskich, BWA w Szczecinie; 1976 – Galeria „Pryzmat” w Krakowie; 1977 – Galeria BWA we Wrocławiu; 1978 – Galeria „Na Jatkach” we Wrocławiu; 1981 – Slot Doddendael w Holandii; 1984 – „Centaur Gallery” w Londynie; 1986 – Galeria „W Pasażu” we Wrocławiu; 1986 – Galeria Historyków Sztuki w Warszawie; 1989 – *Znikania* w Galerii „Desa” we Wrocławiu i w Galleri Lorentzon w Sztokholmie; 1990 – *Patrzmy* w Galerii BWA „Awangarda” we Wrocławiu; 1992 – BWA w Jeleniej Górze; 1994 – „Wernisaż w Piątce” w Dużym Studio TVP Wrocław; 1996 – *Pisaniny* w Galerii BWA „Awangarda” we Wrocławiu; 1998 – pokaz prac ceramicznych poświęconych powodzi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu; 2002 – pokaz prac z okresu nigeryjskiego w Muzeum Narodowym we Wrocławiu; 2003 – Galeria „2 Piętro” w kamienicze „Małgosia” we Wrocławiu; 2006 – *Jest się*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu; 2010 – *Droga do Środka*, Kłodzkie Centrum Kultury; 2012 – *Droga do Środka*, Galeria Horyzont we Wrocławiu; 2014 – *Niepokoje*, Galeria pod Plafonem we Wrocławiu; 2016 – *Puls życia*, Galeria Patio w Muzeum Miejskim we Wrocławiu; 2019 – *Rytmy*, mia ART GALLERY we Wrocławiu; 2019 – *Droga do domu*, mia ART GALLERY we wrocławskiej Fabryce Snu.

¹² Męski „wysoki” modernizm doby PRL-u – powojenna i najczęściej abstrakcyjna sztuka mężczyźni, skupiona na eksperymentowaniu z samą formą, dlatego neutralna tematycznie, a tym samym niezagrażająca komunistycznej władzy. Legitymizowana jako nurt sztuki oficjalnej pełniła funkcję reprezentatywną na arenie sztuki międzynarodowej jako wysoko jakościowa sztuka państwowa.

W myśl tradycyjnego, popularnego od XIX wieku rozumienia **realizmu** realizm Szpakowskiej-Kujawskiej to obiektywne zainteresowanie rzeczywistością i jej odtwarzanie. Jednak w wykonaniu artystki zwrócenie się w kierunku otaczającego świata jest szczególnie indywidualne i szczere. Zdecydowanie odrzuca ona akademicką poprawność w oddawaniu realnego kształtu i deformującą konwencję idealizacji percypowanej rzeczywistości. Opowiedzenie się Szpakowskiej za podpatrywaniem rzeczywistego życia nie stanowi zapisywania tylko łatwych widoków cieszących oko, dotyczy także szczególnie trudnej rzeczywistości ludzkiej egzystencji i próby jej zrozumienia. Stąd praca w zakładzie dla psychicznie chorych¹³, by drastyczne świadectwo życia ująć właściwie, z wystarczającą adekwatnością i szacunkiem. Wyjątkowość tego realizmu wynika z konsekwentnego oparcia się na osobistym odbiorze konkretności rzeczywistości oraz zawierzenia filtrowi postrzegania otoczenia określonego dominującą podmiotowością artystki. Takie jej mocno osobowościowe doświadczanie świata w plastycznym medium było określane jako „dość niezwykły realizm”¹⁴. Pokazywany m.in. w Galerii pod Moną Lisą, przestrzeni eksponującej awangardowe eksperymenty wrocławskiej sztuki współczesnej, stanowił wyraz nonkonformistycznej w swym intelektualno-ekspresywnym rysie reakcji na rzeczywistość¹⁵.

Indywidualna konfrontacja Szpakowskiej z otoczeniem, nazywana także „metaforycznym malarstwem figuralnym”¹⁶, charakteryzowała się wyraźnie uporczywą wyobraźnią. Intensywnie nacechowana podmiotową ekspresją, aluzyjnością i symboliczną wymową istniała jednak obok nowej figuracji (powojennego nurtu ekspresywnego figuratywizmu w sztuce europejskiej), zachowując swoistą sugestywność opowiadania o człowieku. Pozbawiona typowych dla tej estetyki właściwości, m.in. nachalnej deformacji, katastroficznego wydźwięku, antyestetycznego oszpecania ludzkiej postaci, stanowiła świadectwo mocnego trzymania się życia. Jak zaznacza artystka, im więcej pojawiało się obok niej realizacji sztuki abstrakcyjnej, odrzucającej bezpośrednie zaangażowanie się w realność, tym wyraźniej ona sama stawiała na konkretną egzystencję

¹³ Po studiach Szpakowska-Kujawska w celach zarobkowych rozpoczęła pracę jako konsultant plastyk w Zakładzie dla Nerwowo i Psychicznie Chorych w Lubiążu, gdzie oprócz opracowywania projektów aranżacji wnętrz i mebli prowadziła terapię zajęciową. Wykonała wówczas bogaty zestaw rysunków, które utrwały jednorazową chwilowość póz i gestów chorego wyrażających niezafałszowaną intymność jednostki dotkniętej cierpieniem i „innością”. Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 198–199; A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 50.

¹⁴ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, J. LUDWIŃSKI: *Galeria „Pod Moną Lisą”...*, s. 57–59.

¹⁵ Ibidem. A także: A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 51.

¹⁶ J. BOGUCKI: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983, s. 259.

i na żywego człowieka, artystycznie przeformułowanych przy użyciu kobiecego idiomu stylistycznego. Potrzeba życiowego osadzenia twórczych działań, tkwiąca mocno w psychologicznej konstytucji artystki, była traktowana jako skłonność szczególnie terapeutyczna i wykorzystywana adaptacyjnie do różnorodnych utrudnień towarzyszących codzienności. Wyrażała się w figuracji „upartej”¹⁷ i odosobnionej, odstającej od modernistycznej aktywności twórczej wrocławskiego środowiska artystycznego. Znamienne, że Szpakowska-Kujawska dosyć szybko zanegowała mocno konwencjonalny model po-impresjonizmu popularyzowany przez Eugeniusza Gepperta, lidera Grupy Wrocławskiej, by sięgnąć po bardziej egzotyczne, a więc mniej umowne przejawy sztuki modernistycznej – intensywnie barwne meksykańskie murale i eksperymentalną formę przestrzenną organiczno-realistyczną, zaproponowaną w brytyjskiej rzeźbie przez Henry’ego Moore’a¹⁸. Zdecydowanie zauważalny jest tu brak skłonności do absorpcji obowiązujących stylistyk wykluwających się w najbliższej przestrzeni artystycznej i pozostawanie przy własnej estetyce w stanie pełnego skupienia i czujności wsłuchania się w odrębne „ja” twórcze.

Wytrwałe zawierzenie własnej stylistyce realistycznej, bezustannie poddawanej transformacji w zderzeniu z upływającym czasem, zmiennym kontekstem historycznym i indywidualnymi płynnymi przejściami mentalnymi, wyraża się w tworzeniu sztuki osobnej w odniesieniu do wrocławskiego koloryzmu i ekspresjonizmu, malarstwa lirycznego i abstrakcyjnego czy neoawangardowych iluminacji. Artystka pewnie nieświadomie przejęła model artystycznej odrębności i jednocześnie wierności tylko swojemu głosowi artystycznemu od ojca, awangardowego twórcy, który w osamotnieniu i niedocenieniu tworzył prekursorską sztukę abstrakcyjną. Ta odrębność wyraziła się także w podążaniu za własną stylistyką realizmu i figuracji – jakkolwiek syntetycznie realizowanej, zawsze konsekwentnie przedstawieniowej – która jest formalnie różna od awangardowej nieprzedstawieniowości Szpakowskiego, mimo widocznych punktów wspólnych, m.in. rytmizacji w powielanych elementach kompozycyjnych. Szpakowska w swojej sztuce pozostaje więc przy konkretności życia i wnikliwej analizie człowieka w sugestywnych portretach psychologicznych. Dokładne studia modelu, powtarzane w mnogości rysunków przygotowawczych wychwytyjących unikalny rys zapisywanej na kartce osobowości – podlegały transpozycji podczas właściwej pracy twórczej na osobnicze i różnie stylizowane dzieło kreatorki, będące wyrazem jej

¹⁷ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 51.

¹⁸ Ibidem, s. 50. A także: A. JAROSZ: *Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej*. „Quart” 2014, nr 1, s. 82.

prymarnej kobiecej ekspresji. Jest to realizm osobny, wyraźnie zindywidualizowany, mimo korzystania z doskonale opanowanego tradycyjnego rzemiosła malarskiego. Oparty na wnikliwej obserwacji każdego absorbującego artystkę detalu rzeczywistości, łączący się z analitycznym opracowaniem formalnym i racjonalizowaniem mocno intensywnej ekspresji doświadczanej podczas naturalnej percepcji otoczenia. To specyficzne i dla twórczyni niezbędne trzymanie się życia zachodzi, jak widać, na jej własnych artystycznych zasadach, okupione trudem kontestacyjnych wyborów¹⁹.

Włączony w dyskurs o sztuce Szpakowskiej-Kujawskiej termin „awangarda” odnosi się do historycznej awangardy okresu międzywojennego oraz neoawangardy, kontynuującej wcześniejszą tendencję awangardową i rozwijanej po 1945 roku, zwłaszcza w latach 50. i 60. XX wieku²⁰. Posługiwanie się tym jednym scalającym terminem – które nie ignoruje także odmiennych właściwości powyższych współlistniejących zjawisk – jednocześnie uwydatnia jego nierozzerwalny związek z modernizmem (nowoczesnością) wypieranym pod koniec lat 60. przez postmodernizm (postawangardę, ponowoczesność). Oba paradygmaty (modernizm i postmodernizm) będą stale obecne w zaproponowanej tu eksplikacji twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej. Podstawowe znaczenie awangardowości odwołuje do szczególnego nowatorstwa, wyprzedzania sztuki aktualnej eksperymentatorskim impetem, antykonwencjonalnością generującą przewartościowanie istniejących upodobań artystycznych. Te właściwości są widoczne w znacznym nasileniu w twórczości artystki, ale ponownie przejawiają się zdecydowanie odmiennie. Idea przeciwstawiania się panującym gustom odpowiada jej sztuce w dwóch wymiarach: w rozumieniu ogólnym – jako odrzucenie zastanej tendencji do dosłownego odtwarzania świata lub do umownej abstrakcji będącej często ciężką, ale wówczas popularną manierą, oraz w rozumieniu węższym – jako wyłamanie się z Grupy Wrocławskiej, a także miejscowego awangardowego środowiska twórczego. Konsekwencją tego odstawania od ugrupowania (do końca działalności Grupy Wrocławskiej Szpakowska-Kujawska figurowała jednak jako jej członkini, nigdy oficjalnie jej nie porzucając) jest propozycja autorskiej sztuki awangardowej i zaufanie naturalnemu temperamentowi twórczemu. Przekazując w ekwiwalencie plastycznym własną przestrzeń mentalną, twórczyni podważa przyjęte upodobania estetyczne i proponuje nową wrażliwość indywidualnego podmiotu, którego antykonwencjonalność jest wzmocniona kobiecym idiomem artystycznym. Jej sztuka – lokująca się w sprzeczności do

¹⁹ Zob. także w niniejszym tekście (s. 70–72) poszerzenie określenia realizmu Anny Szpakowskiej-Kujawskiej w zestawieniu z realizmem ponowoczesnym.

²⁰ Rozróżnienie to stosowane jest m.in. przez Hala Fostera. Zob. H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 37–39.

obowiązujących tendencji i skłonności stylistycznych lokalnego środowiska artystycznego – pozostaje niezrozumiana i nierozpoznana jako stosunkowo nowa jakość, także wśród szerokiej publiczności.

Można by wskazać w sztuce Szpakowskiej-Kujawskiej najbardziej cenny, ostatni z trzech rodzajów awangardowości wyszczególnionych we współczesnym malarstwie polskim przez Bożenę Kowalską²¹ – niekonwencjonalną odkrywczość opartą na wynajdywaniu „nowych kodów przekazu” w odpowiedzi na aktualny czas i proponującą odrębną jakość w stosunku do równoległej czasowo sztuki rodzimej i światowej. Sugestywna kobieca figuracja, groteskowo przerysowana i scalona rytmicznym zwielokrotnieniem, stanowi ewidentną stylistyczną odmienność na tle popularnych rewelacji sztuki współczesnej. Nie przylega też do awangardowości wtórnej, naśladowącej aktualne obce wzory – drugiego wariantu nowoczesności wskazanego przez Kowalską – bo Szpakowska, stykając się ze sztuką światową, wiernie jej nie przyswaja, ale świadoma własnych intencji twórczych nowatorsko przekształca te wpływy na zasadzie odległej inspiracji. W jej sztuce zauważalne jest zdecydowanie wybiórcze zbliżanie się do pierwszego wariantu awangardowości dostrzeganego przez badaczkę – lokalnej nowoczesności kojarzonej z romantyczną odwagą przeciwstawiania się większości, z czym wiąże się osamotnienie i środowiskowy ostracyzm. Szczególna odmienność artystki i jej bohaterski nonkonformizm działają izolująco, ale jednocześnie prowadzą do udanego wykorzystania sił twórczych i propozycji unikalnego dzieła wyróżniającego się „autentycznym nowatorstwem” na tle pozostawionego obok środowiska twórczego. Romantyczne odszczepienie Szpakowskiej klóci się więc z pejoratywną oceną Kowalskiej tego modelu nowoczesności jako zbędnego marnotrawstwa artystycznych chęci i finalnej przegranej.

Szukając w sztuce artystki przejawów tradycyjnych cech historycznej awangardy międzywojennej, trudno nie wskazać osobliwego połączenia elitaryzmu estetycznego i idei sztuki otwartej, które jednocześnie stanowi świadectwo zniesienia jednej z kontynuowanych antynomii dziewiętnastowiecznej sztuki. Mimo istnienia obok czołowych działań środowiska artystycznego Szpakowska odrzuca izolacjonizm rozumiany jako niebyt w przestrzeni wielokierunkowej recepcji odbierającego sztukę widza. Twórczyni niezmiennie zależy na odbiorcy i dotarciu do niego. W punkcie wyjścia tworzy dla samej siebie w ramach konfrontacji z emocjonalnymi i życiowymi problemami, co wymusza częściowe zamknięcie się w hermetycznym procesie indywidualnej kreacji. Tę autonomię twórczą wzmacniają mistrzostwo i precyzja operowania twórczym artystycznym,

²¹ B. KOWALSKA: *Polska awangarda malarska. 1945–1970. Szanse i mity*. Warszawa 1975, s. 12–13.

mimo impulsywności wstępnej konfrontacji z intensywną ekspresją – trudną do opanowania potencją intymnych doznań. Elitaryzm estetyczny jest jednak równoważony wartością przedstawieniową sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej, dzięki której artystka finalnie wychodzi do odbiorcy, by zostać zrozumianą i zatrzeć ten stygmat izolacji oraz osamotnienia. Typowa dla nowoczesnego artysty więź ze społeczeństwem i aktywne reagowanie na współczesną rzeczywistość są w jej sztuce wyraźnie obecne. Mimo egocentrycznego skupienia się na swoim „ja”, widać także świadomość problemów otoczenia i frustracji współczesnego jej człowieka.

Niewątpliwa przewaga awangardowego kracjonizmu w konsekwentnej twórczości Szpakowskiej przejawia się jako stała samoświadomość warsztatu, funkcji i możliwości tworzywa, które stanowią pogłos popularnego w okresie historycznej awangardy modelu autoreferencyjnej formy. Taki wyraz mistrzowskiego autotelizmu wyróżniał nowoczesną abstrakcję jej ojca-awangardysty, opartą na doskonale współistniejących fraktalnych liniach rytmicznych – uniwersalnym znakowaniu rzeczywistości bez bezpośredniego jej przywołania. Szpakowska odwrotnie, pozostaje wierna konkretowi realności, poddanemu transpozycji na przedstawieniowy kształt figuralny mocno stylizowany dzięki oryginalnej deformacji. Zachowuje jednak perfekcję wykonania i profesjonalizm operowania medium, co stanowi wyraz wspólnej ze specyfiką sztuki Szpakowskiego modernistycznej korelacji oka i ręki (rękodziela) artysty oraz wytrwałej artystycznej memoryzacji (wyuczania się rzemiosła doskonalącego twórczy kunszt). Artystka nie ucieka w świat wyidealizowanej i samoistnej sztuki, bo wybiera twórcze uczestnictwo w wieloaspektowych fluktuacjach współczesności. Awangardowość Szpakowskiej jest więc ściśle związana z realizmem – bezpośrednią łącznością artystycznego gestu ze zmysłowością otoczenia, co uniemożliwia nowoczesną abstrakcję. Jej awangardowy realizm wyróżnia się antykonwencjonalnością, warsztatowym eksperymentem i sugestywnym nowatorstwem. Z drugiej strony wspomniane dychotomiczne przeciwstawienie nieprzedstawieniowości ojca i figuracji córki nie jest do końca jednoznaczne, co tym samym podważa schematyczność tych artystycznych opozycji binarnych. Abstrakcję ojca określał „empatyczny dystans”²², wyrażający w miejscu ekspresji twórczej „szacunek do świata, który nie-jest-mną”²³. Ten dystans nie stanowił definitywnego eskapizmu i ucieczki w ostentacyjny autotelizm eksperymentowania z medium, ale postawę pośrednią, która godziła unikalność twórczej wyobraźni wyrażoną w unikalności formalnej z niemożliwością znalezienia absolutnie adekwatnej reprezentacji wizualnej kodującej rzeczywistość (postawę tę ujmuje

²² A. MARKOWSKA: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012, s. 100.

²³ Ibidem.

Anna Markowska jako: „napięcie między niemożnością dotarcia do sedna i niezgodą na poprzestanie na osobistych fantazjach czy wizjach”²⁴). U Szpakowskiej zaś wydaje się, że jest odwrotnie – występuje tylko kobiecy podmiot i plastyczny ekwiwalent jego ekspresywności, bez obiektywnego uwzględnienia rzeczywistości. Oczywiście jest to schematyzujące uproszczenie sztuki ojca i córki. Szpakowska, zaczynając akt twórczy od pojedynczego doświadczenia układanego w obrazową mikronarrację (co doskonale widać m.in. w *Opowieściach*), przechodzi do uogólnienia. Jednak to uogólnienie nie wyklucza indywidualnej historii na sposób modernistycznej „autonomizacji i uniwersalizacji” tego, co przygodne”²⁵. Jej sztukę wyróżnia syntetyzowanie tego, co jednostkowe, i tego, co wspólne, moje i twoje („innego”), a co jest pozbawione w finalnym dziele hierarchizującego wartościowania pojedynczego doświadczenia (ekspresji artystki) jako dekonstruującego obiektywną prezentację oraz zasugerowanej w artefakcie prawdy uniwersalnej (realizującej się m.in. podczas recepcji publiczności). Obie jakości są równie ważne i podobnie intensywnie obecne w tej sztuce. Wydaje się, że jest to możliwe dzięki charakterystycznej awangardowej figuracji artystki – uruchamiającej w dziele dwa przenikające się i współistniejące znaczeniowe wymiary: intymny i ogólnoludzki. Taki efekt nie byłby możliwy bez nowoczesnego mistrzostwa artystycznego.

Co ciekawe, te działania artystyczne Szpakowskiej-Kujawskiej wraz z twórczością innych członków Grupy Wrocławskiej zostały przez Aleksandra Wojciechowskiego określone „samodzielną drogą twórczą”²⁶. Szpakowska w tej samodzielności pozostaje jednak naprawdę sama. Świadomie nie uczestniczy w rozpoczętym około 1965 roku „przekraczaniu utartych szlaków w wyobraźni”²⁷ przez środowisko wrocławskie, grupujące się wokół konceptualizmu, sztuki kontestatorskiej i „twórczości permanentnej”²⁸. Artystka idzie własną drogą, tworząc do tych ugrupowań równolegle – ale osobno. Osobisty awangardowy realizm Szpakowskiej pozostaje także ewenementem podczas Sympozjum Wrocław ’70. Jako współorganizatorka tego zdarzenia inicjującego transgresyjne działania neoawangardowe – obserwuje to wszystko, do czego się przyczyniła, nadal z dystansu. Twórcza samoświadomość utwierdza ją w jakości własnej estetyki i otwiera na tylko własne eksperymentatorskie przekroczenia.

Awangarda przyporządkowana jest do optyki **modernizmu**, czyli kierunków sztuki nowoczesnej (lata 60. XIX wieku – lata 60. / lata 70. XX wieku), które ustanowiły kult

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ A. WOJCIECHOWSKI: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. 89.

²⁷ Z. JURKIEWICZ: *Przestrzeń–ruch–światło* [katalog wystawy]. Wrocław 1967. Za: ibidem.

²⁸ Ibidem.

indywidualnej ekspresji twórcy wyrażonej w oryginalnym dziele²⁹. Ten jednorazowy i unikalny wyraz genialnego kreatora przynależał do oficjalnego patriarchalnego porządku sztuki. Celebrował artystyczną autonomię, elitarność i eksperymentatorstwo, osiągające optymalny kształt w abstrakcyjnej i autoreferencyjnej formie. Jak widać, awangardowość Szpakowskiej-Kujawskiej miejscami odchodzi od tego paradygmatu w kierunku ponowoczesności. Świadczą o tym ambiwalencja uniwersalizowania i autonomizacji, przywiązanie do codziennego życia i pojedynczego doświadczenia, szczególnie wyraźne ujawnianie osobniczego-niekonwencjonalnego kodu artystki-„innego”. Jest to więc awangardowość otwarta na transgresję – antycypująca **postmodernizm**³⁰ i wykorzystująca jego wybrane chwytły zwłaszcza od lat 80., jeszcze przed oficjalnym, jednakże połowicznym, dyskursem feministycznym rozpowszechnionym w rodzimych warunkach po 1989 roku. Artystka wielokrotnie nieświadomie dekonstruuje przyjęty paradygmat, co ujawnia się w regularnym, ale nigdy finalnym przekraczaniu granic sztuki, czyli najprościej ujmując, w oscylowaniu między modernizmem i postmodernizmem. Wierność modernistycznemu kultowi dzieła perfekcyjnie wykonanego, doskonale zamkniętego i wyrażającego unikalne „ja” tworzącego indywiduum, współgra z jednoczesnym śmiałym sięganiem po chwytły sztuki najbardziej aktualnej, tj. materiały codzienne, formy hybrydalne, apropiację przemysłowych produktów „zwykłego” wykonawcy, uwzględnianie jakości odmiennych, marginalnych i wieloznacznych, dekonstruujące przeformułowanie konwencji i manifestowanie odmiennego języka plastycznego. Zdecydowanie wybiórczo i indywidualnie stosowane przez artystkę techniki rozwinięte w postmodernizmie zostały spopularyzowane na większą skalę w rodzimych realiach w okresie demokratycznego agonu. Uzupełniają je ponadto takie przejawy i działania, jak: przenikanie się sztuki elitarnej z popularną, w tym gra ze schematami kultury masowej (m.in. kiczem), odkrycie mechanizmów rynkowych, docenienie antyoryginalności wyrażone w odtwórczym eklektyzmie, praktyki deflacyjne zaniżające tradycyjnie definiowaną wartość sztuki mistrzowskiej czy pluralizm środków synkretyzujący różne źródła tradycji. Z tym spontanicznym zainteresowaniem Szpakowskiej-Kujawskiej potencjałem artystycznej transgresji dowartościowanej w postmodernizmie kłóci się postawa życiowa twórczyni – wyrażająca się w racjonalności działania i poszukiwaniu prawdy. Prymarność prawdy przejawia się w jej sztuce w wymiarze jednostkowym (pierwszo-rzędność mojej prawdy), który jednak jest sprawdzalny w odniesieniu do ogółu. Wydaje

²⁹ Zob. G. DZIAMSKI: *Awangarda w plastyce*. W: *Od awangardy do postmodernizmu*. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 6. Warszawa 1996, s. 47–76; G. GAZDA: *Awangarda*. W: *Od awangardy...*, s. 21–32.

³⁰ Zob. G. DZIAMSKI: *Postmodernizm*. W: *Od awangardy...*, s. 389–402.

się więc, że podwójny ruch modernizmu i postmodernizmu – wskazany przez Hala Fostera jako możliwa metodologiczna wykładnia badawcza sztuki współczesnej – może tę twórczość ambiwalentnie i w różnym stopniu określać³¹.

Warto podkreślić, że specyfika omawianej sztuki wynika z akcentowania tożsamości. Tożsamości Szpakowskiej-Kujawskiej, która jest w podanej kolejności: najpierw kobietą, potem matką i na końcu artystką. Opiera się na wskazaniu nowego osobistego kodu egzystencji malarki. **Kreatorka-kobieta** istnieje równorzędnie w wymiarze sztuki i życia rodzinnego na zasadzie koherencji, odpowiedniości i uzupełniania się, a także wymiany – substytucyjnego wypełniania braków zauważalnych w jednej dziedzinie działaniem w innej dziedzinie. Artystka w przestrzeni egzystencjalnej łączyła wszystko, przeciwnie do ascetyzmu artystycznego zauważalnego w stylu egzystencji bezdzietnych małżeństw, współtworzonym przez wrocławskich artystów. Wybrała życie jako syntezę różnych jakości, które komplementarnie scalała, mimo ich wyraźnej odmienności. Jej twórczą drogę określa trudny nonkonformizm w walce o spełnienie własnych potrzeb: artystycznych, macierzyńskich i rodzinnych. Już w latach 70. artystka wyróżnia się odrębnym idiomem kobiecym. Marceli Bacciarelli jej obrazy nazywa „niežnośniami” i „denerwującymi”, jednocześnie potwierdzając dychotomiczny podział na sztukę męską i kobiecą, wyraźny w końcówce lat 70. nie tylko w sztuce wrocławskiej. Szpakowska wyróżnia się, bo mówi językiem kobiety-artystki, ma „odwagę napisania siebie – siebie jako kobiety, bez owego zerkania w naszą, męską stronę”³². Twórczyni nie zerka w „męską stronę” – jest samodzielna w wypowiedzi artystycznej, skupiona na wyrażeniu podmiotu kobiecego w indywidualnej konfiguracji chwytów plastycznych. Czerpie z autorskiego zamysłu, który materializuje w świadomie i starannie dobranych środkach artystycznych – wyselekcjonowanych kształtach, barwach, zestawieniach. Finalną kompozycję redaguje, pytając siebie, czy ukończona praca właściwie oddaje jej zamiar – to, czego chce. Szpakowska jest skoncentrowana na sobie-kreatorce i optymalnym pokazaniu jakości swojego kobiecego języka artystycznego. To oczywiście modernistyczna sztuka kobiety-twórczyni, skupiona na powołaniu unikalnego dzieła i doskonałej koherencji oko-ręka tworzącego podmiotu.

Tak ujętą twórczość Szpakowskiej-Kujawskiej można nazwać **autorskim feministycznym modernizmem** (obocznie „osobniczym kobiecym modernizmem”), co oznacza sztukę kobiety, w której artystka zrealizowała indywidualne potrzeby, zwłaszcza

³¹ H. FOSTER: *Powrót Realnego...*, s. 239. Zob. rozwinięcie tego wątku w niniejszym tekście na s. 134–135.

³² M. BACCIARELLI [bez tytułu]. W: A. Szpakowska-Kujawska. *Rysunki i obrazy* [katalog wystawy]. BWA we Wrocławiu. Wrocław 1977, s. 7.

twórcze; kreację eksponującą jej osobowościowe uświadomienie (uświadomienie sobie przez twórczynię specyfiki – swojej – kobiecej osobowości), co neguje społeczną konstrukcję żeńskiej tożsamości; sztukę konsekwentnie negocjującą prawo do mówienia własnym głosem (osobnego artystycznego idiomu) oraz twórczej swobody wyboru i samostanowienia; i w końcu dzieła wprowadzające w widzialność tę autentyczną kobiecą podmiotowość w ustalonym przez nią stylu i tematyce dzięki nadal mistrzowskiej precyzji i modernistycznie rozumianemu artyzmowi. Samo zaś słowo „feminizująca” ma podkreślać prekursorski charakter tej twórczości, antycypujący późniejszy świadomy feminizm, który w rodzimych realiach oficjalnie rozpoczął się wraz z nadejściem postmodernizmu, czyli, jak wspomniano, po 1989 roku. Ta nazwa jednocześnie zaznacza nieuświadomioną przez samą artystkę ważną odrębność jej nonkonformistycznych działań, symptomatycznych dla późniejszego samookreślenia się kobiecego środowiska artystycznego³³.

Bachtinowskie rozróżnienie na wypowiedź oficjalną (monologia) i osobniczą (heteroglosja) uwidacznia się w modernistycznej sztuce feminizującej Szpakowskiej. Łączy ona dwie przeciwstawne tendencje: modernizm operujący monologicznym językiem uniwersalnym i usankcjonowanym, w założeniu męskim, oraz antycypującą postmodernizm sztukę „innego” podmiotu – osobniczego, jednostkowego, kobiecego, sprowadzonego do heteroglosji. Z drugiej strony w myśl rosyjskiego literaturoznawcy – strukturalisty (którego teorię wykorzystał poststrukturalizm) obie formy wypowiedzi występują wspólnie³⁴, co sztuka Szpakowskiej poświadcza, ale na zasadzie uwydatnienia nie tyle indywidualnego języka twórcy, ile osobnego idiomu twórczyni, do tej pory wykluczonego „innego” – kobiety. Heteroglosja obecna w jej dziele została wzmocniona, gdyż określając ją zróżnicowanie uwzględnia specyfikę artystyczną jednostki nie tylko różnej – innej, lecz dotąd także oficjalnie niedopuszczonej do mówienia swoim głosem, operowania indywidualnie wynalezionym i dobranym zestawem znaków plastycznych.

³³ Zob. jako kontekst metodologiczny kanoniczne teksty feministycznych historyczek sztuki inicjujące odkodowywanie patriarchalnego dyskursu niwelującego twórczość artystek, m.in.: Linda Nochlin wskazująca konieczność zmiany wykluczającego kobietę – twórczynię paradygmatu artystycznego, który uznawał wyłącznie „wielkiego artystę”, mężczyznę – kreatora: *Why Have There Been No Great Women Artists*. W: *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson 1994. Polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*. Przeł. B. LIMANOWSKA. „Ośka” 1999, nr 3; Griselda Pollock na zasadzie uwidaczniania i restytucji pisząca o „starych mistrzyniach” w historii sztuki (warunkach i możliwościach tworzenia, a także specyficznych tematyce i stylu ich sztuki jako interwencjach w artystyczny kanon): G. POLLOCK, R. PARKER: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books 1981.

³⁴ A. D’ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008, m.in. s. 160–162.

Komplikacje osobistego (kobiecego) życia i jego intensywność, pokazane w przedstawieniowym medium plastycznym, były odbierane przez męskiego widza – przyzwyczajonego do komfortu percepcji konwencjonalnej sztuki autorstwa modernistycznego twórcy – jako zagrażające, osaczające, nachalnie narzucające się swoją kobiecością. Ta odmienność Szpakowskiej-artystki na tle męskiego gremium artystycznego Wrocławia była trudna do przyjęcia. Nie dziwi więc, że skupienie się na sobie, na intymnym kobiecym świecie, i wyeksponowanie go w reprezentacji wizualnej operującej odróżniającym się, bo indywidualnym kodem „innej”, traktowano jako „nieznośne” i „denerwujące”. Wyrwałość Szpakowskiej w doskonaleniu swojego kobiecego idiomu – mimo wynikających z tego przeszkód i ograniczeń działania w artystycznym-męskim świecie – zapowiadała przebudzenie rodzimej sztuki kobiecej. Badawcza perspektywa poststrukturalistyczna i feministyczna lokuje twórczość Szpakowskiej-Kujawskiej właśnie na pozycji wypowiedzi artystycznej „innego” podmiotu kobiecego, dotąd wykluczonego przez paradygmat uniwersalnej (a więc nie-różnicującej na odmienne idiomy artystycznego języka) sztuki modernistycznej autorstwa męskiego geniusza. Niemniej jednak nie sposób zapomnieć, że jest to sztuka w tym wypadku feminizująca, ale nadal modernistyczna. Uwydatnia wieloznaczne i względne oscylowanie monologii (uogólnienia, stałego repertuaru mistrzowskich chwytów artystycznych) i heteroglosji (osobniczego ukonkretnienia, jednostkowej specyfiki antykonwencjonalnej stylistyki). Ta dyfuzja w twórczości artystki, szczególnie istotna w optyce poststrukturalizmu, podważa jednoznaczność opozycji binarnych (definitywność różnicy między monologią i heterogłosją) konstytuujących strukturę i jednocześnie uwydatnia względność struktur (konwencji) oraz relatywność ich nieprzystawalności. W tym kontekście „nieznośna” sztuka Szpakowskiej-Kujawskiej – jej autorski feminizujący modernizm – działała dekonstruującą, uzmysławiając płynne przenikanie i destabilizujące współlistnienie osobniczego idiomu i ogólnopaniującego modernistycznego modelu. Demistyfikujące schemat działanie kreatorki jednocześnie wpisywało się w przestrzeń sztuki nowoczesnej na pozycji kontestatorskiego („nonkonformistycznego”) ewenementu, który obnażał konwencjonalność modernizmu jako sztucznego i podważalnego konstrukt kulturowo-artystycznego.

Sublimacja w sztuce to artystyczny wyraz nieświadomości. Polega na wyeksponowaniu w medium plastycznym życia psychicznego nieujawnionego w przestrzeni oficjalnej, czyli „wewnętrznych napięć”, „egzystencjalnych niepewności, nadmiaru marzeń”³⁵ i przesytu doznań, ale także natrętnych myśli i obrazów, snów i skojarzeń.

³⁵ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 55.

Stanowi ogólnie przyjęty mechanizm samoobrony psychiki oparty na tłumieniu niewskazanej psychicznej energii i jej pozytywnym rozładowaniu w działaniu artystycznym i dziele – obiekcie zewnętrznym (tzw. przedmiocie katektycznym). Freudowska³⁶ sublimacja poprzez sztukę umożliwia w społecznie akceptowanej i „zewnętrznej” formie zneutralizowanie „wewnętrznych” komplikacji psychicznych – destruktywnych i nie do przyjęcia, a także trudnych do wyrażenia w swojej naturalnej potencji. Koduje przede wszystkim jakość konstrukcji psychicznej artysty, która warunkuje powstanie sztuki i przekłada się na jej stylistykę – zróżnicowaną formalnie i znaczeniowo specyfikę eksploatacji artystycznego medium. Najczęściej związana ze stłumioną energią seksualną (libidalną popędlivością), w odniesieniu do sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej dotyczy raczej wewnętrznych frustracji przynależnych wyłącznie do egzystencji kobiety, w tym żony, matki i artystki. Wyrażenie tych ukrywanych pokładów kobiecej psychiki w wizualnym kształcie jest nie tylko dla męskiego odbiorcy najbardziej porażające i nie do zaaprobowania. Sublimacja wykluczonych społecznie emotywnych konfliktów kobiety zaakcentowana w ogólnodostępnej autorskiej twórczości plastycznej uzmysławia nakierowaną na kobiecy podmiot opresyjność porządku kulturowo-społecznego, który eliminuje jej naturalne potrzeby i emocjonalność. Opresyjność czy „obsesyjność” tego artystycznego świadectwa sublimacji doświadczonej przez Szpakowską³⁷ stanowi reakcję na opresyjność patriarchalnej rzeczywistości, także na presję tworzenia zgodnie z ogólnym modelem panującym we wrocławskim środowisku artystycznym. Taki charakter recepcji sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej (poświadczający dyskomfort widza podczas odbioru sztuki opresyjnej-„obsesyjnej”) współgra z kondycją samej artystki (reagującej na opresyjność systemu wobec kobiety), tworzącej na zasadzie sprzężenia zwrotnego (opresyjność kontekstu egzystencji rodzi opresyjne dzieło i opresyjny odbiór). Niejednokrotnie im bardziej skomplikowany proces sublimacji poprzez sztukę, tym bardziej unikalny wytwór artystyczny. Wysoka wartość tej mocno emocjonalnej sztuki wtórowała stałej trudności w jej odbiorze. Jako symptom osobowości wydatnie wyartykułowanego podmiotu kobiecego funkcjonuje w przestrzeni odbioru na zasadzie ewenementu artystycznego, z łatwością odczytywanego jako przykład odwagi

³⁶ Zob. S. FREUD: *Sztuki plastyczne i literatura*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009; IDEM: *Nieukontentowanie w kulturze*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Red. B. BACZKO. Cz. 1. Warszawa 1965; IDEM: *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*. Przeł. J. PROKOPIUK. W: *Poza zasadą i przyjemnością*. Warszawa 1975. A także: A. D'ALLEVA: *Metody i teorie...*, m.in. s. 105–113.

³⁷ „Moje prace były zawsze traktowane jako coś obsesyjnego i pewnie nie bez racji. Staram się w nich wyzwoić z moich własnych trudności życia, przez stworzenie czegoś na ich podobieństwo”. Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Podróże*, nlb.

„napisania” siebie – czyli wyrażenia swojej psychicznej energii – ale w trudno przyswajalnym artystycznym polerunku.

Z sublimowaniem intensywnej emocjonalności wiąże się styl ekspresywny, operujący silnie uwydatnionymi środkami plastycznymi (kontrastowo zestawionymi kolorami o mocnym nasyceniu i wysokim walorze, zniekształconymi formami odbiegającymi od obiektywnej figuracji, zaburzeniem poprawności kompozycyjnej itp.). W twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej ta tendencja przejawia się, ale jako komponent szczególnie osobniczej redakcji realizmu, opartego na konkrecie wziętym z rzeczywistości. Przed ekspresywną deformacją, impulsywną dewaluacją przedstawieniowości pod wpływem gwałtownych przeżyć i zanikiem czytelności kształtu Szpakowską broni zmysł analityczny oraz intelektualne porządkowanie procesu tworzenia mimowolnie uruchamiane podczas każdego aktu kreacji. Artystka rozumowemu kontrolowaniu swojej twórczości poddaje mocną sensualność w odbiorze otaczającej rzeczywistości – koncept (konceptyjność), inteligencja i uogólniający obiektywizm ramującą scalają naturalizm i ekspresję³⁸. Modernistycznie panująca nad kreacją twórczyni oferuje kobiecie realizm „konceptyjnie” poskramiający emocje, który w swojej kobiecej osobności jednocześnie wyłamuje się spod prymatu modernizmu, dwuznacznie wprowadzając to, co ponowocześnie zaskakujące i nowe.

W sztuce Szpakowskiej-Kujawskiej trudno nie dostrzec pogłosu zasady **fazy lustra** wyodrębnionej w psychoanalizie Jacquesa Lacana³⁹. W pracach artystki osobiście uobecnia się teoria, która w punkcie wyjścia dotyczy dziecięcego etapu rozwoju człowieka i sprowadza się do rozróżnienia „ja” wewnętrznego (niezintegrowanych obszarów emocjonalnych i myślowych) i „ja” idealnego (odbicia, czyli obrazu siebie widzianego w lustrze w ukonkretnionej formie wizualnej), które staje się także „innym” na zewnątrz. W wymiarze artystycznym mechanizm ten przekłada się na sytuację, gdy przyglądanie się swojej sztuce jest przyglądaniem się sobie – swoim najgłębszym pokładom osobowościowym. Artystka często przeglądając się w osobistych trudnościach życia i konfliktowych przeżyciach wyrażonych w ekwiwalencie artystycznym, przygląda się sobie w materialnej formie plastycznej. Wpatruje się w swoje zewnętrzne „ja”, które staje się „innym”, obiektem na zewnątrz, do którego ustosunkowuje się z daleka, co umożliwia – według Lacana zawsze pozorne – ukonstytuowanie się jej tożsamości,

³⁸ Zob. Z. GEBHARD: *Rodowód – rzecz o malarstwie Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. „Odra” 1989, nr 10, s. 109; M. HERMANSDORFER: *Artyści Wrocławia 1945–1970*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 1996, s. 130.

³⁹ Zob. J. LACAN: *The Ethics of Psychoanalysis*. The Seminar Series. Book VII. Ed. J.-A. MILLER. New York: Norton 1992; IDEM: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. The Seminar Series. Book XI. Ed. J.-A. MILLER. New York: Norton 1977; A. D’ALLEVA: *Metody i teorie...*, s. 105–143, a zwłaszcza s. 114–121.

czyli w tym wypadku scalenie psychicznie rozmontowanej osobowości. Zachodzi konfrontacja z emocjonalnym problemem i oswojenie z tym problemem.

Rozwinięcie teorii fazy lustra Lacana w odniesieniu do sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej uwidacznia, że artystka, przyglądając się w odbiciu lustrzanym (autorskiej sztuce) własnemu „innemu” (idealnemu ego), przechodzi na pozycję przeglądania się w „innym”, czyli w tym, co zewnętrzne, a także w drugim człowieku⁴⁰. Dlatego tak często pojawia się w jej pracach twarz (artystki, innego człowieka) jako samodzielny motyw stanowiący uniwersalny model oblicza: poważnego, znieruchomiałego i o ograniczonej mimice⁴¹. Ta ekspresywna figuracja – widoczna m.in. w *Atomach*, według Mariusza Hermansdorfera działających szczególnie „siłą wyrazu, ekspresją, nowatorstwem koncepcji”⁴² – operuje zwielokrotnionymi twarzami „innego”. Teoria lustra przejawia się w tej twórczości w sposób wielowymiarowy. Artystka zaczyna od patrzenia w głąb siebie, wydobywa własne uczucia głównie w autoportrecie lub kryptoportrecie, znakując w widzialnej formie intymną emocjonalność. Portretując drugą osobę, najczęściej przegląda się także w niej i poprzez tę konfrontację poszukuje w „innym” siebie. To samo czyni, zwielokrotniając oblicze „innego”, by finalnie uchwycić uniwersalną prawdę o ludzkiej egzystencji, uwzględniającą „ja”-wewnętrzne, „ja”-zewnętrzne i „ja” „innego”⁴³.

Punktem wyjścia tego procesu jest sublimacja osobista, która poprzez ujęcie w artystycznej formie jednostkowego życia wewnętrznego wyraża prawdę ogólnoludzką, ale w kobiecym – zindywidualizowanym idiomie artystycznym. Właśnie specyfika tego procesu wydaje się w tej sztuce niekonwencjonalna, dwuznaczna i zaskakująca

⁴⁰ Szpakowska, przyglądając się drugiemu człowiekowi, przyjmuje perspektywę twórczyni patrzącej na ukazaną w jej dziele postać lub twórczyni ukazanej w swoim dziele i patrzącej na widza, co wprowadza intersubiektywną wymianę między „ja” (artystką) i „ty” (odbiorcą). Zob. o koncepcji intersubiektywności Mieke Bal jako reinterpretacji teorii fazy lustra Lacana w niniejszym studium na s. 140, przypis 42.

⁴¹ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 52.

⁴² M. HERMANDSORFER: *Artyści Wrocławia...*, s. 131.

⁴³ Znamienne zbliżenie do analizy sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej w optyce psychoanalizy Jacquesa Lacana (teorii fazy lustra) jest zauważalne w tekście Zofii Gebhard *Z lustrem zamiast twarzy* (zob. E. LUBOWICZ: *Jest się...*, s. 1–4), gdzie autorka stwierdza: „I jeżeli czasami myślę, że Anna urodziła się bez skóry i dlatego wszystko, co wchłania, tak ją infekuje, to zaraz przychodzi refleksja, że urodziła się też z lustrem zamiast twarzy. Lustrem, które jest jej tarczą” (ibidem, s. 4). Ta analogia przejawia się w motywie lustrzanego odbicia i motywie przeglądania się (tego, co na zewnątrz) w lustrze (twarzy – sztuce artystki). Nie widać tu jednak ukierunkowanej psychoanalitycznej interpretacji tego procesu „przeglądania się” i jego odniesienia w punkcie wyjścia do samego podmiotu tworzącego (przeglądania się w sobie – w swoim „innym” – w swojej sztuce).

odbiorcę. Jej świadectwem okazuje się artystyczny przekaz prawdy o człowieku poprzez przeżycia odmiennego podmiotu, dotąd wykluczonej kobiety- „innego”, który zachodzi w zmienionym-przekształconym medium plastycznym. Nie jest to konwencjonalne modernistyczne uogólnienie. Jako finalny wyraz kreacji objawia się modernistyczne dzieło kobiece, demiurgicznie powołane i zamknięte w „konceptyjnym” kształcie⁴⁴. Ale to wyjątkowe działanie stanowi kobiecy akt twórczy przeprowadzony na własnych zasadach wyczuwania i opracowywania medium, zgodnie z indywidualnymi potrzebami różniącego się podmiotu, co odbiega od oficjalnego wzorca.

Konfrontacja z własnym „innym” w optyce Lacana docelowo umożliwia wkroczenie w patriarchalny system zewnętrzny, porządek kulturowy usankcjonowany przez język (Prawo Fallusa). Szpakowska-Kujawska, konfrontując się ze swoimi obsesjami w sublimującej sztuce-lustrze, powraca tożsamościowo wzmocniona do rzeczywistości egzystencji, w dużej mierze ustalonej przez władzę mężczyzn, także męskie grono artystyczne. Powraca do tego porządku, wyrażając się w języku plastycznym, który jednak zaprzecza konwencji sztuki modernistycznego demiurga-mężczyzny. Manifestuje własny kod znaków – zestaw środków plastycznych przeformułowanych w kobiecy idiom. Dostosowanie się do zewnętrznej rzeczywistości patriarchalnej nie jest oczywiste, stanowi raczej adaptację do kontekstu zewnętrznego, ale w formie indywidualnie przekształconej przez inny podmiot, artystycznie samoświadomą kobietę. Dlatego jej sztuka jest „nieznośna” i „denerwująca”, bo wyłamuje się z konwencji obowiązującej autoprezentacji wizualnej. Wyodrębnia się specyfiką jej opracowania technicznego i stylistycznego oraz odmiennym sposobem skonfigurowania środków artystycznych dostępnych każdemu tworzącemu podmiotowi. Autorski feminizujący modernizm jest więc częściowo warunkowany przez kreatywne znakowanie jakości kobiecej psychiki. Niezmiennie uzupełnia go doświadczenie twórcze oparte na mocno osobistej memoryzacji artystycznego rzemiosła.

Szpakowska-Kujawska wyraża w swojej sztuce własne **spojrzenie** na siebie i świat. Pokazuje jak żyjąc, patrzy, co w założeniu Lacana prowadzi do iluzorycznego umocnienia własnej tożsamości i ustabilizowania fantazji o sobie i „innym”. Poświadcza, jak – znów tylko pozornie – poskramia to spojrzenie (*dompte-regard*), czyli odzyskuje kontrolę nad swoim psychicznym życiem, egzystencją i otoczeniem, z którymi się konfrontuje poprzez nadanie konkretnej formy treściom swojej podświadomości (wyobrażeniom, lękom, pragnieniom i poczuciu straty). Poprzez sztukę prezentuje, jak widzi oraz odbiera dane obiekty, ludzi i sytuacje. Możliwość wyrażenia

⁴⁴ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 56.

spojrzenia to władza, która porządkuje rzeczywistość według określonych potrzeb osobowościowych i generuje sieć relacji. Przewaga tego spojrzenia pokazana w sztuce Szpakowskiej jest szczególnie ewidentna, bo uwidacznia kobietę i jej intymny świat, w którym dominuje jednostka, która demiurgicznie strukturyzuje, hierarchizuje i nadaje znaczenie. Artystka patrzy w swoich dziełach jako kobieta, która odrzuca patriarchalne przyporządkowanie jej bierności i statusu obiektu (przedmiotu) pożądania, bezwolnego i eksponowanego estetycznego spektaklu. To odrzucenie ujawnia się w stanowiącym operowaniu indywidualnie sformułowanymi środkami artystycznymi priorytetowo podporządkowanymi woli, chęci i gustowi indywidualnego kobiecego podmiotu, czyli w zanegowaniu opresyjnej konwencji „wysokiego” modernizmu ustanowionego przez mężczyznę, który w swojej autonomii i umownej doskonałości neutralizuje, a więc zniewala poprzez zniesienie wolnościowej różnicy (także kobiecości). Wskazana przez Lacana pozornie władza spojrzenia podmiotu, wynikająca z jego kontekstowego (m.in. kulturowego i historycznego) uwarunkowania, jest tu miejscami wyraźnie zniwelowana w modernistycznej kreacji twórczyni, powołującej nowe artystyczne światy osobiście dostrzeżone i ustrukturyzowane. Lacanowska iluzoryczność samego podmiotu (świadomości i tożsamości) jest konfrontowana, a także kontrastowo zderzana z mocno zamanifestowanym w twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej podmiotem kobiecym. Jego teoria uwypukla modernistyczne stanowienie tworzącej artystki, ale i umożliwia odczytanie w tej sztuce szczególnej roli patrzenia w aspekcie osobowościowej analizy i zindywidualizowanego uczestnictwa w świecie. Pozwala także dostrzec w niej zapowiedź postmodernistycznej zmiany w rozumieniu autorskiego podmiotu – prymarność „ja” artystki sugeruje jego ponowoczesną dewaluację.

Twórczyni patrzy jako podmiot aktywnie uczestniczący w rzeczywistości, którą reżyseruje według własnych upodobań i odgrywa w niej główną rolę bohaterki – żeńskiego agonu, detronizując wcześniej panującego bohatera. Przyjmując tę postawę, mimowolnie odrzuca patriarchalny model widzenia, co koresponduje m.in. z feministyczną teorią kina narracyjnego zaproponowaną przez Laure Mulvey. Będąc tą, która wywalczyła sobie prawo zamanifestowania własnej tożsamości, patrzy po swojemu i eksponuje, jak patrzy. Jako demiurgiczna kreatorka włada i manipuluje swoim i cudzym (odbiorcy) spojrzeniem, demonstruje przewagę i niezależność lub niezbędną kreacyjną swobodę. Z tej pozycji może odrzucić tradycyjne podleganie odpodmiotowanej kobiety wojeryzmowi (byciu podglądaną w intymnej sytuacji, co wzbudza sadystyczną przyjemność patrzącego) i fetyszystycznej skopofili (byciu oglądanym

kobiecy obiekt-fetyszem, co wzbudza seksualną przyjemność patrzącego)⁴⁵. Te aspekty funkcjonowania w przestrzeni sztuki, przemocowo przyporządkowane kobiecie, artystki nie dotyczą. Odwrotnie, przewaga, którą zdobywa jako posiadaczka spojrzenia, przyzwala jej na wojeryzm i fetyszizowanie z pozycji demiurgicznej bohaterki, która patrząc, wyraża władzę i kreuje zhierarchizowane relacje: przedmiot–podmiot. Szpakowska nie sięga jednak po te narzędzia dominacji, konstruuje relacje władzy w patriarchalnej sztuce, w sposób opresyjny – zgodnie z tradycyjną konwencją.

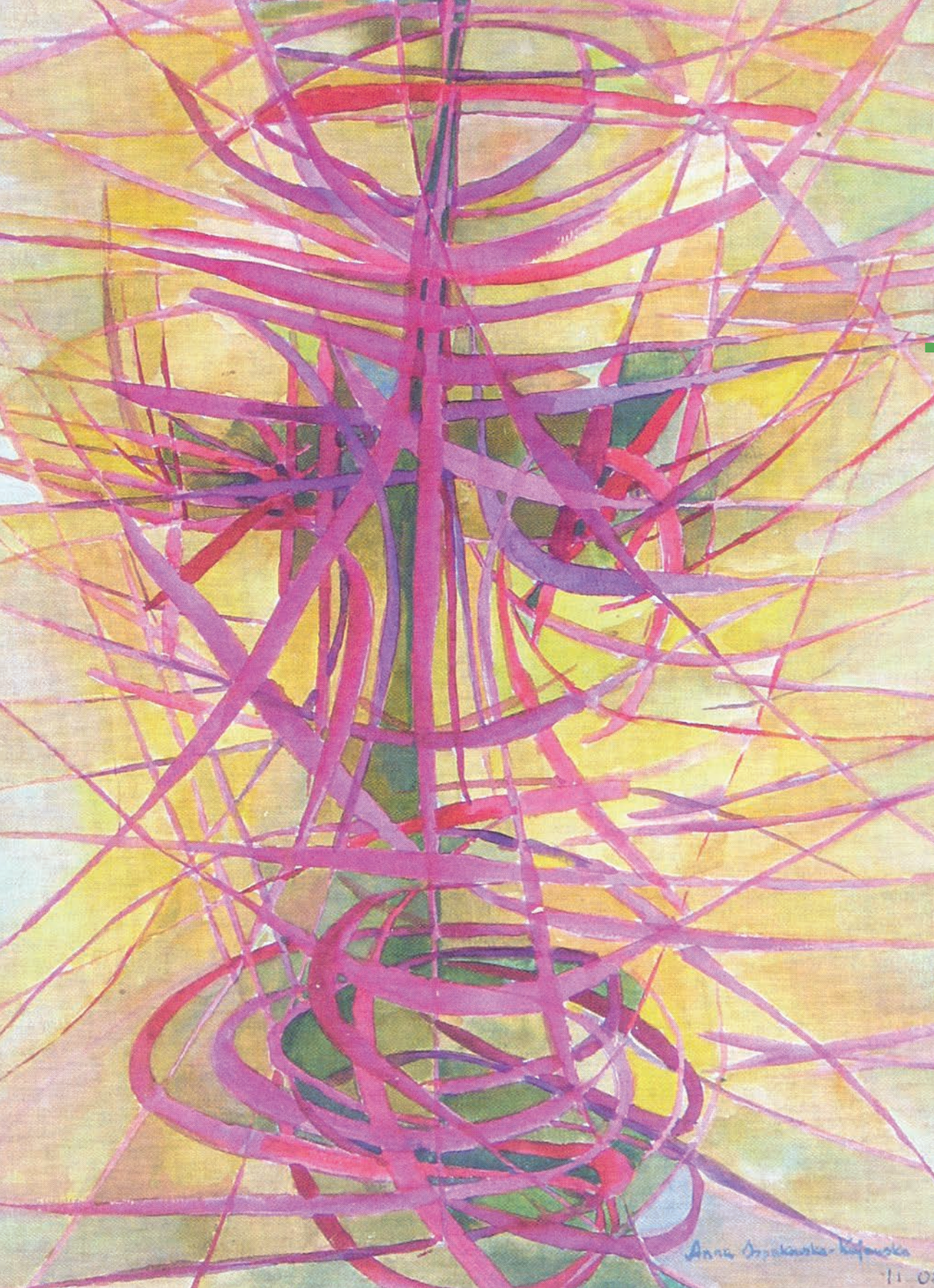
Szpakowska-Kujawska wyłamuje się spod oficjalnego wzorca sztuki modernistycznej i pozostaje wierna sobie. Ta sytuacja wbrew pozorom jest wielowymiarowa. Zgodnie z założeniem Lacana sztuka pochodzi od Ojca, co oznacza, że jest konstytuowana w patriarchalnym porządku kulturowym i symbolicznym. Modernistyczna sztuka państwowa i „historyczna” awangardowość ojca (Wacława Szpakowskiego) istnieją w porządku ogólnie akceptowalnym – oficjalnym – męskim. Jeśli wyzwolenie się spod niwelującego artystyczną odmienności konsensusowego modernizmu państwowego jest zrozumiałe, tak wręcz dosłowne tu odrzucenie Prawa Ojca w wyborze własnej twórczej drogi wydaje się bardziej złożone. Ambiwaleńcja postawy wobec dominującej wartości eksperymentalnej abstrakcji Szpakowskiego sprowadza się z jednej strony do podziwu i bezkompromisowej walki o jego uznanie przez ogół, a z drugiej – do negacji w wymiarze osobistych wyborów artystycznych. Twórcze usamodzielnienie się prowadzi do ustalenia stylistyki odpowiadającej samoświadomemu odczytaniu osobistych potrzeb kreacyjnych – czyli do zawierzenia kobiecemu potencjałowi twórczemu. Taki wybór mieści się w optyce feministycznej krytyki Prawa Fallusa Lacana, która zakłada, że sztuka pochodzi od Matki, tzn. wiąże się z preedypalną fazą rozwoju człowieka uwarunkowaną emocjonalną i cielesną bliskością z rodzicielką, a przede wszystkim poprzedzającą konieczne wejście w schematyczny porządek oficjalny⁴⁶. Ta feministyczna teoria, z pewnością nieznaną artystce podczas podejmowania twórczych działań, jest prosto przekładalna na jej sztukę: wyraża się w eksponowaniu siebie, czyli pierwiastka żeńskiego jako w pełni formotwórczego i odrębnego oraz bardziej autentycznego od konwencjonalnej i wyłącznie prawomocnej sztuki państwowej lansującej ujednolicony – męski model artysty-geniusza. Ten proces odejścia od męskiego „wysokiego” modernizmu doby PRL-u, a tym samym od modelu awangardowej abstrakcji ojca, wydaje się naturalnym i optymalnie szczerym wyrazem zaufania własnemu

⁴⁵ Zob. L. MULVEY: *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010, m.in. s. 33–47.

⁴⁶ Zob. m.in. prawo „matczynej regulacji” podkreślone przez Julię Kristevę: *Histoires d’amour*. Paris 1983, za: A. D’ALLEVA: *Metody i teorie...*, s. 118–121.

potencjałowi twórczemu i artystycznej samoświadomości. Autorytarne wsłuchanie się artystki w swoje „ja” twórcze staje się zasadą prymarną – co jest ewidentne nawet bez ułożenia tej postawy we współczesnej perspektywie metodologicznej.

Powyższe uwagi zostaną w dalszych partiach tekstu rozwinięte, często na zasadzie reinterpretacji przyjętego rozumienia twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej istniejącego w dyskursie powojennej sztuki wrocławskiej.



Anna Orskov-Kjær

11. 01

2. TENDENCJE MALARSTWA ANNY SZPAKOWSKIEJ-KUJAWSKIEJ

Uznałam, że najważniejsze to – malować.

Dochodzić swoich prawd – nie licząc się z estetyką¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Pierwsza fascynacja artystyczna, której Anna Szpakowska-Kujawska jest konsekwentnie wierna, to malarstwo – twórczość na płaszczyźnie dwuwymiarowej. Dominuje w nim realistyczne portretowanie siebie i innych, w poszczególnych cyklach poddane większej deformacji i ekspresji lub groteskowej fragmentaryzacji. Tej eksperymentalnej i szczególnie osobnej figuracji wtóruje eksploracja potencjału słowa włączanego w plastyczne medium. Ponadto widać tu konsekwentną realizację niezmiennych wyznaczników modernistycznej sztuki artystki, tj. kobiecą psychizację życia i świata, interdyscyplinarność i wielomedialność, kompozycyjną rytmikę podkreślającą mistrzowską precyzję scalania formy, a także dogłębną analizę siebie i otoczenia, wyrażaną w bardziej lub mniej ukonkretnionych i awangardowo formotwórczych reprezentacjach wizualnych, różnorodnie konfrontowanych z ponowoczesną optyką.

¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Semina Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 199.

Warto tu przypomnieć, że Szpakowska-Kujawska, studiując malarstwo we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w latach 1950–1956, zgłębiała tajniki malowania architektonicznego na wielkich płaszczyznach. Ta umiejętność jest stała i wyraźna, przejawia się w wiarygodnym imitowaniu głębi przestrzennej: zdecydowanych skrótach perspektywicznych i nawarstwieniach planów na płaskiej płaszczyźnie. Iluzja nieskończonej przestrzeni jest widoczna zarówno w wielofiguralnych kompozycjach realistycznych, jak i w pejzażach „pisanych”, na zasadzie zaś gradacji w pulsującym rytmie przybliżenia i oddalenia ekspresywnie udynamicznia wieloelementową strukturę obrazu. Ta tendencja realizuje się również w autorskiej sztuce przestrzennej (ceramika, kalabasze, malarstwo na kulach), poszerzając możliwości perspektywiczne artystycznego przedstawienia ujętego w materialnej bryle. Realizm i iluzja przyporządkowane mimetycznemu odtwarzaniu rzeczywistości pozostają istotne w malarstwie Szpakowskiej. Stanowią tu charakterystyczny dla tradycyjnego mistrzostwa artystycznego punkt wyjścia intensywnie poddawany osobistej konwersji otwartej na transgresyjność neoawangardowej stylistyki. Wyuczony kunszt oraz oparte na konsekwentnej memoryzacji modernistyczne szlifowanie doświadczenia artystycznego wsparte pogłębioną eksploracją rzeczywistości – najczęściej były nakierowane na osiągnięcie ideału reprezentacji. Te właściwości dotyczą sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej na zasadzie istotnej inspiracji inicjującej podporządkowanie medium plastycznego mocno autentycznej osobniczej kreacji bez intencji łamania czy ustanawiania nowej konwencji.

Skonfrontowanie się malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej z tradycyjnym kultem reprezentacji i (neo)awangardowym postulatem jej eliminacji wyraża się w postawie pośredniej. Artystka przeformułowuje stałe wyznaczniki dawnej historii sztuki (m.in. jej konwencje i terminologię), jednak bez radykalnego wykluczenia przedstawieniowości na rzecz abstrakcji. Jej wyrozumiały sceptycyzm wobec dawnych modeli artystycznych i innowacyjne formowanie medium plastycznego podlegają osobistym potrzebom kreacyjnym. Osobne ustosunkowanie się do tradycji i nowoczesnego de-sankcjonowania „starego porządku idealistycznej kompozycji”² powołuje indywidualną formułę realizmu – łączącą obie tendencje i eksperymentalnie wykorzystującą tę korelację reprezentacji wizualnej i jej formotwórczego przewartościowania. Szpakowska dystansuje się od krytyki tradycji i neoawangardowej destrukcji antycypującej ponowoczesną reorientację rozumienia sztuki na zasadzie mimowolnego i nieopartego na oficjalnie wyartykułowanej propozycji programowej wybiórczego czerpania z tych

² H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 153.

konwencji (tradycji, (neo)awangardy, ponowoczesności), koncentrując się głównie na szczególnie świadomym wypracowywaniu osobistego modelu sztuki, nadal modernistycznej. Jej twórczość staje się i jest – podobnie jak życie – ale tylko pozornie bez konieczności ulokowania jej w ustalonym dyskursie artystycznym osadzonym na porządku paradygmatów i norm. Artystka nazywa ten realizm jedynie w autorskich komentarzach o wyraźnie literackim nachyleniu.

Tendencje malarskie

W malarstwie Szpakowskiej-Kujawskiej wyróżnia się kilka tendencji – formuł stylistycznych, wyszczególniających grupy malarskie ewokujące określone znaczenie. Wydzielonym tendencjom formalno-tematycznym towarzyszą stałe wątki, takie jak „ja” artystki oraz „ja” artystki i jej otoczenie: natura lub drugi człowiek. Zajmuje ją także problematyka drugiego człowieka i innych (lub wobec innych). Wymienić tu można: realizm osobisty, realizm masowy, monumentalne portretowanie i malowane słowa, obok omówionych w innym miejscu tego studium zindywidualizowanych pejzaży natury i malarstwa nigeryjskiego zapisującego egzotyczne doświadczenie. Do **realizmu osobistego** należą pojedyncze realizacje (*Zuzanna po górach, dolinach*, 1971; *Odchodzenie. Zuzanna w lecie*, 1975) operujące fragmentarycznie powtórzonym obliczem artystki, rysunki połączonych ze sobą zwielokrotnionych i jednakowych głów Szpakowskiej (1976), miejscami uogólnionych, co wpływa na ich różne nasilenie realistyczne, a także rysunkowy cykl *Narcyz*, 1980, z pomnożonym i groteskowo ujętym obliczem malarki. Na realizm osobisty składają się autoportrety i kryptoportrety oraz intymne studia najbliższych osób. **Realizm masowy** Szpakowskiej-Kujawskiej ukazuje człowieka w grupie, podobnego do pozostałych z tłumu. Reprezentatywnym cyklem są tu *Ato-my*, 1967–1971, których zapowiedzią wydają się już obrazy pt. *Czas zatrzymany*, 1966–1967. Trzecia formuła stylistyczna to **malowane słowa**, czyli „pisaniny”, 1991–2005, poświadczające fascynację artystki potencjałem słowa – jego wizualnym kształtem i bogactwem sensów oraz w związku z tym także interpretacyjną wielowariantowością relacji między *signifié* (znaczenie) i *signifiant* (forma). Kolejna grupa malarska to **monumentalne twarze** – wielkoformatowe psychologiczne portrety, realistyczne lub bardziej uogólnione na zasadzie syntetycznego wyodrębnienia dominanty charakterologicznej modelu. Najpełniej zostały zrealizowane w *Opowieściach*, 2007–2013, mimo że wynikają z wcześniejszego marzenia artystki o stworzeniu „ściany głów”, czyli muru patrzących wprost na widza oblicz. Omówione w rozdziałach piątym i szóstym malarstwo nigeryjskie i lasówkowe proponuje formułę stylistyczno-tematyczną



4. *Odchodzenie. Zuzanna w lecie*, olej, 1975



5. *Polskie opowieści rodzinne*, olej, 1976

wyraźnie odmienną na tle pozostałych działań twórczych, mimo zrozumiałych punktów wspólnych dla całej twórczości artystki.

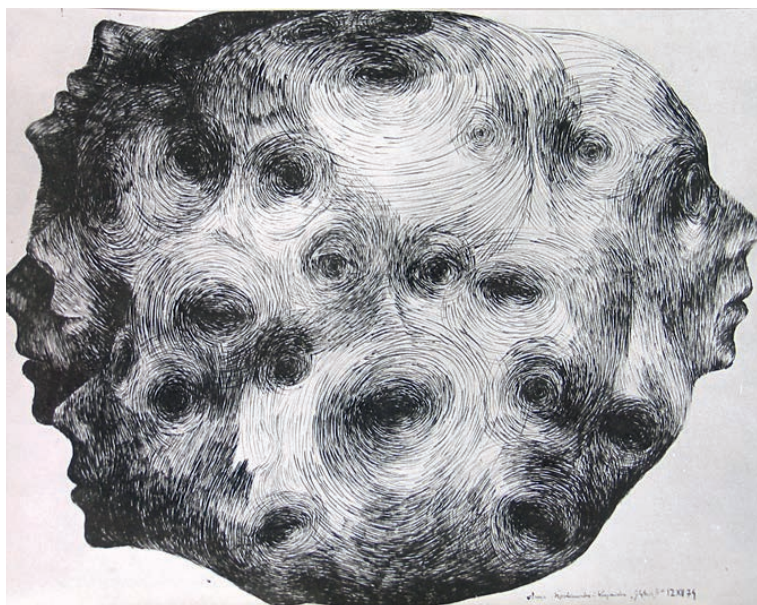
Realizm osobisty

Szpakowska tworzy autoportrety i kryptoportrety, wielostronnie analizując własne „ja”. Posługuje się wówczas konwencją zwielokrotnienia swojej głowy, co symbolicznie pokazuje wszechstronne badanie swojej tożsamości w wizualnej autoprezentacji [il. 4]. W podobnej konwencji połączenia zwielokrotnionych twarzy w płynny zlepek wykonuje portrety innych, najczęściej najbliższych (rysunki z 1973 roku, wybrane obrazy z cyklu *Polskie opowieści rodzinne*, 1976 [il. 5]). Ten zabieg ma na celu pokazanie symbiozy poszczególnych istnień (połączonych więzami rodzinnymi) – różnych fizjonomii i osobowości, ale żyjących wspólnie. Służy także wyrażeniu wielu odsłon wewnętrznego życia konkretnego indywiduum w przedstawieniu symultanicznie zestawionych rozmaitych ujęć jego twarzy (*en face*, z profilu, pod kątem, w nachyleniu [il. 6]). Tak osiągnięta w malarskim medium psychologizacja portretu wizualizuje autorską wiwisekcję psychiki portretowanego. Sugeruje bogactwo emocjonalności jednego człowieka w jednoczesnym ujawnieniu różnych jej odsłon – wyrazów twarzy. Zauważalna tutaj ekspresywna symbolika podkreśla sugestywność realistycznego studium modelu (siebie i „innego”). Natomiast w miejscach wyraźniej stylizowanych przypomina secesyjne demonizowanie uproszczonego oblicza w sposób typowy m.in. dla kompozycji rzeźbionych Bolesława Biegasa (np. rysunek, 1976 [il. 7], 1973).

Mówiąc o człowieku, Szpakowska-Kujawska posługuje się symbolicznym modelem głowy, formalnie różnorako przeformułowanym. Ta głowa – w pierwszej kolejności artystki, w drugiej kogoś innego (najczęściej rodziny, znajomego) – zostaje zwielokrotniona i zlepiąca w jedną całość lub stanowi pomnożony kształt ustawiony obok siebie w różnych ujęciach [il. 8]. Artystka optymalnie wykorzystuje potencjał tego pierwszego chwytu kompozycyjnego, by dokonać dokładnego oglądu osobowości portretowanego modelu (siebie, człowieka) i zwizualizować go: analitycznie zapisać w malarskim medium zróżnicowane przejawy jego emocjonalnego życia. Drugi chwyt kompozycyjny oparty na module ludzkiego oblicza polega na zestawieniu różnych głów, co pozwala ukazać osobne indywiduum obok innego indywiduum [zob. il. 6]. Takie skomasowanie twarzy w portrecie grupowym działa zhiperbolizowanym poprzez zwielokrotnienie portretem lub autoportretem psychologicznym, jednocześnie wydzielać pojedyncze oblicze, co umożliwia skupienie wyłącznie na nim optyki widzenia podczas analitycznego oglądu obrazu.



6. Polskie opowieści rodzinne, olej, 1976



7. Rysunek, 1976



8. Rysunek, 1974

Psychoanalityczna reinterpretacja malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej odnajduje w nim odniesienie do przeniesionej na wymiar artystyczny teorii fazy lustra Jacquesa Lacana i sublimowania poprzez sztukę wewnętrznych konfliktów (uświadamiania tego, co nieuświadomione), a także przy użyciu wzroku pozornego osadzania siebie w rzeczywistości i jednocześnie strukturyzowania jej, co przejawia się w perspektywie zarówno kreacji, jak i odbioru. Przyglądanie się sobie w malowanych obliczach osób najbliższych (*Polskie opowieści rodzinne*) wydaje się szczególnie trudne. Narzuca odczytywanie ich emocjonalnego życia i wychodzenie naprzeciw niemu ze swoją indywidualną jakością, by bardziej zrozumieć i ich, i siebie. Przeglądanie się w rodzinie jak w lustrze umożliwia zrozumienie swojej odrębności m.in. emocjonalnej i światopoglądowej, mimo włączenia we wspólną egzystencję. Prowadzi do uświadomienia sobie osamotniającej jednostkowości (koniecznej do ukonstytuowania się osobowościowego i artystycznego), co odrzuca idealistyczną wiarę w uzupełniające scalenie z drugim człowiekiem. Połączone w jedną całość głowy przedstawiające artystkę i jej najbliższych działają zwłaszcza odrębnym obliczem, a nie połączeniem [zob. il. 5]. Osobność, a więc również tożsamościowe umocnienie się, wydaje się odgórną zasadą i koniecznością życia, dominującą nad

asymilacyjną więzią z „innym”. Okazuje się także stałym dyktatem organizującym egzystencję i sztukę Szpakowskiej-Kujawskiej, w których „ja” artystki dominuje na przekór ważnym emocjonalnym relacjom ze światem zewnętrznym.

Symultaniczne zwizualizowanie odmiennych emocjonalnych światów zamkniętych w przestrzeni oblicza modelu – to mocna ekspozycja jego psychologicznego obnażenia, ekspresywnie zwiększona przez pomnożenie. Jego twarz patrząca wprost na widza zmusza percypującego do osobistej konfrontacji z „innym” – psychicznym życiem drugiego człowieka. Pozwala to odbiorcy dookreślić własny konstrukt psychiczny, odczytując w reprezentacji wizualnej cudze życie emocjonalne. Prowadzi do uchwycenia różnicy między „ja”, a tym co nie jest mną, po uprzednim wejrzeniu w siebie i powtórny (i w założeniu Lacana także nieskończonym) konstytuowaniu własnej tożsamości. Wnikliwe spojrzenie zwielokrotnionego oblicza skłania widza do wejrzenia w siebie, równie wnikliwie i szczerze, by uświadomić sobie własną emocjonalność (jeśli ty tak czujesz, to jak ja czuję?; jeśli ty tak patrzysz, to jak ja patrzę?) i uczestnicząc w zaaranżowanej przez artystkę sublimacji zbiorowej, poprzez sztukę zbliżyć się do własnej podświadomej materii. Portrety Szpakowskiej-Kujawskiej są więc punktem wyjścia, pretekstem i prowokacją do próby wejrzenia w swoją podświadomość i strukturyzowania rzeczywistości zewnętrznej poprzez zaangażowane patrzenie (określone także autoterapeutycznie) na sztukę, czyli na realistyczny i mocno psychologiczny portret drugiego człowieka. Emocjonalne obnażanie się jednostki w sztuce (bohater) i poprzez sztukę (artystka) skłania do indywidualnego *katharsis* odbiorcy. Lacanowska teoria fazy lustra przejawia się, w myśl jej redakcji autorstwa Mieke Bal, jako historia intersubiektywności – wymiana „ja” i „ty”³, czyli tutaj jako zderzenie z emocjonalnym obliczem „innego”, by na tej podstawie skonfrontować się ze sobą i określić się samoświadomościowo.

Zaprezentowana **osobista figuracja** polega na bezpośrednim eksponowaniu twarzy artystki, poddanej realistycznej psychologizacji oraz prowokującej odbiorcę fokalizacji (struktura spojrzeń wewnątrzobrazowych i zewnątrzobrazowych), która uwidocznia się tu w patrzeniu kobiecej bohaterki wprost na niego. Odwaga obnażenia swojej osobowości w sugestywnych autoportretach i pokazania w ten sposób autorskiej-kobiecej tożsamości, przy jednoczesnym nakłanianiu odbiorcy do konfrontacji z autentyczną kobiecością – to wszystko stanowiło ewenement na rodzimej scenie artystycznej, zwłaszcza w zestawieniu ze zneutralizowanym w wyrazie malarstwem wrocławskich artystek, o czym będzie dalej. Nie zawsze jednak twórczyni spogląda wprost na widza.

³ Zob. A. D'ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008, s. 125.



9. *Zuzanna oceaniczna*,
akwarela, 1974

Zdarza się, że jest to profilowe ujęcie z pomnożoną twarzą, fragmentarycznie wyciętą z uwzględnieniem newralgicznych części oblicza, co się wyróżnia w akwarelowym autoportrecie z 1974 roku *Zuzanna oceaniczna* [il. 9]. Niczym maski pozbawione włosów obrazują one proces analitycznego docierania do sensu własnej podmiotowości i jej najbardziej prawdziwego wyrazu. Jeśli Lacanowska psychoanaliza zakłada nieustanne konstytuowanie własnej tożsamości poprzez konfrontowanie się ze swoim „innym” – wizualną powłoką symulującą osobowościowe scalenie – tak ten zwielokrotniony autoportret stanowi malarskie świadectwo ciągłego ustanawiania swojej podmiotowości w plastycznym medium. Dramatyczna sugestia niemożliwości odnalezienia swego „ja” zostaje wyrażona w nagromadzeniu smutnego oblicza artystki. To jego rytmiczne zwielokrotnienie zaznacza mozolne poszukiwanie tego właściwego wariantu siebie – bezwzględnie autentycznego. Tutaj nie wydaje się to możliwe.

Formalna jakość m.in. tego autoportretu wskazuje strukturyzowanie wieloelementowej kompozycji złożonej z ustawionych na sobie wycinków jednakowej twarzy. Zmysł realistycznej wiwisekcji psychologicznej (własnego) oblicza wyrażony w rysunkowej

precyzji i dekoracyjnym wielotonalnym modelunku barwnym łączy się z groteskowym fragmentaryzmem tego kształtu, sugerującym nadal jej niepełność. Celne połączenie konwencji mocno psychologicznej figuracji z ekspresywną deformacją pozwala pokazać usilne i konieczne strukturyzowanie własnej podmiotowości, mimo jego złudnej finalności. Specyfika tej kompozycji przypominająca nieco chybotliwą konstrukcję z teatralnych masek to również odniesienie do pantomimicznych fascynacji autorki, szczególnie silnych w latach 70., które wpłynęły na „inscenizowanie” malarskich dzieł. Przejawiało się ono w sięgnięciu po motyw maski jako rekwizytu imitującego autentyczne oblicze indywiduum i scenograficznego atrybutu wymyślonej postaci, który podkreślał odgrywanie roli w ramach iluzji scenicznej. Sugerował także powtarzanie schematu odgórnie narzuconego scenariusza bez możliwości ukazania prawdziwej jednostki. Ponadto współgrało z tym rytmiczne eksponowanie konwencjonalnej wersji działania, także nałożonych z zewnątrz, łudząco prawdziwych ról i opcji siebie-człowieka. Sublimowanie poprzez sztukę w tym wypadku jest ponownie, podobnie jak w pracach przestrzennych Szpakowskiej-Kujawskiej, mocno interdyscyplinarne – oprócz eksploatacji muzycznej rytmiki czerpie także z teatralnej inscenizacji. Wyrażanie psychicznej materii w twórczości malarki przebiega szczególnie kreatywnie, napędzając awangardowe eksperymentatorstwo, wyróżniające się eksploracją wielomedialnej przestrzeni zewnętrznej i formotwórczą korespondencją sztuk. W wypadku pomnożonych autoportretów lub kryptoportretów ta stylistyka awangardowej kreacji przejawia się jako wyraźnie kobieca nowoczesna figuracja.

Realizm masowy – *Atomy*

Inspiracją do stworzenia *Atomów* była codzienność artystki – wylegiwanie się na plaży zaludnionej leżącymi na piasku ludźmi [il. 10]. Transpozycja tej rzeczywistej sytuacji uzmysławia skalę oryginalnego opracowania w medium malarskim biograficznego konkrety, a także niecodzienną wyobraźnię: wysoko humanistyczną w skupieniu się na człowieku, socjologicznie analizującą jego osadzenie w ludzkiej masie oraz ekspresywną i intensywnie osobistą w symbolizowaniu uniwersalnych znaczeń. Błaha sytuacja codzienna zostaje w wielowymiarowy sposób przełożona na skomplikowaną znaczeniowo kompozycję, która wyraża problematykę międzyludzkich relacji, presję współzależności determinującą istnienie w grupie, a zwłaszcza przymus działania w masie, który kojarzył się z przemocowym ustrojem totalitarnym (komunistycznym reżimem). Zależność i wolność – to antonimy określające tematykę kompozycji z tego cyklu. Widać więc ścieranie się konieczności konfrontacji z drugim człowiekiem



10. *Atomy II*, olej, 1967



11. *Atomy X*, olej, 1969

i swobodnego lotu [il. 11]; powtarzania gestu masy i jednostkowego wzbijania się w powietrzu; stanowczości, a nawet wrogości, zastygłej w powadze twarzy, i radosnej lekkości (uśmiech frunącego). Niezobowiązująca sytuacja plażowania podlega więc transformacji w przedstawienie mocno sproblematyzowane pod względem wielokontekstowej interpretacji zewnętrznej rzeczywistości malarki. Jednocześnie poświadcza to szczególną wnikliwość reagowania na polską aktualność dzięki mimowolnie włączanemu osobniczemu filtrowi rozumienia i przeżywania współczesnego świata.

Od plaży do niedoszłej wystawy w Zachęcie droga wydaje się długa. W swoim przebiegu zaskoczyła samą artystkę, a przede wszystkim była inicjująca. Stanowi wstępny etap osobistej iluminacji formotwórczej, tzn. dookreślenia oryginalnej stylistyki nowocześniejszej figuracji. Opiera się ona na realistycznym kształcie zdeformowanym w sposób groteskowy (nieobiektywne wyeksponowanie na zasadzie wyolbrzymienia wybranych części ciała i zminimalizowanie innych; unifikacja i powtórzenie w rozmaitych ustawieniach bezwłosych głów o podobnym wyrazie twarzy), stylizujący (malarstwo dekoracyjny w ornamentalnym nagromadzeniu i rytmice zestawień), niepokojący poprzez nieokreśloną sugestię bytu jednakowej jednostki w otaczającej ją masie.

Upolitycznione odczytanie *Atomów* wskazywało na malarską diagnozę funkcjonowania społeczeństwa poddanego **komunistycznemu reżimowi**. Pokazanie „zunifikowanego, groźnego i bezwolnego tłumu”⁴ traktowano jako krytykę rodzimego ustroju politycznego w niezrozumiałej estetyce nowoczesnej figuracji autorstwa Szpakowskiej-Kujawskiej. Ten „niezwykły realizm” silnie zindywidualizowany w operowaniu maszyną figurą ludzką o jednakowym mocnym wyrazie twarzy działał swoją wieloznacznością lokowaną w optyce nowoczesnego symbolizowania, ale prowokował także do ukonkretnionej interpretacji. Bezwłose głowy, stały motyw malarstwa Szpakowskiej, rozumiano jako wyrażoną w łatwym do odczytania języku ezopowym malarską kpinę z ówczesnego premiera Józefa Cyrankiewicza – która ośmieszała, ale zwłaszcza piętnowała w zasadniczym wyrazie zniechęconego oblicza bezwzględność reżimu realizowaną przez jego władarzy. To kłopotliwe oskarżenie w kierunku twórczyni *Atomów* o zaangażowanie polityczne i przemycanie w autorskim malarstwie nieprawomyślnych antykomunistycznych treści miało swoje reperkusje w wycofaniu cyklu w 1968 roku z Wystawy Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie. Jednocześnie skutkowało niezamierzoną promocją wrocławskiej malarki jako odosobnionej realistki-awangardystki, nie do końca zrozumianej, ale z pewnością mówiącej osobniczym idiomem kobiecej figuracji. Była to figuracja stylistycznie osobna, ale

⁴ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016, s. 51.

zaangażowana, odpowiadająca na realność w malarskiej wieloznaczej i wymagającej propozycji „alternatywnej wersji rzeczywistości”⁵.

Szpakowska-Kujawska zdecydowanie nie ustosunkowała się w *Atomach* do polityki. Polityka bezpośrednio nigdy nie ujawniła się w jej sztuce. Podświadomie jednak autorka reaguje na problemy otoczenia. W medium artystycznym potraktowanym jako sejsmograf wielokontekstowej rzeczywistości odnosi się również do ideologii, ale w mocno stylistycznie i tematycznie przeformułowanym ekwiwalencie plastycznym. Warto zaznaczyć, że artystkę ominął przymus włączenia się w schemat socrealizmu, uniknęła więc dwustronnej indoktrynacji (uleganiu presji ideologii wymierzonej w artystę i odbiorcę) poprzez zideologizowaną sztukę. Szpakowska, rozpoczynając samodzielną działalność po ukończeniu wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w 1956 roku, wchodziła na poodwilżową rodzimą scenę artystyczną. Już w punkcie wyjścia swojej drogi twórczej mogła eksperymentować bez odgórných ograniczeń, dzięki bardziej sprzyjającemu kontekstowi historycznemu i zmianie polityki kulturalnej w PRL-u. Z takiej pozycji artystka dokonuje zaskakującego wyboru realizmu, ale mocno zindywidualizowanego.

Sięgając po tę konwencję, obojętna na wstydlive dla niektórych wspomnienie realizmu socjalistycznego, indywidualnie ją formatowórczo eksploatuje, w niej odnajdując możliwość wyrażenia artystycznych upodobań i osobowościowych potrzeb. Proponuje nowoczesny realizm, który tematycznie wyraża intymny świat kobiety artystki, zdecydowanie odrzucając schematyczny repertuar tematów sztuki zideologizowanej – scen z wyidealizowanym społeczeństwem budującym równie idealną komunistyczną rzeczywistość. Awangardowo eksperymentuje z medium malarskim, negując dosłowny realizm, który z reguły zaciera prawdę w schematycznym mimetyzmie. Autentyczny wyraz dotyczy symbolizując pokazanego osobistego świata twórczyni, uwolnionego od obowiązującej konwencji stylistycznej i tematycznych fascynacji ówczesnego środowiska artystycznego. Szpakowska-Kujawska nie reaguje na popularną po 1956 roku (zmierzchu socrealizmu) abstrakcję i operowanie formami nieregularnymi, za pomocą których eskapistycznie porzucano konkret⁶. Nie wystarcza jej także autonomiczne eksploatowanie jakości barwnej, odrzucające rolę treści ewokowanej w rozpoznawalnym kształcie. Artystka pozostaje przy konkrecie, ale wysoko jednostkowym. Bardziej zbliżona do europejskiej nowej figuracji niż po-impresjonistycznego interpretowania międzywojennego kapizmu, jednoznacznie nie przynależy do żadnej aktualnej wówczas formacji. Nie interesuje jej nic oprócz osobistego imperatywu twórczego, który otwiera

⁵ Ibidem.

⁶ W. BARANIEWSKI: *Okolice odwilży*. „Zeszyty Naukowe” 1987, z. 1–9, s. 56, 62.

na eksperymentowanie z medium i wielowariantowość ujmowania mocno spersonalizowanego sensu. Ale dzieje się to poza głównym nurtem rodzimej sztuki, na zasadzie koniecznego, bo twórczo konstytuującego i konsolidującego wsłuchania się we własne ego. Słuszność czerpania twórczej i życiowej siły ze swojego unikalnego indywidualizmu potwierdziło mocno deprecjonujące artystyczne wykluczenie i osadzenie w kontekście kobiecej monotonnej codzienności. Równie kłopotliwe okazało się ulokowanie stylizyki *Atomów* w perspektywie ówczesnego malarstwa lokalnego: nie były one bowiem po-impresjonistyczne zgodnie z formułą Eugeniusza Gepperta, nie reprezentowały też konwencji innych czołowych modernistów Grupy Wrocławskiej – imponującej artystce wyrafinowanej kolorystycznie abstrakcji Józefa Hałasa lub organicznych kompozycji nieprzedstawieniowych Alfonsa Mazurkiewicza. Nie korespondowały także z czysto strukturalnymi kompozycjami aktywnie ustosunkowującymi się do obiektywnej rzeczywistości w stylu Jerzego Rosołowicza⁷ czy też z coraz odważniejszym wprowadzaniem kreacji jedynie w wymiar mentalny, a więc nie antycypowały wrocławskiego konceptualizmu. Były zdecydowanie osobne, mimo ich niezaprzeczalnej wartości artystycznej.

Nie tylko dylematy codzienności komunistycznej ojczyzny można odczytać jako sugestię w wykonywanych przez Szpakowską stylizowanych kompozycjach wielofigurality. Zauważalny jest w nich także pogłos stanu wojennego (kalabasze), następie tuż po nim atmosfery wzajemnej nieufności i przygnębienia (cykl rysunkowy *Między człowiekiem a człowiekiem*, 1985–1986) czy rozterek aktualnego świata, w którym demokracja zaprzecza łamanie podstawowego prawa człowieka do wolności (m.in. reakcja na Euromajdan w obrazach i obiektach przestrzennych z cyklu *Niepokoje*, 2011–2016). Jakkolwiek sygnały ukonkretnionych politycznie sytuacji są w jej sztuce odczytywalne, tak przede wszystkim artystka proponuje uniwersalną metaforę ludzkich relacji, która sprowadza się do agresywnej walki, zuniformizowanej egzystencji lub destruktywnego napięcia między ludźmi. Ta ponadczasowa artystyczna przenośnia uzmysławia, łączące wspomniane zróżnicowane konflikty ideologiczne współczesnego świata, groźne mechanizmy kierujące masową egzystencją. Stąd obecność częstego motywu w jej malarstwie – podobnych figur ciasno zawieszonych w nieokreślonej przestrzeni i poruszanych bezwolnie w wirowym rytmie. Spadanie masy identycznych barwnych sylwetek uogólniająco znakuje odgórne nieokreślone siły współcześnie manipulujące tłumem.

Marksistowska optyka autorstwa Guya Deborda wskazałaby w takiej reprezentacji wizualnej **teorię spektaklu** – nazwanego przez autora „sercem irrealizmu realnego

⁷ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 51.

społeczeństwa” – w którym tłumy poddają się ogólnie sterowanemu przez władzę lub uprzywilejowaną klasę społeczną mechanizmowi umasowienia⁸. Dostrzeżeniu tego spektaklu sprzyja widoczna w cyklu *Atomy* wyraźna teatralizacja kompozycyjnego ujęcia postaci oraz poddanie ich ogólnemu imperatywowi działania wyrażonego w rytmice ich poruszenia, sprowadzonej do powtórzenia tego samego wyreżyserowanego ruchu. Szpakowska-Kujawska wychodzi jednak poza sugerowanie jedynie negatywnego wpływu kultury towaru i konsumpcji oraz wiodącej władzy politycznej (zwłaszcza systemu kapitalistycznego) na unikalność indywiduum. Poszerza metaforyzowanie, pozostając nadal przy sygnalizowaniu realistycznego kontekstu. Pokazuje zhomogenizowaną rzeczywistość wykluczającą odróżnianie się jednostek – osobnych monad, które podlegają schematyzującemu każdemu systemowi. Specyfika tego uniwersalizowania, zarówno na poziomie syntetyzującej środki stylistyczne konwencji, jak i esencjonalnego ujęcia problematyki, polega na wyodrębnieniu masy przy zachowaniu konkretności stylizowanej figury.

Malarskie zwizualizowanie tłumy działa modelunkiem uwidaczniającym, przestrzennym, a więc uwypuklającym, oraz konturowaniem oblicz bardziej realistycznych (mimetycznie oddana twarz z precyzyjnym modelunkiem przywołującym linearyzm renesansowy, czyli jedną z wyróżniających cech stylistycznych tego malarstwa wskazaną przez Heinricha Wölfflina) lub groteskowo przerysowanych (podkreślenie szpiczastego nosa, nienaturalnie wygiętych w dół warg, mocno wymodelowanych kwadratowych zuchw). Groteska z realizmem unikalnie sankcjonują to uniwersalizujące przedstawienie – ukonkretniają to, co uogólnione. Groteskowemu zniekształceniu topornej figury (przerysowanie kształtu twarzy, wyolbrzymienie bezwłosych masywnych głów i rozwartych pulchnych dłoni) towarzyszy precyzyjne wyodrębnienie jej fizjonomii. Obie konwencje uwydatnia unifikujące powtórzenie zdeformowanej, ale nadal wyartykułowanej realistycznymi środkami stylistycznymi sylwetki. To „metaforyczne malarstwo figuralne”⁹ komplementarnie łączy tylko pozornie wykluczające się konwencje realizmu i groteskowej ekspresji – unowocześniającą nawiązującą zarówno do symbolizmu ekspresyjnego, jak i ekspresjonizmu – w figurację zaskakującą, nonkonformistyczną i upartą, niezrozumiałą, stąd też niezaakceptowaną. Surrealizm dostrzegany przez Mariusza Hermansdorfera czy Kazimierza Głaza¹⁰

⁸ G. DEBORD: *Społeczeństwo Spektaklu*. Przeł. A. PTASZKOWSKA, L. BROGOWSKI. Postłowie A. PTASZKOWSKA. Gdańsk 1998, m.in. s. 11–20.

⁹ J. BOGUCKI: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983, s. 259.

¹⁰ ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA. Galeria BWA we Wrocławiu. Wrocław 1996, s. 10 nlb. Tu wypowiedź Kazimierza Głaza z *Felietonu sensybilistycznego* (List oceaniczny nr 12. Toronto, wrzesień 1994): „Co roku prawie widzę jej [artystki – K.T.] coraz większe zaangażowanie w realizowaniu sztuki z rzeczywistości ją otaczającej, co wprowadza ją w nadrealizm, w rzeczywistość innego wymiaru właśnie”.



12. *Atomy I*, olej, 1967

w malarstwie Szpakowskiej-Kujawskiej ustępuje raczej sugestywności tej realistycznej figuracji – która wieloznacznością ekwiwalentu plastycznego nadal mocno ewokuje rzeczywistość, mimo jej eksperymentalnego zniekształcenia i analizy materii psychicznej. Według opinii Hermansdorfera z 1996 roku *Atomy* stanowią ewenement, także pod względem możliwości artystycznych twórczości Szpakowskiej: „żadna z wcześniejszych ani późniejszych kompozycji nie dorównała [im – K.T.] [...] siłą wyrazu, ekspresją, nowatorstwem koncepcji”¹¹. Dystansując się od zaproponowanego przez krytyka wartościowania działań twórczych malarki, zbliżoną siłą oddziaływania można wskazać w jej *Opowieściach* z lat 2007–2013, ujmujących podobniejak *Atomy* ekspresywną figuracją, ale odmiennych w mocno psychologicznym ujęciu osobowości człowieka.

¹¹ M. HERMANDSORFER: *Artyści Wrocławia 1945–1970*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 1996, s. 131.

13. *Atomy VII*, olej, 1968

Niezrozumienie tej figuracji wynikało również z jej **kobiecego ujęcia**. Kobiecość przejawia się w kompozycyjnej dekoracyjności, mistrzowsko wyrażającej modernistyczne zindywidualizowanie, i w motywie zunifikowanej postaci z dzieckiem. Koncentryczność układu elementów nadaje całości klarowną strukturę dopełnioną zamknięciem dzięki ramującemu dośrodkowemu ustawieniu postaci. Mimo mocnych skrótów perspektywicznych, generujących deformację i fragmentaryzację, nadrzędnym środkiem estetycznie spajającym jest tu rytmiczne ułożenie kształtów wokół jednego punktu (*Atomy I*, 1967 [il. 12]) lub w regularnym ciągu. Porządkujący wir dośrodkowy przeważa nawet w najbardziej rozczłonkowanej kompozycji z izolująco wyodrębnionymi (modelunkiem, walorem i nasyceniem barwy) dłońmi i głowami (*Atomy VII*, 1968). Modernistyczna precyzja determinuje więc także estetyczne zamknięcie groteskowo ekspresywnej kompozycji figuratywnej oraz nowoczesną stylizację opartą na eksponowaniu dekoracyjności malarskiego medium, poświadczonej w doskonałym

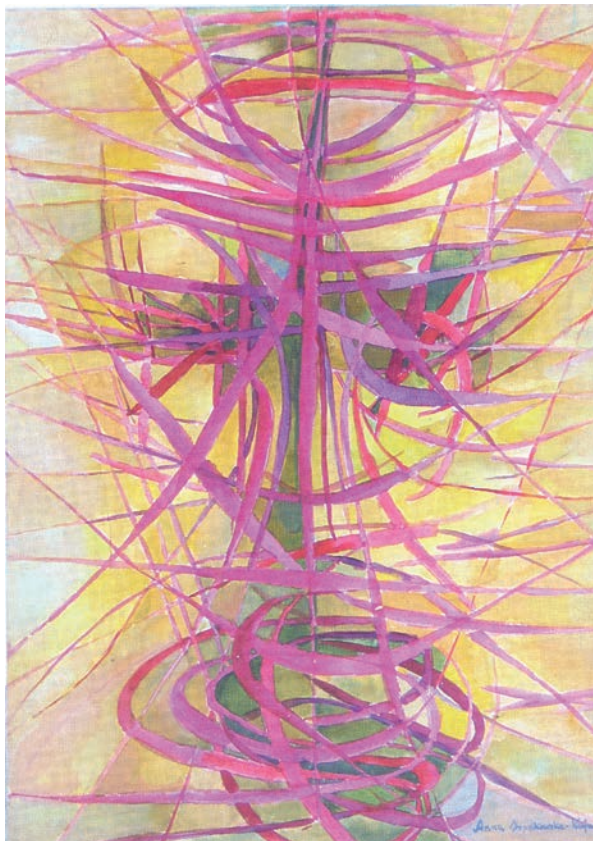
operowaniu zniuansowaną tonalnością barwną czy równie kunsztownym imitującym przestrzenność modelunkiem. Ponadto zauważalna jest też psychologizacja realistycznie ukazanego oblicza modela, mimo zatarcia jego motywacji, co odgórnie eksponuje kultywowaną w modernizmie jednostkę.

Postać trzymająca dziecko – zwielokrotniony główny motyw *Atomów VII* [il. 13] – nie jest określona płciowo, ale podkreślono jej cielesną i emocjonalną więź z chronioną w objęciach pociechą. Monochromatyczne ujęcie dorosłych sylwetek imituje ich nagość i dodatkowo jednoczy z dzieckiem. Nagość sugeruje niewinność i bezbronność, znaczenia, które niweluje nieustępliwe spojrzenie modela poświadczające jego siłę i możliwość obronienia się, co konotuje także sytuację zagrożenia. To wnikliwe spojrzenie wprost na widza zdradza niesprecyzowane treści, które mimo to wiążą się pejoratywnie z niepokojącą problematyką. Skoncentrowana na przestrzeni odbioru wyraźna fokalizacja zbliża widza do tematu macierzyństwa, który odgórnie przyporządkowany jest w pierwszej kolejności kobiecie–rodzicielce. Niemniej jednak, patrzący z obrazu fokalizer to hermafrodyta (choć ostre rysy twarzy bardziej przypominają mężczyznę), co uniwersalizuje problematykę macierzyństwa, nadal pozostawiając związane z nim stałe znaczenia, tj. bliskość z dzieckiem i intuicyjne chronienie go. Ta osobliwa kobieca figuracja Szpakowskiej-Kujawskiej nie wyraża więc w *Atomach* kobiecości bezpośrednio, przemycia jednak typowo kobiece znaczenia i specyficzną stylistykę artystki widoczną w zmetaforizowanym i jednakowym kształcie. Został on ujednolicony, ale w sposób ambiwalentny, tzn. powtarzalny podobny motyw formalny i znaczeniowy stanowi punkt wyjścia, jak widać, wieloaspektowej interpretacji ułożonej w poszerzonym kontekście historycznym i politycznym, artystycznym i odnoszącym się do osobistej biografii artystki.

Malowane słowa – „pisaniny”

Język – słowo – litera to te obszary poszukiwań, które otwierają przed Szpakowską-Kujawską nowe możliwości kreacyjne, mimo pozostawania przy już wypracowanych właściwościach charakteryzujących jej sztukę, tj.: wieloplanowość zachowana w konwencji malarstwa architektonicznego oraz zwielokrotnianie podobnego kształtu generujące ekspresję, dynamizującą rytmikę i wielobarwność; osobiste treści nurtujące artystkę w zderzeniu ze światem i drugim człowiekiem; poświadczanie istotnego kontaktu z naturą, w której twórczyni odczytuje siebie i uniwersalne prawdy egzystencjalne.

Stylistycznym przedaktem malowania słów jest cykl *Znikania*, 1986–1987, w którym dominuje operowanie zwielokrotnionym liniowym kształtem, rozwiniętym



14. Autoportret z cyklu
Znikania, 1986

w „pisaninach” w grafizm liter. Już w *Znikaniach* układ elementów przypomina wiotkie trawy i sugeruje autoportret malarki [il. 14], co tym samym poświadcza skłonność artystki do odczytywania indywidualnych sensów w przyrodzie i utrwalania ich ulotnej potencji. W „pisaninach” litery układają się w rytmiczne ruchy natury i konotują znaczenie w konkretnym językowym znaku, determinującym jednak wielopoziomowe konfiguracje kształtów i sensów. Wieloplanowo nałożone na siebie wyrazy (autorskie wiersze w stylu haiku) tworzą przestrzenność na płaskiej powierzchni, często za pomocą kolażowego uwzględnienia wyciętych z barwnych papierów, rysunkowo dopracowanych i przyklejanych warstwowo liter.

„Pisaninom” bliżej do malarstwa niż do poezji, mimo że obie dyscypliny odgrywają w tym cyklu równoważną rolę. To zbliżenie do malarstwa uwydatnia medium obrazowe, które konstituuje kompozycje z liter, nadając im plastyczność kolorem, stylizowanym kształtem, fakturalną wielowariantowością. Przyporządkowany literom grafizm i ich liniowa struktura ustępują okonturowanej plamie barwnej wyciętej

z wielotonalnych papierów o różnej proveniencji, wzmocnionej warstwowym połączeniem z podobrazem. Kolażowy potencjał tego cyklu scala w harmonijną całość medium literackie z malarskim. Zachowuje przy tym osobistą estetykę artystki uzyskiwaną poprzez wysmakowane połączenia barwno-tonalne, rytmikę układu kompozycyjnego, dekoratywne bogactwo nawarstwień wieloelementowych-wieloliterowych płaszczyzn, jednocześnie dowartościowując materiał wstępnie przyporządkowany nieartystycznej codzienności.

„Pisząc – zaczęłam malować: kolorem, kształtem liter, ich wielkością”¹². Szpakowska-Kujawska, pisząc, maluje, co wskazuje kolejność następowania kreacji literackiej i obrazowej [il. 15]. Wstępnie ustalona fraza haiku wyraża rudymenatny sens szczególnie istotny dla artystki i odczytany w przyrodzie. Następnie wyrazy zostają obrabiane myślowo i wizualizowane na zasadzie rozpoznania i powtórzenia ich materialnego kształtu. Artystka myśli wyrazami, przekładając je na medium plastyczne: kolor, formę, ich układ i rozplanowanie w przestrzeni obrazowej. Racjonalizuje słowo malarsko. Jego sens (np. przy słownym znaku „wiatr” jest nim powiew powietrza) przekłada na jego wizualną potencję (płynne ciągi liter plastycznie imitujące powiew powietrza w naturze). Odnajduje wartość znaczenia wyrazu w materialnym kształcie. Intelktualizowanie w medium językowym równolegle zostaje poddane transpozycji na medium plastyczne. Dwupoziomowy układ znaku (znak słowno-obrazowy z połączenia znaku słownego i znaku obrazowego) mnoży konfigurację połączeń jego elementów składowych, czyli *signifié* (znaczenie) i *signifiant* (forma). Ta wielopoziomowa relacja uwidacznia się w odniesieniu do formy (*signifiant*) znaku, do której konwencjonalnie przyporządkowano jego stałe znaczenie (*signifié*). I tak np. jeśli znakiem jest słowo „wiatr”, to jego forma to grafizm liter, jeśli zaś znakiem jest słowo „wiatr” na płaszczyźnie obrazowej, to jego formą jest kształt litery lub słowa poddany plastycznemu opracowaniu. Ta wielopoziomowa relacja jednocześnie uzmysławia wielomedialność malarstwa Szpakowskiej finalnie utrwaloną w plastycznej stylistyce. Przy czym w ukończonym dziele malarskim forma (plastyczny ekwiwalent znaku językowego) dominuje nad jego znaczeniem odczytywanym ze stylizacyjnie zniekształconych ciągów wyrazów. Ale co istotne, ta dominacja formy nad treścią bywa dwuznaczna, gdyż najczęściej plastyczny kształt słowa na płaszczyźnie obrazowej (*signifiant*) symbolizuje znaczenie znaku (*signifié*) w wizualnej jakości tego kształtu. W medium plastycznym korespondującym z medium językowym i autorsko opracowywanym przez artystkę korelacja *signifiant* i *signifié* (formy i znaczenia znaku językowego) jest wyraźna i poddawana wielu możliwościom reinterpretacji, czego nie

¹² A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA. Galeria BWA we Wrocławiu..., s. 1 nlb.



15. Słoneczny wiatr / głaszcze moją twarz / istnieję / przestrzeniami tęk, kolaż, 1997

widzieć w takim zakresie w samym medium językowym. Inaczej mówiąc – słowo wprowadzone do przestrzeni artystycznej z większą podatnością podlega wizualnej analizie opartej na jednoczesnym wyodrębnieniu w kształcie słowa jego znaczenia. Interdyscyplinarne „pisaniny” Szpakowskiej-Kujawskiej szczególnie mocno, ale i specyficznie ten potencjał malowanych słów eksponują.

„Pisaniny” odmiennie od poezji konkretnej i z większą intensywnością tę wymiennność formalno-znaczeniową znaku uzmysławiają¹³. W odróżnieniu od poezji konkretnej nie skupiają się wyłącznie na nie zawsze spójnej eksploatacji zwłaszcza formy i mniej istotnego znaczenia znaku graficznego w nadal graficznej kompozycji. Eksplorują możliwość malarskiego pokazania znaku, zgodnie dopasowując i równolegle wyrażając kształt i sens słowa na zasadzie ich eksperymentalnej transpozycji na formę, kolor i kompozycję malarską. I to, co najistotniejsze – punktem wyjścia i dojścia tej autorskiej syntezy medium plastycznego i językowego jest osobowość artystki, która konstituuje w interdyscyplinarnej formie swoje potrzeby i postrzeganie świata, osadzone w wielu perspektywach jego odbioru i poświadczające jego wielomedialną absorpcję. Wstępnie, napisanie tekstu haiku uruchamia więc proces malarski, a tym

¹³ Por. A. JAROSZ: „Modi operandi” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 54.

samym rozmaite konfiguracje znaku językowego i malarskiego. Finalny etap (wizualny znak) jest poświadczony możliwością zobaczenia w obrazie (wielomedialnym *signifiant*) wyjściowego znaczenia (*signifié*) generującego interdyscyplinarną kreację. Wyjściowe znaczenie plastycznego znaku zostaje poszerzone do odczucia siebie – „ja” artystki w przyrodzie. Spoglądanie na ukończony obraz pozwala więc powrócić do momentu bycia z naturą i doznawanego w niej wówczas poczucia swojej jednostkowości oraz egzystencjalnej pełni (np.: *Słoneczny wiatr / głaszcze moją twarz / istnieję / przeszerzeniami tåk; W żywicy stopiona słońcem / nasycona aromatem sosen / zasypiam / kawałek bursztynu / z wtopioną myślą o tobie* [il. 16]).

Jeśli wcześniej Szpakowska-Kujawska na nowo konstytuując swoją tożsamość, przyglądała się twarzy swojej lub „innego”, tak tu przegląda się w literach. Większą samodzielność artystki i osobowościową dojrzałość wyraża jej uniezależnienie się od mocno wyartykułowanej przedstawieniowej figuracji i przyglądanie się tylko samej sobie, a właściwie interdyscyplinarnej wizualizacji swojego odczuwania przyrody. Wielopoziomowość sublimacji poświadcza interdyscyplinarna kompozycja – skomplikowana pod względem polifoniczności użytego medium (literatura, malarstwo, rytmi-ka: muzyka i taniec) i wielotorowości uogólniania wyjściowego konkrety w złożonym układzie znakowym – która, nadal awangardowo, eksperymentalnie i mistrzowsko otwiera na jej intertekstualne odczytania.

Monumentalne portretowanie – *Opowieści*

Opowieści to także „super realizm”¹⁴ – wstrząsają miejscami naturalistycznie wykreśloną samą ludzką twarzą, skłaniając do pytania, na ile jest to figuracja intymna, a na ile wprowadzona w uogólnienie. Nie ma jednoznacznej odpowiedzi, bo każda odpowiedź częściowo się sprawdza. Tutaj Szpakowska wraca do tradycyjnie rozumianego malarstwa – farbami olejnymi na płótnie – które charakteryzuje sztukę „wysokiego” modernizmu. Nie jest to jednak konwencjonalny obraz nowoczesny, bo artystka odrzuca autonomizację i zawieszenie w nieokreślonym estetycznym kształcie. Za to eksponuje siebie samą, ostry konkret autentycznego życia i doświadczania zdarzającej się chwili, w tym współczesnego świata – mimo że wprowadza go w uniwersalne ramy określające każdą egzystencję. W bezpośrednim zetknięciu z tym cyklem to właśnie intymny trud życia człowieka mocno uderza w odbiorcę. Ważną jego zapowiedzią są rysunkowe szkice towarzyszące przestrzennym *Zmęczonym*, wystawione jako ich tło we wrocławskiej

¹⁴ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017, godz. 18:00–22:00. Maszynopis w archiwum autorki.



16. *W żywicę stopiona słońcem / nasyciona aromatem sosen / zasypiam / kawałek bursztynu / z wtopioną myślą o tobie, kolaż, 1996*

BWA w kwietniu 1991 roku. Śladu tej tendencji można się dopatrywać już w wybranych *Polskich opowieściach rodzinnych* z 1976 roku, gdzie Szpakowska-Kujawska portretuje najbliższych w dużym zbliżeniu, sugerując ich intymną emocjonalność współtworzącą rodzinne życie artystki.

Malarka wybiera znowu wielkie formaty, co wzmacnia emocyjne oddziaływanie zaproponowanej figuracji. Przeważające w cyklu jako motyw główny nadnaturalnej wielkości oblicza niczym twarze aktorów pantomimy na zasadzie wyolbrzymionego zbliżenia emanują intensywnym wyrazem emocjonalnego życia modela. Wyróżniają się dwa sposoby wyolbrzymienia określające psychologizację ludzkiej twarzy. Pierwszy, dbając o każdy detal fizjonomii, podkreśla go kolorem, modelunkiem, realistyczną precyzją. Karnacja zostaje szczegółowo oddana w wielotonalności zabarwienia skóry, co wyostreza wyraz stanu psychicznego modela. Wyolbrzymienie uczuciowości zachodzi zatem dzięki intensywnemu działaniu naturalistycznym detalem. Namacalne, jakby żywe oblicza wstrząsają wyróżnieniem uczuciowych niuansów, nadmiernie



17. *Opowieść siódma*, olej, 2010

przybliżonych podczas oglądu (*Opowieść siódma*, 2010 [il. 17]; *Opowieść trzynasta*, 2012)¹⁵. Drugi sposób wyrazu syntetyzująco zakreśla oblicze, wydobywając najważniejsze elementy fizjonomii. Podkreśla je (m.in. oczy, nos, usta) wyraźnym konturem. Ostro zaznaczony tylko pozornie kawałkuje tę twarz, by wskazać w niej rozmieszczenie emocjonalnych napięć – osobniczą mapę uczuć syntetycznie wyrysowaną w malarskim portrecie (*Opowieść szósta*, 2010 [il. 18]). Jest to stały chwyt stosowany przez artystkę w jej wcześniejszych pracach, m.in. trójwymiarowych portretach z cyklu *Zmęczeni*.

Codziennie, typowo ludzkie problemy, które nie omijają nikogo (narodziny: *Opowieść dwunasta*, 2011; życie: *Opowieść pierwsza*, 2007; choroba i śmierć: *Opowieść szósta*, 2010, *Opowieść siódma*, 2010; miłość i ból straty: *Opowieść trzecia*, 2008; niezgoda i agresja: *Opowieść czwarta*, 2008 [il. 19], *Opowieść dziewiąta*, 2011, *Opowieść piętnasta*, 2013), w sugestywnej i mocno ekspresywnej figuracji Szpakowskiej-Kujawskiej

¹⁵ Numeracja i daty powstania obrazów z cyklu *Opowieści* zostały podane za autorską stroną internetową: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Jest się / One Is*. Internetowa strona autorska, annaszpakowskakujawska.pl [data dostępu: 18.07.2020].



18. *Opowieść szósta*, olej, 2010



19. *Opowieść czwarta*, olej, 2008

unikają banalizacji. Odwrotnie – te sytuacje zostają na nowo pokazane poprzez unacznienie ich głębokiego i rudymენტarnego sensu. Na przykład przywołanie śmierci jest autentyczne, bo wyraża ją symbolicznie pokazane cierpiące oblicze opłakującego, bez zbędnych detali czy estetycznej stylizacji (*Opowieść szósta*). Wizualizacja narodzin w akcie rodzącej kobiety, mimo teatralnego rozświetlenia rozrywanego podczas porodu łona, działa naturalistycznym konkretem, pokazaniem wprost połączenia bólu rodzącej i trudu pierwszego oddechu narodzonego (*Opowieść dwunasta*). Prawda sytuacji wzmocniona w wyrazie syntezą formalną uderza swoją bezpośredniością. Realistyczne przedstawienie przeżywającego człowieka – bez narzucanego w idealizujących i ornamentalnych zabiegach udawania – stanowi więc siłę tej figuracji: autentycznej i jednocześnie wieloznacznej, kierującej na wieloaspektowość ludzkiej egzystencji. Trudno tu mówić o nowej figuracji, mimo że przyjęło się określać malarstwo Szpakowskiej, już od etapu *Atomów*, jej rodzimą odmianą¹⁶. Kobięcie i osobiste przedstawianie świata w mocno przeformułowanej konwencji realistycznej oddala się od typowej dla tego europejskiego kierunku drastycznej deformacji, rozbebeszenia figury jako ekwiwalentu traumatycznych rozterek, seksualizowania przedstawień poprzez łatwe nawiązania do psychoanalitycznych przesłanek: kształtów fallicznych czy symbolizowania kompleksów. Mimo bezpośredniości uproszczonego kształtu figuratywnego wieloznaczność takiego przedstawienia jest szczególnie osobista i w tym kontekście – łagodna. Artystka nacechowuje je humanistycznym zrozumieniem, wyrażonym w formalnej syntezie uogólnienia i ekspresji.

Kompozycyjnie *Opowieści* są zróżnicowane. Oprócz monumentalnych wielkoformatowych głów pojawiają się ujęcia całej sylwetki ludzkiej (pojedynczo lub podwójnie), sceny zbiorowe z całopostaciowo przedstawionymi figurami. Szpakowska-Kujawska wykorzystuje repertuar dotąd stosowanych przez nią tendencji kompozycyjnych, które prezentują opowieść o człowieku od oglądu w mocnym zbliżeniu (przyglądanie się fragmentom oblicza: *Opowieść trzynasta*, 2012 [zob. il. 3] i *Opowieść dziesiąta*, 2011) do ujęcia z większej odległości (sceny grupowe oglądane z pozycji widza: *Opowieść piętnasta*, 2013 i *Opowieść dziewiąta*, 2011). Stąd też można wyróżnić fragmentaryczne ukazanie człowieka (kopiące nogi i wymierzone do uderzenia dłonie: *Opowieść czwarta*, 2008),

¹⁶ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 51. Nieprzyleganie malarstwa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej do nowej figuracji sygnalizuje także Elżbieta Łubowicz. Tym samym autorka wskazuje inspiracje sztuką tradycyjną, czyli starożytną egipską i grecką, widoczne zwłaszcza w „rytmicznych szeregach postaci”, a także ślad osobistego doświadczenia wojny, powracającego we wspomnieniu z dzieciństwa „ludzkich ławic”. Zob. E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 26.

naturalistyczny mimetyzm realistycznego portretu samej twarzy lub wykadrowanie jednej sylwetki w reprezentatywnej symbolicznej sytuacji czy też rytmiczny pochód i taniec stypizowanej gromady. Każda scena jest nacechowana intensywną ekspresywnością, osiągniętą dzięki mistrzowskiemu zastosowaniu podstawowych środków stylistycznych, tj. wysoki walor i mocne nasycenie barwy, wyraźnie wyznaczony kształt syntetyzująco uproszczony, uzupełnianie się linii i plamy barwnej. Ponadto widać tu komplementarność deformacji i realistycznego konkretności, lapidarność kompozycyjną łączącą precyzję artystyczną z rudymenarnym przekazem treściowym, a także dojrzałą stanowczość operowania chwytami malarskimi podczas nanoszenia znaczeniowo istotnej sceny i eksponowania głównego bohatera *Opowieści* – człowieka.

Taka różnorodność malarskiej opowieści pozwala ulokować obrany przez samą artystkę punkt obserwacji przedstawionych wydarzeń, a także domyślić się poziomu jej bezpośredniego w nie zaangażowania. Mocno wykadrowane sceny sugerują oparcie się na osobistych przeżyciach dotyczących jednak każdego człowieka (miłość, współtrwanie, choroba, śmierć). Sceny ujęte z oddalenia poświadczają stałą umiejętność wnikliwej obserwacji otoczenia i sytuacji zewnętrznych, które artystka zapisuje niczym „kronikarz”¹⁷, wychwytyując ich charakter i znaczenie ukryte w bezpośredniej ekspresji zbiorowości. W tych ostatnich można odczytać pochodź zunifikowanych sylwetek (*Opowieść dziewiąta*) czy ekstatyczny taniec czarnych figur zniekształconych w ekspresji dynamicznego poruszenia kończyn (*Opowieść piętnasta*). Widoczna w tych ujęciach rytmika wspólnego ruchu podkreśla w typowy dla Szpakowskiej sposób istotę między-ludzkich relacji, czyli bezwolnego działania, które tutaj wyraża groźbę zaślepiętego tłumu porwanego bezosobowym odgórnym impulsem. W *Opowieści piętnastej* [il. 20] sugestia szalonego tańca przypomina *Opętanie*, 1899–1900, Wojciecha Weissa, podobnie wykorzystując charakterystyczne chwytły stylistyki symbolicznej i ekspresjonistycznej. Znamienne dla artystki i częste w historii sztuki jest sięganie po te konwencje, by ukazać kondycję społeczeństwa na przełomie wieków – zagrożonego, skonfliktowanego, porwanego przez destrukcyjną energię i irracjonalny niepokój. Wspomniana rytmika to także typowe dla stylistyki symbolizmu i ekspresjonizmu powtarzanie tych samych, wyraźnie zniekształconych elementów. W tym obrazie działa ona szczególnie deformująco, obok innych naruszających kompozycję, ale tylko pozornie ją otwierających ekspresywnych chwytów, czyli przeciwstawnie ukierunkowanych diagonalnie ułożonych nóg i impulsywnie wzniesionych rozwartych dłoni, jak również uciętego kadru. Jednocześnie ta poprowadzona po linii krzywej rytmika dominująco scala nadal

¹⁷ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 205.



20. *Opowieść piętnasta*, olej, 2013

modernistyczny obraz – czerwono-czarną syntezę malarską symbolizującą niepokojącą ekspresję współczesnego tłumu.

Ogląd pośredni – między ujęciem w pełnym zbliżeniu a ujęciem w oddaleniu – charakteryzuje dwa najbardziej ciężące w kierunku abstrakcji obrazy cyklu. *Opowieść pierwsza* [il. 21] ukazuje zespolone ze sobą dwie obłe formy symbolizujące początek życia. Każda została ukryta pod barwnym materiałem połączonym diagonalą sugerującą ich odrębność. Połączenie, które inicjuje nowe istnienie, Szpakowska wyraża w abstrakcji organicznej. Uproszczona formalnie zielono-czerwona kompozycja subtelnie nawiązuje do ludzkiej seksualności i uniwersalnej zasady wszelkiego rozrodu. Precyzyjna lakoniczność i wycucie symbolizowania w podstawowych środkach malarskich pozwalają artystce wyrazić równie prostą rudymენტarną prawdę głoszącą, że zespolenie dwóch odmiennych bytów (ekwiwalent obrazowy to synteza kształtów plastycznych) powołuje nowe pojedyncze istnienie (ekwiwalent obrazowy to nowa jedność formalna). Szpakowska-Kujawska potrafi więc wyjątkowo celnie mówić tu prosto i artystycznie mistrzowsko o najważniejszych sprawach życiowych. Podobnie mocno nieprzedstawieniowa *Opowieść trzecia* [il. 22] prezentuje lekko kanciastą jedną formę koncentrycznie ustawioną



21. *Opowieść pierwsza*, olej, 2007



22. *Opowieść trzecia*, olej, 2008



23. *Opowieść dwunasta*, olej, 2011

na bladuróżowym tle. Dostrzegalne w tym kształcie wtulone w siebie postacie pozwalają nazwać wizualną formę utworzoną z ich sylwetek bryłą smutku lub łączącej rozpacz. Nadrzędność tego wrażenia została uwypuklona przez czyste tło delikatnie zróżnicowane tonalnie, które wypycha kubizująco geometryczną całość, fasetowo opracowaną wewnętrznymi podziałami, wyznaczającymi uproszczone figury. Uogólnienie stylistyczne skrywa konkret, bezznaczeniowość zasłania cierpienie rozumiane wielowymiarowo (indywidualne i ogólnoludzkie). Analogicznie, jednostkowość (np. indywidualny ból) wiąże się z wielością (np. pomnożony smutek), tak jak pokazana tu pozornie pojedyncza całość formalna, która zamyka w sobie przynajmniej dwie formy. To symbolizowanie istotnych znaczeń w abstrakcyjnie uproszczonej kompozycji ponownie dotyczy stałej w twórczości Szpakowskiej problematyki osobności indywidualnego podmiotu i jego włączenia w międzyludzkie relacje, która skupia się na „ja” (artystki, człowieka) i „ty” lub „oni”.

Kobieca figuracja ewidentnie wyraża się w przywołanej wcześniej *Opowieści dwunastej* [il. 23] pokazującej wprost kobietę w trakcie porodu. Bezpośredniość i brak

idealizacji ukonkretnia rzeczywisty charakter tej sytuacji: trud, biologiczne cierpienie i samotność. Główna bohaterka w bólu rodzi dziecko, które wypada niczym ochłap z ciała rodzicielki i jest zagubione w przestrzeni zimnej i bezgranicznej, innej niż ciepłe i okalające łono matki. Kobieta cierpi w samotności. Wydając nowe życie, metaforycznie kreuje, ale jej kreacja jest odmienna od wyidealizowanego boskiego aktu stwarzania lub równie doskonałego i neutralnego tworzenia modernistycznego artysty-geniusza. Stanowi fizjologiczny proces przynależny wyłącznie do ciała kobiety. W tym obrazie odkrycie kobiecego cierpienia podczas porodu stylistycznie skupia się właśnie na ciele. Pokazane bez poetyckiego polerunku i malarskiego upiększenia, umieszczone w pustej przestrzeni jest głównym bohaterem dzieła. Feminizujące obnażenie kobiety – poprzez jej cielesność i płciowość oraz podzaskluczowego aktu potwierdzającego jej kobiecość – kształtuje wypowiedź modernistki-realistki, ale przede wszystkim kobiety-artystki, która doświadczyła tej kobiecości autentycznie i dogłębnie. Jako wówczas osiemnastowieczna awangardystka to wszystko, co kobiece, dobrze zna, dlatego autorska prezentacja tej tematyki jest szczególnie wiarygodna i uprawomocniona. Kobieca figuracja i realizm, ekspresja i symbolizowanie, plus osobisty idiom artystyczny – te właściwości malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej zostają skumulowane w *Opowieści dwunastej*.

Wyróżniające tę scenę naturalizm i ostrość ukazania kobiecego biologizmu łagodzi kubizujące syntetyzowanie kształtu, a więc zacieranie jego realistycznej fizjologii. Operowanie szerokimi wielotonalnie barwnymi płaszczyznami ułożonymi w masywną bryłę kobiecego ciała przypomina wstępny, prekubistyczny etap tej awangardowej konwencji. Uwydatnia się tutaj jednak szczególna malarskość – przejawiająca się w sugestywnym modelunku, odrzucającym typowo kubistyczne i tym samym geometryzujące kształt jego spłaszczenie, oraz w psychologicznym ujęciu twarzy bohaterki, mimo jej syntetycznego wyostrenia. Ekspresywność w doborze nielicznych jaskrawych barw i nakładaniu ich jakby niedbałymi pociągnięciami pędzla została wzmocniona przez nienaturalne i typowo teatralne (punktowe) rozświetlenie kobiecego łona otoczonego czerwoną („krwistą”) łuną. Dostrzegalne w tym obrazie znamienne dla dwudziestowiecznego egzystencjalizmu samotność człowieka, rozumianego jako zagubiona jednostka zawieszona w pustej próżni bytu, czy towarzyszące jego życiu konieczne aspekty, takie jak troska, trwoga i lęk¹⁸ – mogłyby korespondować z już wspomnianym określeniem malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej jako rodzima nowa figuracja nawiązująca do tej samej europejskiej formacji, która ten pesymizm i tragizm egzystencjalizmu mocno formalnie eksponowała. Bardziej zasadne jest jednak

¹⁸ W. TATARKIEWICZ: *Historia filozofii*. T. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa 1981, s. 478–480.

nazwanie malarstwa artystki, zaprezentowanego m.in. w tym cyklu, jako osobista figuracja kobieca oparta na specyficznie realizowanej konwencji modernistycznej, ustosunkowującej się do ponowoczesnego realizmu. Nowoczesność jest poświadczona wiernością artystki przyporządkowanemu temu paradygmatowi kultywowaniu medium malarstwa olejnego, a także czytelną artystyczną reinterpretacją inspiracji symbolizmem, kubizmem, ekspresjonizmem i powojenną figuracją. Zbliżenie malarstwa Szpakowskiej do ponowoczesności przejawia się w miejscami drastycznie bezpośrednim znakowaniu rzeczywistości i jego feminizującym ujęciu, jak również w osobistym uwidacznianiu malarskiego medium, czyli wyodrębnieniu pociągnięć farby, zaburzającym iluzję świata przedstawionego, oraz operowaniu zabrudzonymi plamami barwnymi, autonomicznie działającymi na płaszczyźnie, czy w celowym pokazaniu w dukcie prowadzonego pędzla osobnego i obojętnego na tradycyjną estetykę odczuwania kreującej artystki. Tę antycypację ponowoczesnego realizmu określa jeszcze wyrażnie awangardowe podkreślanie nadrzędności indywidualizmu antykonwencjonalnego kreatora, które jednak osobliwie ciąży ku postmodernizmowi. Widać to także w tendencji do transgresyjnego odstępstwa na zasadzie afirmacji kobiecego „ja” – jakkolwiek byłoby ono niewskazane i nachalne w swej autentycznej autoprezentacji – w „bezpardonowo” i tylko pod swoje preferencje eksplorowanym artystycznym medium nadal modernistycznego malarstwa.

Warto tu dookreślić pojęcie **realizmu ponowoczesnego** według rozpoznań obowiązujących w aktualnym dyskursie artystycznym i na tym tle doprecyzować miejsca zbliżeń nowoczesnego malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej do tej ponowoczesnej konwencji. Jej obrazy korespondują ze sztuką aktualną określaną przez Hala Fostera jako „powrót Realnego”, czyli sztuka operująca przedstawieniem „rzeczy, która opiera się symbolizacji”, nie jest tylko znaczącym¹⁹, a więc formą bez znaczenia (inaczej mówiąc za Jeanem Baudrillardem – nie jest symulakrem)²⁰. Rozwijając tę definicję, można dodać, że jest to reprezentacja czegoś rozpoznawalnego w oparciu o realizm i iluzję, a w założeniu w kontrze do abstrakcji²¹. To przedstawienie wiąże się z psychoanalitycz-

¹⁹ H. FOSTER: *Powrót Realnego...*, s. 165.

²⁰ Hal Foster zauważa „powrót Realnego” już w pracach Andy’ego Warhola z lat 60. XX wieku, przywołując m.in. jego obraz *Gdzie Twoje pięknięcie?*, 1960, w którym dostrzega traumatyczną „niemożność lokalizacji rozdarcia”, czyli wyznaczenia granicy między przedmiotem i światem, wnętrzem i zewnętrzem. Zob. *ibidem*, s. 161.

²¹ Używam tu wyrażenia „w założeniu”, uwzględniając niejednoznaczne zdefiniowanie abstrakcji pod względem jej odnoszenia się do realizmu. Minimaliści, m.in. Donald Judd, śladów przedstawieniowości dopatrywali się w malarstwie abstrakcyjnym, np. „w optycznym iluzjonizmie jej malarskich przestrzeni”. Zob. *ibidem*, s. 153. Abstrakcyjne uogólnienie nie jest obce także Szpakowskiej-Kujawskiej, co widać m.in. w cyklu *Opowieści*.

nie definiowanym (za Lacanem) podmiotem niezdolnym do samoświadomościowego określenia się oraz z ewokowaniem traumy m.in. w powtórzeniu motywu. Repetycja służy wówczas zasłanianiu i jednocześnie wyrażeniu „przegapionej” rzeczywistości i granicznego przeżycia, umożliwia ich ujście na zasadzie szczeliny będącej prze-błyskiem, fragmentarycznym i symbolicznym znakiem. Przy czym Foster zakłada, że „Realne rozrywa zasłonę powtórzenia” raczej w samym podmiocie niż w przedstawieniu²². Realizm ponowoczesny przejawia się także w operowaniu abiektem, czyli według Julii Kristevej tym, co fizjologiczne, zakleszczone i obrzydliwe, czego odrzucenie ma być konstytutywne, ale jest przede wszystkim transgresyjne (ciało – nie-ciało, wewnątrz – zewnątrz) i zaburzające podmiotowość²³. To korespondowanie realizmu Szpakowskiej-Kujawskiej z postmodernistyczną konwencją stanowi zapowiedź lub mimowolne ustosunkowanie się do tych właściwości, które zostają dookreślone i różnorako ukierunkowane w kontekście europejskim od lat 70. i polskim po 1989 roku. W realizmie artystki są dostrzegalne wstępne symptomy tego realizmu, które przejawiają się w nieskończonym i iluzorycznym przeglądaniu się sobie we własnej sztuce, by odnaleźć swoją podmiotowość. Z tym że odnośnie do sztuki Szpakowskiej jest dyskusyjne postmodernistyczne podważenie posiadania przez podmiot samoświadomości i spojrzenia oraz panowania jednostki nad reprezentacją wizualną²⁴. Tożsamościowe konstituowanie się twórczyni dzięki kreacji i obrazowemu przedstawieniu miejscami wyraźnie się uwydatnia i przekonuje, co tym bardziej osadza to malarstwo w optyce modernistycznej, przypominając o władzy kartezjańskiego indywiduum.

Kolejne zbliżenie uwidacznia się w plastycznej repetycji motywu podczas przedstawiania rzeczywistości (analogia do wskazanego przez Foster powtórzenia przegapionego „traumatycznego spotkania z Realnym” – niepodlegającą symbolizacji rzeczą) i sublimowania osobistych przeżyć, w tym granicznych iluminacji emocjonalnych (analogia do wskazanego przez Foster powtórzenia „tego, co wyparte, jako symptom lub znaczące”, czyli *signifiant* – forma; mogące zawierać lub zasłaniać pierwsze powtórzenie, czyli powrót traumatycznego Realnego)²⁵. To dwójako typologizowane powtórzenie, dostrzegane w warstwie stylistycznej obrazu Szpakowskiej, może odwoływać się do traumatycznego punktu (nazwanego przez Lacana *tuché* – dotknięciem). Stosowana przez nią artystyczna repetycja nie zawsze bezpośrednio pokazuje

²² Ibidem, s. 161.

²³ Ibidem, s. 183.

²⁴ Ibidem, s. 166.

²⁵ Ibidem, s. 165. A także: S. ŽIŽEK: *The Sublime Object of Ideology*. Verso. London 1989, m.in. s. 61. Polskie tłumaczenie: *Wzniosły przedmiot ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001.

rzeczywistość (analogia do wskazanego przez Fostera Realnego), która jednak zdecydowanie w tej twórczości dominuje jako obraz tego, co realne, czyli artystyczny znak uwarunkowany przez współzależność formy i nadal usankcjonowanego znaczenia. Dzięki powtórzeniu najczęściej mocno przeformułowanego motywu kobiecego podmiot przywołuje tak kompozycyjnie znakowaną realność, co jest ułatwione przez szczególne przekonanie malarki o rudymen tarnej funkcji rytmiki w odniesieniu zarówno do formy plastycznej, jak i ludzkiej egzystencji.

Wartość antycypującą w malarstwie Szpakowskiej-Kujawskiej ma także operowanie naturalizmem nie tylko kobiecej fizjologii i antyestetycznym obnażeniem autentycznie przeżywającego oblicza, które sugerują to, co podświadome i co uczestniczy w konstytuowaniu się autorskiej tożsamości. U niej jednak zanika drastyczny turpizm (postmodernistycznie eksploatowany podczas prezentacji fekaliów), a sublimacja tak upatrywanego w jej sztuce abiektu modernistycznie go oczyszcza dzięki zawsze uwznioślającej perfekcji rzemiosła artystycznego, co uchyla się od ponowoczesnej obscenicznej ekspozycji *abjection* w „bezdennej «pierwotności»”²⁶. Operowanie tu abiektem nawiązuje raczej do zafascynowania nim jeszcze awangardystów, tylko nie na zasadzie użycia go w stylistyce nowoczesnej do zniwelowania znaczenia i podważenia „porządku podmiotowości”²⁷, ale by zweryfikować tę (kobiecą) podmiotowość i wyartykułować jej autentyczne znaczenie w zindywidualizowanej konwersji modernistycznego medium. Malarka z pewnością konsekwentnie realizuje i rozwija swój nowoczesny i osobliwie antycypujący realizm, nieświadomie reagując na przebiegające własnym torem rekonfigurację konwencji i paradygmatów.

Malarstwo Szpakowskiej-Kujawskiej współistnieje stylistycznie i tematycznie z jej sztuką przestrzenną. Odnosząc się do słów artystki: „to wszystko się przeplata jedno z drugim”²⁸, warto tę twórczość odbierać jako komplementarną i wieloaspektową artystyczną wypowiedź kobiety-modernistki. Podobne wątki i stylistyczne rozwiązania, mimo eksplorowania innego medium plastycznego, stale kształtują sztukę twórczyni, która intensywnie trzyma się życia. Nie sposób jednak pominąć tego, że to pokazywanie

²⁶ J. KRISTEVA: *Powers of Horror*. Przeł. L.S. Roudiez. Columbia University Press. New York 1982, s. 18. Polskie tłumaczenie: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007.

²⁷ H. FOSTER: *Powrót Realnego...*, s. 183.

²⁸ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

siebie i innych, metaforycznie nazywane przez artystkę „Jest się”²⁹, w malarstwie uzyskuje unikalną realizację – najwcześniejszą i bezustannie aktualizowaną, subtelnie retuszowaną ponowoczesnymi fascynacjami stylistycznymi (materiały codzienne, kolaż, „śmieciowe” podobrazie itp.). W tym kontekście sztuka Szpakowskiej stanowi wielogłos różnych plastycznych mediów i inspiracji czerpanych z innych dyscyplin. Przyjęcie się jednemu z uprawianych przez nią gatunków artystycznych pozwala dojrzeć cechy charakterystyczne całości tej sztuki, zbliżenie się zaś z osobna do nich wszystkich wyłuskuje w zróżnicowanym medium szczególne niuanse i specyfikę stylistyczną tych wyjściowych wspólnych wyznaczników. Wybrane z nich to: precyzja i logika języka plastycznego, bezdyskusyjne mistrzostwo mimo deflacyjnych pokus, interdyscyplinarne zbliżenia i formotwórcza reinterpretacja nowoczesnych stylistyk, nowatorskie nadanie czasowości (dzięki językowemu medium) z natury przestrzennej sztuce. Pojawia się tu także wnikliwa analiza człowieka oraz wyrazista osobność w upartym eksponowaniu swojego *ego*, które mimo to współlistnieje z empatycznym uniwersalizowaniem osobistego życia, czyli współodczuwającym przekładaniem go na koleje losu ogółu. To wszystko ustanawia modernistyczną kreację malarską Szpakowskiej-Kujawskiej: kłopotliwą, bo nie do końca zrozumiałą (a więc także nienazwaną), a jednak przykuwającą swoją specyficzną jakością, zapowiadającą ponowoczesny realizm.

²⁹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Jest się / One Is...*



Symposium 1970

3. SYMPOZJUM WROCŁAW 1970 I BALONY

To była impreza, która pokazywała w Polsce, że Wrocław jest¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Gdy mówi się o I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, bezwiednie na myśl przychodzi osoba Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, jego głównego i zasłużonego organizatora. Ale gdy wspomina się wrocławskie Sympozjum z 1970 roku, nie pada nazwisko jego głównej pomysłodawczyni i organizatorki Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Literatura przedmiotu z zakresu historii rodzimej sztuki współczesnej pomija decydujący wkład Szpakowskiej w zainicjowanie wydarzenia artystyczno-kulturalnego, które przyczyniło się do narodzin polskiej sztuki konceptualnej i stanowiło szczególnie ważne przedsięwzięcie również z innych rozpatrywanych tu powodów.

Sympozjum wrocławskie zorganizowane z okazji 25-lecia Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy było imprezą propagandową i artystyczną. Establishment zamierzał uwydatnić w aktualnej i w dużej mierze zachowawczej rodzimej sztuce

¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminaria Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 208.

awangardowej „polską obecność” na tych terenach, która według założenia reżimu była widoczna nawet w okresie przedwojennej przynależności Śląska do Niemiec. Natomiast twórcy zaangażowali się zwłaszcza w zaprezentowanie własnych nowatorskich pomysłów, które ostatecznie otrzymały charakter projektów i propozycji, najczęściej zbliżonych do konceptualizmu. W żaden sposób nie przypominały tradycyjnych pomników lub widowiskowych w swej materialnej wyrazistości konstrukcji, wkomponowanych w urbanistyczno-architektoniczną przestrzeń miasta. Te rozbieżności między władzą a sztuką od początku się zaznaczyły. W finale nie powstały „wybitne [zrealizowane i materialne – K.T.] dzieła sztuki”², których powołanie stanowiło główny cel Sympozjum, wyznaczony przez organizatorów. A samo prawie roczne działanie artystyczne pozostało zjawiskiem efemerycznym, poświadczonym w przestrzeni Wrocławia tylko trzema dziełami (Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wojciechowskiego i Mieczysława Zdanowicza, Jerzego Beresia)³, o ulotnym lub niekompletnym statusie. Podobnie przez długi czas materiały o Sympozjum były niedostępne i czekały na zbadanie. Do 1983 roku, czyli poświęconego mu wydania zbiorowego pod redakcją Danuty Dziedzic i Zbigniewa Makarewicza⁴, nie pojawiło się opracowanie merytoryczne z dokładnym opisem procesu twórczego i jego wyniku. Zarówno we wspomnianej publikacji czy we wzmiankach o Sympozjum autorstwa Bożeny Kowalskiej⁵, Aleksandra Wojciechowskiego⁶, Alicji Kępińskiej⁷, jak i w późniejszym artykule Luizy Nader na ten temat – nie wymieniono nazwiska Szpakowskiej-Kujawskiej jako jego organizatorki⁸. Wylicza się jedynie ugrupowania, z którymi artystka była w różny sposób związana, uczestniczące w realizacji wydarzenia – Związek Polskich Artystów Plastyków i Galerię pod Moną

² Por. *Założenia ogólne sympozjum. W: Sympozjum plastyczne Wrocław '70*. Red. D. DZIEDZIC, Z. MAKAREWICZ. Wrocław 1983, s. 176.

³ Wspominając o trzech powstałych pracach sympozjalnych, nie uwzględniam projektów zaplanowanych na wrocławskie Sympozjum, ale zrealizowanych w innym mieście i finalnie w ramach innego wydarzenia artystycznego (m.in. forma przestrzenna Jana Ziemskiego, zaistniała podczas Lubelskich Spotkań Plastycznych w Lublinie w 1978 roku), a także w odległej perspektywie czasowej i po śmierci artysty (*Krzeseło*, 2011 Tadeusza Kantora; *Interpretacja przestrzenna poezji strukturalnej Stanisława Dróżdża „Samotność”*, 2016 Barbary Kozłowskiej).

⁴ *Sympozjum plastyczne Wrocław '70...*

⁵ B. KOWALSKA: *Polska awangarda malarska*. Warszawa 1975.

⁶ A. WOJCIECHOWSKI: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975.

⁷ A. KĘPIŃSKA: *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa 1981.

⁸ L. NADER: *Sympozjum Wrocław '70: przestrzeń niemożliwego*. „Dyskurs” 2003, nr 3. Luiza Nader w swoim artykule uwzględnia nazwisko Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, ale jedynie w przypisach, nr 12, 14, s. 185. Informacje o udziale artystki w Sympozjum pojawiają się tylko w tekście pod red. Danuty Dziedzic i Zbigniewa Makarewicza. Jej osobę pomijają inne przywołane wyżej publikacje.

Lisą. Z tą ostatnią stykała się tylko okazjonalnie, jednokrotnie wystawiając w niej swoje prace (1968), które stanowiły odosobniony pokaz figuracji niezgodny z konceptualną specyfiką wrocławskiej Galerii, współtworzonej przez przyjaciela Jerzego Ludwińskiego. Okazuje się więc, że ubogie materiały dokumentacyjne na ten temat, jak i opracowania, pomijają niedostępne dla ogółu arkana powstawania i trwania tego wydarzenia, zamknięte we wspomnieniach jego uczestników. Świadectwem bezpośredniego w nim uczestnictwa i spojrzenia od wewnątrz na towarzysko-artystyczny jego kontekst i współudział władzy – jest retrospekcja artystki.

Zaczęło się od pragnienia kobiety, artystki, bydgoszczanki osiadłej na Ziemiach Odzyskanych, by otaczająca ją przestrzeń miejska stała się bardziej estetyczna: „[...] potrzebowałam kolorów, nowych form, jakiejś prowokacji do myślenia”⁹. Nastąpił rok 1969, a zaniedbany i szary poniemiecki Wrocław jeszcze nie pozbył się śladów wojennego zniszczenia. Nadal też nie było pewności, że pozostanie w polskich granicach¹⁰. Szpakowska postanowiła działać. Zaczęła pisać artykuł o konieczności udowodnienia, że we Wrocławiu kształcą się zdolni artyści, których warto pokazać i docenić. Realizując tę ideę, na posiedzeniu Rady Miejskiej zaproponowała stworzenie w tym miejscu imprezy, która zachęciłaby do działań artystycznych wrocławskich lub ogólnopolskich twórców. Dla Szpakowskiej było nieistotne, że możliwość powołania we Wrocławiu ważnego wydarzenia artystycznego zostanie zrealizowana z okazji uroczystości zdominowanej politycznie. Ponadto w państwie niedemokratycznym niewykonalne stało się stworzenie imprezy o podobnym wymiarze w ramach niezależnych politycznie instytucji, bo takie nie istniały, podobnie jak prywatne fundusze. Posunięcie Szpakowskiej okazało się więc właściwe, co poświadczyły również późniejsze losy Sympozjum, które unaocznili uniwersalną prawidłowość, że sztuka wybroni się sama przed zewnętrznymi ograniczeniami. Ukazało niewspółmierne korzyści wynikające z koniecznego przyzwolenia na przebiegającą głównie na poziomie organizacyjnym fuzję polityczno-ideologiczną z autonomiczną sztuką nowoczesną i prowadzoną nad nią dyskusją¹¹. Dla artystki wówczas najważniejsza była pojawiająca się okazja, by „coś” artystycznego nareszcie tu się zadziało na wielką skalę i pozwoliło upublicznić nowatorską twórczość. Pozostali plastycy i uczestnicy wrocławskiego życia

⁹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016, godz. 15:00–17:30. Maszynopis w archiwum autorki.

¹⁰ Układ między Republiką Federalną Niemiec a Polską Rzeczpospolitą Ludową, normalizujący relacje tych państw i potwierdzający powojenne granice na Odrze i Nysie, podpisany dopiero 7 grudnia 1970 roku.

¹¹ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999, s. 124.

artystycznego nie wykazali inwencji, by zainicjować to niewątpliwie potrzebne miastu wydarzenie. Oprócz Szpakowskiej żaden z nich nie przybył na posiedzenie Rady Miejskiej. Nie zaproponowano więc konkurencyjnej idei. Jej pomysł spotkał się z natychmiastowym entuzjazmem władz miasta, które postanowiły zrealizować go jako Sympozjum Wrocław 1970 i oficjalnie nadać mu rangę artystycznej uroczystości z okazji 25-lecia tzw. Przyłączenia Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy. Reszta reprezentantów wrocławskiego życia artystycznego po ustaleniu przez Szpakowską i Mariana Bogusza budżetu oraz statutu równie ochoczo przyłączyła się do uczestnictwa w coraz bardziej emocjonującym przedsięwzięciu – bo w końcu „coś” ruszyło...

Propozycja artystki i przygotowania

Działania Szpakowskiej, wynikające z jej osobistego sprzeciwu wobec powojennej nieestetycznej przestrzeni miejskiej Wrocławia oraz z chęci uaktywnienia wrocławskich twórców i pokazania ich talentu na ogólnopolskiej scenie artystycznej – zostały przejęte przez władzę i wykorzystane do osiągnięcia politycznych korzyści. Jej przedsięwzięcie, początkowo nazywane przez zainteresowanych „prywatną imprezą Kol. Szpakowskiej”¹², przekształcono w ważną dla ówczesnego reżimu akcję artystyczną, dotyczącą nie tylko Wrocławia, lecz także całego kraju, która w finale zyskała „wielu ojców”¹³. Oficjalnie głównym organizatorem Sympozjum było Towarzystwo Miłośników Wrocławia, ale Komitet organizacyjny stopniowo zaczęli zasilać najbardziej wpływowi reprezentanci ówczesnego środowiska artystycznego i administracyjnego. W jego skład weszli członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą, Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP), Muzeum Architektury, konserwator oraz krytycy typujący wybranych polskich twórców, a także Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Rada Narodowa Miasta Wrocławia czy Wojewódzka Rada Związków Zawodowych. W tym gąszczu ugrupowań i instytucji oraz związanych z nimi nazwisk gubi się pamięć o autorce pomysłu inicjującego Sympozjum i jego podstaw organizacyjnych.

Szpakowska, oprócz zaangażowania w Sympozjum jako prezentująca swoją sztukę twórczyni, nadal zajmowała się stroną organizacyjną przedsięwzięcia – skupiła się na dopracowaniu zasad prezentacji działań artystycznych zaproszonych uczestników, budżetu oraz statutu. Towarzyszył jej w tym kolega Bogusz, który mógł podzielić się swoim znacznym doświadczeniem w planowaniu imprez artystycznych. Wcześniej

¹² A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 208.

¹³ Ibidem.

zdołał je głównie podczas elbląskiego I Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku i Sympozjum w Puławach w 1966 roku, które były wydarzeniami o podobnym rozmachu, znaczeniu i charakterze¹⁴. Szpakowska ze swoim pomysłem skierowana przez Radę Miejską do Towarzystwa Miłośników Wrocławia jako jego reprezentantka jeździła do Warszawy, gdzie działał Bogusz. Z tych spotkań wyróżniających się organizatorskim fermentem przyjeżdżała z nowymi pomysłami, pełna wiedzy odnośnie do dalszych działań. Jej aktywność zamykała się w mozolnie powtarzanym schemacie: otrzymywała delegację od Towarzystwa, jechała i wracała z dojrzanym planem. Przekazywała strategiczne informacje i wskazówki, a Towarzystwo rozsyłało oparte na nich ustalenia oraz zaproszenia na posiedzenia Komitetu organizacyjnego do zaangażowanych w przedsięwzięcie innych uczestników. Mniej ważne stawało się, że jej udział w Sympozjum jako głównej pomysłodawczyni obok Bogusza umyka w zapomnienie, a na jej miejsce typowani są inni bohaterowie: „[...] ja po prostu byłam zadowolona, że to wszystko idzie do przodu”¹⁵.

„Dzianie się” Sympozjum – i projekty Szpakowskiej

Spośród 95 nazwisk wybrano 40 znamienitych polskich artystów, a wśród nich: Tadeusza Kantora, Henryka Stażewskiego, Jerzego Beresia, Zbigniewa Gostomskiego, Jerzego Rosołowicza. W tym gronie znalazła się również Anna Szpakowska. Uczestników poproszono o przyjazd do Wrocławia, na tę „ziemię odzyskaną”, wybranie miejsca do działania artystycznego oraz o stworzenie i pozostawienie tutaj świadectwa sztuki nowatorskiej. Niezrealizowany do końca program Sympozjum obejmował kilka etapów. Pierwszy okres zakładał przygotowanie projektów w ciągu jednego miesiąca. Drugi – wystawę projektów i ich prezentację w Muzeum Architektury, która odbyła się w marcu 1970 roku. Podczas wystąpienia każdy artysta z zapałem opowiadał o sposobie przyszłego wykonania i materiale, który wykorzysta, niecierpliwie czekając na możliwość realizacji swojej pracy. Trzeci – to dyskusje nad zaproponowanymi projektami i wybór najlepszych. Czwarty (do którego doszło w znikomej mierze) – realizacja, wyznaczona na 9 maja 1970 roku, czyli w rocznicę Dnia Zwycięstwa. W ten dzień powstało tylko jedno dzieło autorstwa Stażewskiego, efemeryczna *Kompozycja świetlna nieograniczona*. Z kolei 23 lipca 1970 roku Andrzej Wojciechowski i Mieczysław Zdanowicz zaprezentowali instalację artystyczną *Wieża radości*. Trzecią pracę, *Arenę* Beresia, zrealizowano dwa lata później w niekompletnej formie. Inne propozycje pojawiły się jako projekty

¹⁴ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu...*, s. 125.

¹⁵ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016...

w nietradycyjnym medium mapy czy szkicu projektowego, np. Zbigniewa Gostomskiego (*Zaczyna się we Wrocławiu*) i Włodzimierza Borowskiego (projekt metalowego gigantycznego krzesła wyprodukowanego seryjnie).

Dziewięć kolorów na niebie lub inaczej *Kompozycja świetlna nieograniczona* Stażewskiego, czyli jedyna praca, która zaistniała podczas właściwego czasu trwania Sympozjum, miała charakter efemerycznego świetlnego zdarzenia. Twórca pokazał na niebie dynamiczny i zmieniający się pionowy układ światła rzucanych przez reflektory przeciwnolotnicze, który stanowił rodzaj „wirtualnej rzeźby”¹⁶. Wojciechowski i Zdano-wicz zrealizowali *Wieżę radości* w niepełnej i chwilowej formie instalacji ulokowanej w przestrzeni miejskiej oraz opartej na kształcie schodkowego stożka, który powstał poprzez powtórzenie identycznego wyjściowego elementu składowego, warunkującego całość kompozycji (tzw. *Cokół samowystarczalny*). Borowski w koncepcji artystycznej *Dialog* oparł się na interakcji przedmiotów, rozpoczętej rok wcześniej na Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – tzn. we Wrocławiu zamierzał ustawić krzesło skierowane w stronę Elbląga, gdzie w 1969 roku umieścić inne krzesło w kierunku Wrocławia. Planował stworzenie iluzji żywej i wzajemnej relacji przedmiotów, która wynikała z ich przestrzennej i czasowej zależności. Kantor, kontynuując swoją fascynację przedmiotem, zrodzoną jeszcze w okresie Wystawy Popularnej (1963) i syntetyzującą modernistyczny autotematyzm z environmentem¹⁷, zaprojektował *Usytuowanie krzesła*, które odwoływało się do jego projektów „pomników niemożliwych” z 1970 roku (zwłaszcza do betonowego krzesła na Rynku Głównym Krakowa). Jego koncepcja przygotowana na wrocławskie Sympozjum została zrealizowana dopiero po latach w Huciskach pod Krakowem, działając czternastometrowym krzesłem z betonu. Ogromny samotny przedmiot (w odróżnieniu od koncepcji Borowskiego) miał „robić wrażenie czegoś porzuconego”¹⁸. Kantor planował umieścić go w ruchliwym miejscu Wrocławia, uwiadamiając tę gigantyczną betonową formę jako odrębną materię-rzeźbę, wciśniętą w dynamiczną miejską siatkę komunikacyjnych powiązań. Wydaje się, że zamierzał w ten sposób zainscenizować nową przestrzeń Wrocławia w stylu teatralnego „dziania się” i jednocześnie wykreować scenograficzną niespodziankę. Koncept artystyczny Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu* polegał na systematycznym stawianiu kompozycji z trwałych obiektów, które miało swój początek we Wrocławiu, a kończyło się w nieskończoności. Była to idea fascynująca, bo absolutna w swoim założeniu i pozbawiona

¹⁶ A. ROTTENBERG: *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa 2005, s. 131.

¹⁷ A. MARKOWSKA: *Rewizjonistyczny szok w Krzysztoforach*. W: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Red. T. GRYGLEWICZ. Kraków 1997, s. 55–56.

¹⁸ A. ROTTENBERG: *Sztuka w Polsce...*, s. 131.

ograniczeń przestrzennych, dlatego też nienadająca się do zaistnienia w rzeczywistości. Kolejne projekty niemożliwe to np. *Zwierciadło* Jarosława Kozłowskiego i *Neutrdrom* Jerzego Rosołowicza (ten ostatni powstał już w 1967 roku).

Obok tych wszystkich projektów pojawiły się plany tworzenia we wrocławskiej przestrzeni Szpakowskiej-Kujawskiej. Artystka wymyśliła trzy prace – pierwszą jako wstępny pomysł, dwie pozostałe jako projekty, z których ostatni przeznaczyła do realizacji (ostatecznie niezrealizowany). Pierwsza praca, z której zrezygnowała – a którą po latach określiła jako najlepszą spośród pozostałych propozycji – przypominałaby instalację wkomponowaną w architekturę i przestrzeń miejską, składającą się z drabiny dostawionej do budynku i z ludzików wspinających się po niej na dach. Stypizowane postaci upodobnione do manekinów urozmaicałyby dynamicznie ujętymi kształtami nieestetyczną i pustą ścianę na rogu ulicy Józefa Piłsudskiego (wówczas Świerczewskiego) i Świdnickiej¹⁹. Jeden z dwóch pozostałych projektów opracowała wspólnie z zespołem Bogusza: twórcami z Warszawy i Katowic (Marian Bogusz, Jan Dobkowski, Zygfryd Dudzik, Igor Neubauer, Roman Nyga, Zdzisław Stanek, Jerzy Zieliński, krytyk Jerzy Olkiewicz, literaci Andrzej Bartyński, Krzysztof Coriolan i Henryk Gała²⁰). Szpakowska podkreśla osobność zaangażowanych w przedsięwzięcie artystów, którzy kierowani mocną chęcią tworzenia, zaproponowali samodzielne prace połączone odgórnie wyznaczoną wspólną przestrzenią ich ekspozycji: „To, że dołączyłam do Bogusza z jednym projektem, nie znaczy, że był tam jakiś zespół. To byli SAMI INDYWIDUALIŚCI – każdy sobie, jak to się miało zmieścić na jednym terenie, nikt nie myślał”²¹.

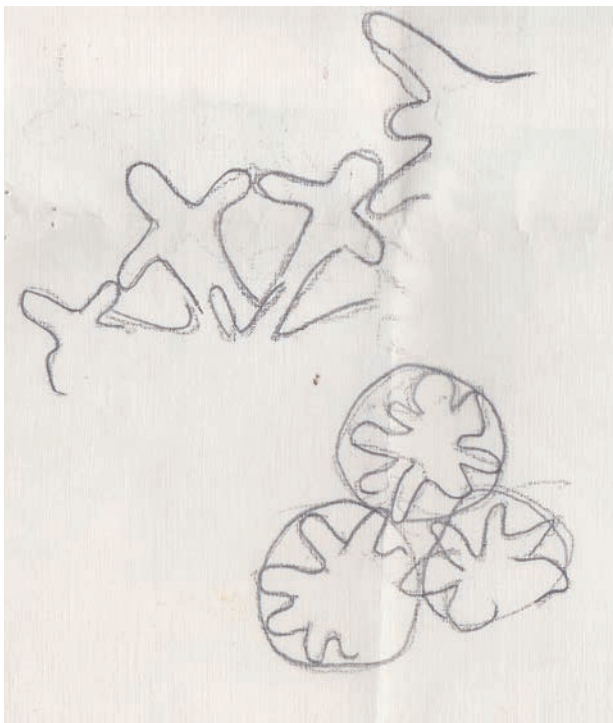
Zamierzona przez twórczynię praca miała powstać na osiedlu Celina przy Rondzie Powstańców Śląskich jako część aranżacji plastycznej, przypominającej „wielką scenografię dla teatru życia” istniejącego w tym miejscu²². Szpakowska zaprojektowała kompozycję zamkniętą w formę statycznej betonowej rzeźby, która, podobnie jak pierwszy projekt, współistniałaby z urbanistyczną tkanką miejską jako współczesna instalacja w przestrzeni otwartej. Planowała, że będzie przedstawiać schematycznych

¹⁹ Wystąpienie *Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia*, Synagoga pod Białym Bocianem we Wrocławiu, 13.12.2018, godz. 19:00–20:20. Rozmowę z artystką przeprowadziła K. TOMCZAK.

²⁰ Zadaniem literatów należących do licznego zespołu Mariana Bogusza było włączenie poetyckich tekstów w zaplanowaną wówczas na osiedlu Celina plastyczną kompozycję otoczenia, które z kolei miały zainicjować „poetyckie zapisy” mieszkańców tego miejsca, czyli uaktywnić ich w dialogicznym współtworzeniu sztuki. Zob. Z. MAKAREWICZ: *Ostatni Zjazd Awangardy*. W: *Symposium plastyczne Wrocław '70...*, s. 34, 32.

²¹ Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 25.10.2020. Przywoływane w publikacji fragmenty korespondencji e-mailowej z artystką – zredagowane językowo przez autorkę.

²² Z. MAKAREWICZ: *Ostatni Zjazd Awangardy*. W: *Symposium plastyczne Wrocław '70...*, s. 34.

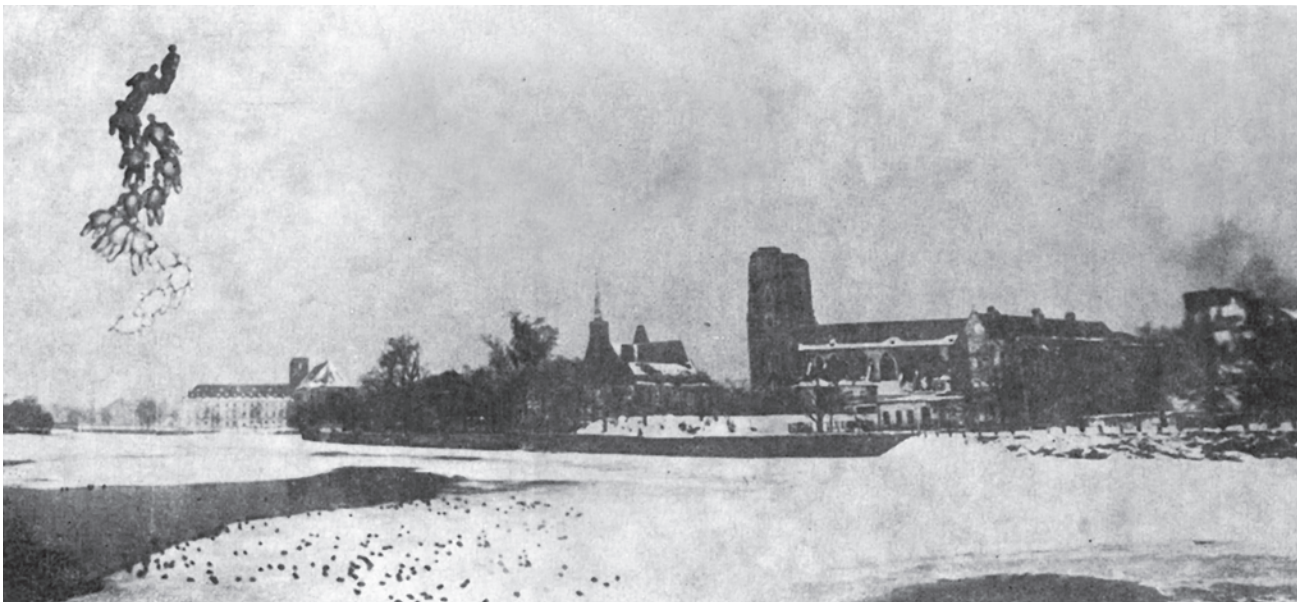


24. Odręczny schematyczny szkic pierwszego projektu na Sympozjum Wrocław '70, wykonany mimochodem podczas spotkania autorki z artystką, 2016

ludzi ustawionych w kręgach, jakby uwięzionych w bezwzględnych trybach zegara [il. 24]. Trzy zazębiające się koła, jedno napędzające kolejne, stanowiły przestrzenną koncepcję, pozbawioną ruchu. Projekt wynikał z odczucia artystki, że ludzie, a w tym sama Szpakowska, są mechanizmami, które zazębiają się i nakręcają, współistniejąc w bezwzględnej symbiozie. Odnosił się do jej stałych zainteresowań ludzką egzystencją, wzajemnymi relacjami i rządzącymi nimi prawami. Z perspektywy czasu twórczyni określi te dążenia ciążeniem w kierunku charakteryzującej jej sztukę „masowości”²³, tzn. pokazywania tłumu podobnie istniejących ludzi, co zaznaczyło się już wcześniej w *Dionizjach*, 1962, a także *Atomach*, 1967–1971. Ciężar przeznaczonego do użycia szarego materiału wzmacniał atmosferę pesymizmu zamierzonego przedstawienia ludzkiej (polskiej?) egzystencji. Estetyczną jakość kompozycji mogłyby wydobyć współczesne czyste materiały syntetyczne, służące obecnie jako tworzywo rzeźbiarskie, nad czym zastanawiała się po latach artystka²⁴. Wówczas jednak dostępny zwłaszcza beton lub

²³ Wystąpienie *Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia...*

²⁴ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016...



25. Sympozjum Wrocław '70, drugi projekt (niezrealizowany) kompozycji przestrzenno-dynamicznej, Balony-ludzie nad Odrą, 1970

inne produkcyjne materiały dawały odczucie ciężkości. Rodziło to obawę, że efekt będzie tandetny, a wykonawstwo przez pracowników z zewnątrz – nieprofesjonalne. Szpakowska sama odsunęła się od tego konceptu, zmęczona również bijącym od niego smutkiem i ludzkim trudem. Mimo że były to aktualne problemy PRL-owskiej codzienności, nie chciała, by jej sztuka nimi epatowała, bo ich powszechna świadomość już i tak zbyt przygnębiająco ciążyła w rzeczywistości.

Twórczyni wolała skupić się na samodzielnym drugim projekcie, sugerującym wolność i optymizm, który został określony jako „kompozycja przestrzenna – dynamiczna”²⁵. Chociaż, jak zaznacza: „nigdy nie byłam performerska”²⁶, tylko jednorazowo na wrocławskie Sympozjum zaplanowała akcję z udziałem kolorowych balonów w kształcie ludzkich postaci, które zamierzała wypuścić w niebo z łódki płynącej po Odrze przy wrocławskim Moście Pokoju [il. 25]²⁷. Była to także kontynuacja malarstwa Szpakowskiej-Kujawskiej: *Atomów i Czasu zatrzymanego*, 1966–1967, a mianowicie

²⁵ *Sympozjum plastyczne Wrocław '70...*

²⁶ Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 23.02.2016.

²⁷ Nieautorski opis projektu brzmiał: „Przy Moście Pokoju zaczepione cienkimi liniami na Odrze kolorowe balony o kształcie ludzkim. Balony przytwierdzone do jednego punktu tworzyć będą dynamiczną formę na tle starego i statycznego Ostrowa Tumskiego”. Zob. *Sympozjum plastyczne Wrocław '70...*

motywu dryfowania ludzkich istot po niebiańskich bezbrzeżach. Dla artystki wzbijanie się w powietrze symbolizowało szczęście. Tę symbolikę zastosowała także w projekcie dla Sympozjum. Zwiewne sylwetki – trójwymiarowe figury, wirujące w powietrznym tańcu i lekko unoszące się w przestrzennym bycie – stanowiły rodzaj nietrwałej ruchomej rzeźby. Jako główni bohaterowie artystycznego zdarzenia miałyby w sobie coś ze scenicznych marionet, wysubtelnionych w estetycznej formie gumowych lalek, których wzajemne ruchy obserwowałiby zaciekawieni widzowie – uczestnicy plenerowej akcji Sympozjum. Sceniczność tych ożywionych jednostkowych bytów napędzałyby powietrzną rzeźbę Szpakowskiej. Przywołując je w pamięci, twórczyni zaznacza: „Balony, ogromne, człekokształtne [...]. Kolorowe [...]. To była przygoda. Te balony mogłyby być fajne – gdyby były zrealizowane. I z wiatrem, na swobodzie, w powietrzu, daleko... i to był właściwy projekt”²⁸. A jednak nie zaistniały podczas Sympozjum, tak samo jak pierwszy projekt artystki w formie betonowej rzeźby odwzorowującej ludzkie byty. Podobnie na osiedlu Celina nie powstała żadna praca zaprojektowana na wrocławskie wydarzenie²⁹.

Mimo to artystka nie porzuciła koncepcji opartej na wyrażaniu międzyludzkich relacji. Po Sympozjum Szpakowska zaczęła tworzyć obrazy na kulach zawieszonych w przestrzeni, które stanowiły odległy ślad jej projektu sztuki z balonami-ludźmi (*Dzień dobry przyjacielu*, 1971) [il. 26]. Kule obrazujące człowieka, po pięć, siedem sztuk wiszące w przestrzeni, wirując wokół swojej osi i jednocześnie działając na siebie, stały się odkryciem nowej formy wyrażającej monadyczne istnienie³⁰. Tak jak balony przygotowane na wrocławskie Sympozjum, tak i to malarstwo na trójwymiarowej bryle posiada cechy ruchomej powietrznej rzeźby. Oparte na układzie kilku elementów stanowi realizację ruchliwej artystycznej inscenizacji – tajemniczego (scenicznego) „dziania się” między wirującymi w powietrzu obrazami człowieka i ludzi, zamkniętymi w kulistych bryłach, które istnieją w warunkującej się kombinacji i interakcji. O koncepcji balonów unoszących się nad Odrą nie zapomniano. Artystka wspomina propozycję jej realizacji, ale w innych, demokratycznych warunkach politycznych i kulturowych: „[...] 40 lat potem, gdy chciano odtworzyć tamte myśli – nie zgodziłam się. Wszystko się zdewaluowało”³¹. Jednocześnie daje do zrozumienia, że jeśli mogły zaistnieć, to tylko w 1970 roku podczas Sympozjum we Wrocławiu, gdy ich sensowność

²⁸ Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 25.10...

²⁹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016... Zob. także: A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 208.

³⁰ E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 34.

³¹ Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 23.02...



26. *Dzień dobry przyjacielu*, malarstwo na kulach, papier mâché, 1971

miała jedyną i jednorazową możliwość wyrażenia się w zwiewnej formie sugerującej artystyczną i egzystencjalną swobodę, wznoszącej się nad zgrzebłą komunistyczną przestrzenią miasta³². Problematyka być może przestała być aktualna, ale rozwiązania formalne, które wówczas w tych działaniach się pojawiły, przetrwały i uwydatniły się w późniejszej sztuce Szpakowskiej – wspomnianym malarstwie na kulach i artystycznym opowiadaniu o ludzkim życiu, jego regułach i etapach.

Szpakowska-Kujawska wobec prac konceptualnych

Model sztuki lansowany przez zaproszonych twórców kłócił się z założeniami regulaminu Sympozjum już podczas pierwszych spotkań organizacyjnych w lutym 1970 roku. Regulamin zakładał stworzenie sztuki przestrzennej integrującej dyscypliny artystyczne, podobnie jak to było w Elblągu. Wymagano w nim użycia trwałych (fabrycznych) materiałów, kładąc nacisk na dzieło reprezentujące konstruktywistyczną jakość abstrakcji, która doskonale wkomponowałaby się w przestrzeń miejską, stanowiąc artystyczne odbicie industrialnego rozwoju. Wykluczał więc niematerialną twórczość. Artysty proponowali nową sztukę poszukującą, nieograniczoną materialnością, realizacją i finalnością wytworu sztuki. Końcowe działania podważały zasadność założeń artystycznych regulaminu Sympozjum i ukazywały potrzebę sztuki otwartej pod względem formy i pojmowania istoty twórczości. Częściowo kontynuowały awangardową interdyscyplinarność w konceptualnej wielości włączanych do tworzenia sfer ludzkiej działalności i wykorzystywanych nietradycyjnych mediów (słowo, szkic, fotografia, muzyka, światło, obliczenia, powtarzalność znaku, sytuacja czasowo-przestrzenna itp.). Szpakowska skorzystała z ogólnej aury swobody kreacji, nieograniczonej tradycyjnym materiałem. Do konceptualistów nigdy nie dołączyła, dlatego wystawiona wówczas przez nią efemeryczna i niekonwencjonalna praca była nadal osobistą interpretacją

³² W 2020 roku projekt ten próbowała zrealizować działająca w Pradze artystka wizualna Jolanta Nowaczyk, zapraszając do udziału Szpakowską-Kujawską, jednak m.in. ze względu na wielki rozmiar balonów nie udało się ich nigdzie wykonać. Pokłosiem tej próby była wystawa *Sink or Swim* zorganizowana w dniach: 6 lipca 2020 – 31 lipca 2020 roku w Żłotym Kiosku we Wrocławiu w ramach przedsięwzięcia „Strefa Kultury Wrocław i Sympozjum Wrocław 70/20”. Wówczas przywołano pracę sympozjalną Szpakowskiej w uaktualniającej ją kompozycji przestrzennej z dwóch fotografii: „zdjęcie łódki na Odrze, na której płynę ja i ona, Jola. A nad tym – wielkie, kolorowe zdjęcie mojego szkicu do projektu-balonów”. Towarzyszył im katalog dotyczący Sympozjum z przeformułowanym opisem projektu Szpakowskiej. Zob. Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 25.10... A także: <https://www.sympozjum7020.pl/kategoria/realizacje-i-interwencje> [data dostępu: 26.10.2020].

rzeczywistości, kontynuującą jej wcześniejsze tropy artystyczne. Niefrasobliwa lekkość balonów posiadała subtelny urok kobiecych poszukiwań w sztuce. Poetyckość i teatralność konceptu dryfującej po wodzie artystki, uwalniającej balony grające na wietrze w tanecznym locie – okazały się czymś osobnym w zestawieniu z konceptualnymi projektami, które często odchodziły od estetyki i indywidualizmu, skupiając się na czystym konceptie pozbawionym rzeczywistej realizacji w sensualnie odbieranym artefakcie. Te ostatnie istniały w sferze pojęciowej, zatrzymując się na najważniejszym zamyśle, jako punkcie wyjścia i dojścia kreacji. Objawiały się jako sama idea lub wyrażały w materiałach dokumentacyjnych (rysunek, szkic, wykres), rzadziej w sytuacji przestrzennej. Ich percepcja również zachodziła na poziomie mentalnym.

Szpakowska-Kujawska w swojej pracy zaproponowanej podczas Sympozjum opowiedziała się jednak za formą, mimo jej nietradycyjnej ulotności (balonowa guma). To forma stanowi odgórną zasadę jej całej twórczości. Panuje w niej dzieło materialne i zmysłowe, nacechowane treścią i obecnością człowieka, zarówno w konkretnym kształcie, jak i jego uogólnieniu. Bezwzględne przywiązanie Szpakowskiej także do zamyśłu artystycznego ma mimo wszystko charakter awangardowy – stanowi punkt wyjścia do zrealizowania materialnej formy dzieła. Koncepcja artystyczna nabiera właściwej wartości jedynie w realizacji. Archetypiczne i demiurgiczne przekształcanie idei w formę wyznacza zasadniczą podstawę jej modernistycznej sztuki. Mentalny poziom tworzenia ma w niej bezwzględne dopełnienie w umaterialnieniu i warsztatowym mistrzostwie. Prace zaprezentowane na Sympozjum stanowiły wyraz neoawangardowego przewartościowywania dorobku awangardy – jej mitów, fascynacji oraz priorytetu formalno-znaczeniowej wartości dzieła. Były przedtaktem postmodernistycznego myślenia o sztuce, które odrzucało doskonałość i jednorodność skończonego artefaktu, rozwijając jego heterogeniczność, destrukcyjną niespójność i transgresyjność oraz ekspansywność w zagarnianiu wszelkich terenów rzeczywistości i sposobów istnienia. Dla Szpakowskiej sztuka sprowadza się do prostych, uniwersalnych zasad, tj. pomysł i realizacja, nowatorstwo i jego materialny wyraz, precyzja warsztatu i wybór techniki, wyrażenie siebie i siebie wobec innych. Jednak to nie wszystko – te modernistyczne prawidła realizuje w swoim kobiecym stylu, automatycznie generującym odstępstwo i osobniczą redakcję konwencji, które sugerują postmodernistyczne zróżnicowanie artystycznych podmiotów. Nie powieliła, ale adaptuje i przerabia, co działa dekonstruująco wobec umowności modernizmu, lecz nadal formotwórczo.

Zastosowana w zaprezentowanej pracy balonowa guma odrzuca szlachetność trwałego tworzywa, dlatego nie dotyczy jej ramujące i utrwalające zamknięcie w doskonałym materiale. Efemeryczna i wrażliwa na uszkodzenia niespodziewanie może

zniknąć. Bazarowa i kiczowata zostaje użyta do kreacji przemysłanej artystycznie kompozycji – ruchliwej figuracji. Artystka rezygnuje z kontroli i wykonawstwa całego procesu powstawania dzieła, czyli w pierwszym etapie z modernistycznej korelacji oko–ręka (rękodzieło) twórcy. Korzysta z materiału (elastyczna guma, latex lub folia) innego „zwykłego” wykonawcy, otrzymanego w wyniku produkcji przemysłowej, nadając mu artystycznego stygmatu twórcy dopiero w finałowym etapie tworzenia. Zauważalna jest więc antymodernistyczna fascynacja potencjałem przypadkowego materiału codziennego, częściowo zastosowanego na zasadzie „oduczania się” tradycyjnego mistrzostwa artystycznego. Dememoryzacja nie jest jednak ani tu, ani nigdzie indziej całkowita, uchyla się przed dominującym wyrazem indywidualnej kreacji i unikalnej intencji „wyuczonej” – kreatorki – mistrzyni. Ponadto powietrzna figuracja ma w sobie kobiecą ekspresję i ruchliwą nieprzewidywalną zmienność. Sygnalizuje aropriację tanich balonów dla dzieci, należących do przestrzeni dziecięcych zabaw odgórnie przyporządkowanej codzienności matki. Przywłaszczone tworzywo konotuje dwa wymiary kobiecości: wewnętrzny (wówczas balony to symbol specyfiki osobowości „innego” podmiotu) i zewnętrzny (wówczas balon to znak codziennej egzystencji tego podmiotu). Widać tu więc manifestację kobiecego idiomu artystycznego, osobliwie ustalonego na zasadzie osobistej konwersji w plastyczne medium asortymentu przestrzeni życia żeńskiego indywiduum. Podsumowując, Szpakowska-Kujawska jest śmiała w swoich modernistycznych eksperymentach, nie boi się naruszać granic sztuki i możliwości tradycyjnego materiału. Przekracza je, ale według ustalonych awangardowych ram, podporządkowując transgresyjne działania zasadzie kobiecej kreacji, która swoją unikalność osiąga w materialno-sensualnym tworzywie. Przekroczyła je także podczas Sympozjum w 1970 roku, ale inaczej niż rodzący się wówczas konceptualiści.

Teatralność wrocławskich działań

Wszystkie te działania, które zdarzyły się w 1970 roku podczas wrocławskiego Sympozjum, charakteryzowała osobliwa teatralność. Przejawiła się ona zarówno w przebiegu przedsięwzięcia, jak i w specyfice powstawania tych inicjujących konceptualizm dzieł oraz ich jakości. Teatralność oznacza tutaj jednorazowość (niepowtarzalność) i efemeryczność (chwilowość) zdarzenia artystycznego „dziejącego się” tylko „tu i teraz” w wybranym miejscu niepodlegającym zamianie. Tworzy ją także wyjątkowa relacja między artystą (aktorem), jego sztuką (grą) oraz odbiorcą (widzem). Z niezwyklej jedyności tych działań wynikała niemożliwość ich zmuzealizowania – utrwalenia w konkretnej materii zaistniałego dzieła, zachowania w ustalonej formie

i wielokrotnego prezentowania. Przebiegały one w tamtej niemożliwej do odtworzenia chwili na zasadzie wspólnego porozumienia i przeżycia „działającego” i „percypującego” – w osobiwej scenografii Wrocławia, w zamierzczłej PRL-owskiej przeszłości. Przygotowanie projektu stanowiło rodzaj „próby” przed scenicznym pokazem. Jego ekspozycja na wystawie okazała się wystąpieniem przed publicznością, które polegało na odegraniu autorskiego pomysłu sztuki, czyli przybliżeniu go za pomocą słowa, gestu i rekwizytów oraz na stworzeniu więzi z odbiorcą (jednorazowym porozumieniem) we wspólnie przeżywanej koncepcji „przedstawianego” dzieła. Kolejnym etapem, i zarazem punktem kulminacyjnym, teatralnego procesu artystycznego była wyczekiwana prezentacja dzieła, czyli właściwe działanie sprowadzające się do magicznej interakcji między twórczym – jego zamysłem – a uczestnikiem (Stażewski, *Kompozycja świetlna nieograniczona*). Ulotność powstającej jednorazowo sztuki wyrażała się w jej nagłym znikaniu, jak mikroświat przedstawienia na scenie. Następowoło to, gdy przemijała chwila scenicznego porozumienia oraz działania, czyli kreowania efemerycznej sztuki, a także wyjątkowej teatralno-artystycznej jedyności. Gdy artysta-aktor przestawał odgrywać swoją sztukę i opuszczał miejską scenę Wrocławia, a jego widzowie-mieszkańcy dolnośląskiej stolicy wracali do swojej monotennie ciągnącej się w czasie codzienności. Pozostawały tylko ulotne świadectwa tamtej cennej chwili – zapiski dotyczące realizacji konceptu sztuki, wspomnienia, rekwizyty pozbawione swojego sceniczno-artystycznego kontekstu.

Rodzący się wówczas konceptualizm czerpał z teatralności wrocławskiego Sympozjum – z jej inspirującej niematerialności, fascynującej nietrwałości i jakości chwilowego przeżycia, które jako wartości same w sobie konstituowały koncept artysty. Ta sceniczność Sympozjum, wyjątkowa, ale efemeryczna, stworzyła odpowiedni kontekst do narodzin wrocławskiego nurtu sztuki współczesnej, który posiłkował się właśnie prawem do niezaistnienia w skończonej całości materialnego dzieła. Powołała konceptualizm, który zatrzymał się głównie na ulotnym magnetyzmie procesu artystycznego, a nie na jego realnym finale.

Wrocławski początek polskiego konceptualizmu

Sympozjum we Wrocławiu stało się „symbolem rodzącej się sztuki konceptualnej”³³, mimo że tylko nieliczne projekty miały charakter właściwy konceptualizmowi. Przez badaczy nie jest oceniane jako manifestacja dojrzałego konceptualizmu³⁴ czy

³³ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu...*, s. 161.

³⁴ L. NADER: *Sympozjum Wrocław '70...*, s. 149.

świadomy jego wyraz, ale raczej przypadek, który zainicjował późniejszy rozwój tego kierunku³⁵, co potwierdza sama Szpakowska-Kujawska. Ani jego artyści, ani organizatorzy, mimo początkowego zapału do tworzenia, docelowo nie walczyli o realizację projektów. Dzieło w swojej finalności nie było tu priorytetem, zatrzymano się na samej jego koncepcji, na wartości idei. Miejsce jego ostatecznej formy zajął odpowiadający mu projekt oraz „samodefinicja”³⁶ zaplanowanego działania artystycznego, a więc werbalna prezentacja autorstwa jego twórcy, która w większości przypadków pozostała jedynym świadectwem zaistnienia sztuki niemożliwej podczas wrocławskiego Sympozjum.

Powodów takiego charakteru imprezy było wiele. Artyści we Wrocławiu mieli okazję pokazać się jako pierwsi w Polsce twórcy konceptualizmu, a więc zmanifestować swoje zaangażowanie w najnowszy trend działań artystycznych rozwijających się za granicą, czyli w sztukę pojęciową, o której od 1967 roku było głośno głównie dzięki Solowi LeWitt, jednemu z czołowych przedstawicieli amerykańskiego minimal artu³⁷. W ten sposób wrocławscy artyści wyeksponowali swoją twórczą aktualność. Jednocześnie wpisali się neutralnymi politycznie projektami w styl współczesnej eksperymentatorskiej awangardy (mimo jej jednoczesnego dekonstruowania) i nie narazili się reżimowi. Weszli z nim w specyficzne porozumienie – wystąpili na wrocławskim Sympozjum jako oni sami, ani nie wyrzekając się swojej indywidualnej twórczości, ani nie przekształcając jej według popularyzujących sztukę politycznie zaangażowaną programowych wskazówek systemu. Ponadto godząc się jedynie na fazę projektową swojego dzieła, wywalczyli sobie nowy kierunek artystyczny na polskim gruncie. W ten sposób władza pomogła w zakiełkowaniu polskiego konceptualizmu, proponując określone zasady organizacji i przebiegu wrocławskiego Sympozjum, które miały utrwalić jej prestiż. Odmawiając realizacji projektów, współtworzyła „stający się” w powołanych przez nią ramach nowatorski kierunek artystyczny. Reasumując, twórcy zrealizowali to przedsięwzięcie pod patronatem establishmentu, który dzięki niemu wypromował się jako otwarty na eksperyment zwierchnik sztuki najbardziej współczesnej – i wolnej³⁸. Było to więc posunięcie propagandowe, mające skutecznie zjednać polskie społeczeństwo z komunizmem. I co ważne – tanie: „Miasto nie wydając grosza na realizację, stało się sławne ze swojej sztuki konceptualnej”³⁹.

³⁵ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu...*, s. 161.

³⁶ T. RUDOMINO: *Mały leksykon sztuki współczesnej. Od abstrakcji amerykańskiej do postmodernizmu*. Warszawa 1990, s. 56.

³⁷ Ibidem.

³⁸ P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu...*, s. 125.

³⁹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 209.

Można powiedzieć, że konceptualizm wrocławski był częściowo wynikiem materialnego ubóstwa komunistycznej Polski. Jednak taka przyczyna, mimo ówczesnego rzeczywistego niedostatku konsumpcyjnego, raziłaby swoją pozornością. Władza nie musiała przeznaczać wielkich pieniędzy na realizację projektów sztuki niemożliwej i koszty wykonawstwa, o czym zdecydował konsensus między artystami a systemem. Nie chodziło o to, że trudno byłoby zdobyć środki finansowe, bo wówczas urzędnicy swobodnie dysponowali budżetem niezależnym od praw kapitalistycznej gospodarki⁴⁰. Zdaje się, że rodzący się podczas Sympozjum konceptualizm stanowił narzędzie w rękach władzy, która użyła go do zamanifestowania swojej doskonałości. Ważne było pokazanie sprawności i przemyślności reżimu. Jego zdolności organizatorskie, uwidocznione w trakcie wrocławskiego przedsięwzięcia, które okazało się prestiżowym wydarzeniem artystycznym o zasięgu ogólnokrajowym, stały się na tym przykładzie szczególnie imponujące i godne pochwały. System zrealizował pełną rozmachu ekspozycję sztuki współczesnej, która pokazywała go z jak najlepszej strony. W związku z tym nie poniósł prawie żadnych strat, a niewydane na ten cel środki mógł przeznaczyć na inne uroczystości państwowe, propagujące wspaniałość komunistycznej rzeczywistości. Każda ze stron zyskała.

„Decentralizujące” Sympozjum

Sympozjum wrocławskie zostało wpisane przez reżim w plan tzw. „geograficznej decentralizacji kultury artystycznej”⁴¹ jako jedno z jego najistotniejszych wydarzeń. Kontynuowało trwające od kilku lat podobne „plenerowe” spotkania artystów, realizujące strategię reżimu. Imprezy łączące działania artystyczne, dyskusje i ekspozycje, zorganizowane pod patronatem politycznych instytucji i za ich fundusze, miały miejsce w Osiekach w 1963 roku (I Plener Koszaliński), w 1965 roku w Elblągu (I Biennale Form Przestrzennych), od 1963 roku w Zielonej Górze (Sympozjum „Złotego Grona”), w 1966 roku w Puławach (I Sympozjum Artystów i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie”)⁴².

Wrocławskie Sympozjum z okazji, jak chciała władza, 25. rocznicy tzw. Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy promowało stolicę Dolnego Śląska jako ważny polski ośrodek kultury na poniemieckim obszarze, konkurencyjny wobec dotychczasowych centrów rodzimego życia artystycznego. W ten sposób spotkanie

⁴⁰ Zob. P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu...*, s. 125.

⁴¹ Ibidem, s. 219.

⁴² Ibidem, s. 123, 124.

twórców we Wrocławiu dekonstruowało jednolity system polskiej działalności artystycznej i uczestniczyło w „kulturowym zawłaszczaniu”⁴³ nowych regionów zdobytych po drugiej wojnie światowej. Jednocześnie sztuka „niezwykle dynamicznego [wówczas – K.T.] Wrocławia”⁴⁴ oferowała świeżą jakość nowatorskich działań twórczych, która mogła zaistnieć tylko w tym miejscu. Za włączenie Wrocławia w ramy ogólnopolskiego życia artystycznego miasto odwdzięczyło się nową i specyficzną dla niego formą sztuki współczesnej – konceptualizmem.

Znamiennym projektem symbolicznie przywołującym komunistyczną strategię decentralizacji i ponownego scalenia polskiego życia artystycznego z uwzględnieniem Wrocławia – jest praca Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu*, 1970. Zakładała ona działanie przestrzenne w „totalnym kontekście”, które zaczynało się w stolicy Dolnego Śląska, by ogarnąć cały glob, aż po nieskończoność. Polegała na równomiernym rozmieszczaniu neutralnych znaczeniowo kształtów: znaku dwuwymiarowego i przestrzennego. Jak przyznaje sam artysta, stanowiła ironiczny komentarz do formuły przyświecającej wrocławskiemu Sympozjum, skupionej na powoływaniu „form przestrzennych” w przestrzeni publicznej. Będąc projektem niemożliwym, zaistniała we Wrocławiu jako idea i tylko w tej postaci mogła zostać przeniesiona do pozostałych ośrodków sztuki w Polsce⁴⁵. W związku z tym, inne uprawnione odczytanie propozycji Gostomskiego sugeruje z jednej strony decentralizację dotychczasowej przestrzeni życia artystycznego w Polsce poprzez poszerzenie jej o nowe centrum, z drugiej – scalenie nowo ustanowionej przestrzeni twórczej, czyli usankcjonowanie działań twórczych na przyłączonych po wojnie obszarach poprzez ich upowszechnianie w dotychczasowym środowisku polskiej sztuki.

Konsekwencje

I tego wszystkiego była świadoma Szpakowska-Kujawska – inicjatorka wrocławskiego Sympozjum, bez której z pewnością by ono nie zaistniało. Wymyślając jego założenia, jak już zostało wspomniane, kierowała się dwoma powodami: koniecznością uaktywnienia i usankcjonowania wrocławskich artystów oraz stworzenia bardziej estetycznej przestrzeni miejskiej zaniedbanego Wrocławia. Osiągnęła to, ale w sposób nie do końca przewidziany i nie od razu. Im dystans czasowy był większy, tym wyraźniej artystka dostrzegała również całokształt problematyki związanej z imprezą – powody jej „zadziania się”, a tym bardziej skutki. Podsumowując to zdarzenie, Szpakowska zdradziła

⁴³ Ibidem, s. 219.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016...

osobisty punkt widzenia, który jednocześnie stanowi cenną i aktualną refleksję jego uczestniczką i świadka: „Mogę powiedzieć – że wygrał mój koncept z Sympozjum na początku, by przegrać z wtórnym, wymuszonym przez przaśność czasu PRL-u, konceptualizmem plastyków”⁴⁶.

Niemniej jednak twórcy uaktywnili się i zadziałali w wyjątkowy sposób – zatrzymali się na koncepcie oraz procesie tworzenia dzieła i w takiej formie ustanowili je nową wartością współczesnej sztuki, lansując „wrocławski konceptualizm”. Rozsławili więc siebie, Wrocław i załączek nowego kierunku w polskiej sztuce, który uzyskał rangę eksperymentu krajowego – następnie adaptowanego i rozwijanego przez rodzimych twórców-nowatorów: „Z małego wiatru konceptualnego powstał ogólnopolski huragan”⁴⁷. Szpakowska, prowokując Wrocław do bezprecedensowego działania artystycznego, istotnie wpłynęła na coś jeszcze, mianowicie rozpędziła proces historyczny w kierunku niezwykle korzystnym dla miasta – majowe Sympozjum prawdopodobnie wpłynęło na podpisanie w grudniu 1970 roku porozumienia z Niemcami, dzięki któremu Wrocław po latach niepewności stał się na mocy prawa definitywnie polskim miastem⁴⁸. Na taką istotną konkluzję artystka pozwala sobie dopiero z dzisiejszego dystansu czasowego, dostrzegając swój rzeczywisty wkład w sukces wydarzenia artystycznego, które przyczyniło się do korzystnego rozstrzygnięcia historycznie nierozwiązanego problemu powojennego podziału terytorialnego. Po tej decyzji z większą śmiałością i rozmachem finansowo-organizacyjnym zaczęto inwestować w rozwój „odzyskanej” stolicy Dolnego Śląska. Spełniło się marzenie artystki – przestrzeń miejska stopniowo traciła zgrzebność PRL-owskiej szarżyzny, czerpiąc z estetycznych ulepszeń rozpoczętej tzw. epoki gierkowskiej.

I nie była to tylko pomniejsza impreza wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą⁴⁹, jak napisano o Sympozjum w aktach Służb Bezpieczeństwa. Mimo włączenia jej w reżymowy program rządzenia komunistycznym krajem i nazywania najkorzystniej dla władzy językiem propagandy, ta początkowo „prywatna impreza Kol. Szpakowskiej” wpisała się w historię polskiej sztuki jako zdarzenie szczególne – jednorazowe w swojej jakości artystycznej, atmosferze twórczej i konsekwencjach⁵⁰. Mimo licznych

⁴⁶ Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.09.2017.

⁴⁷ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 209.

⁴⁸ Ibidem, s. 210.

⁴⁹ Ibidem, s. 209–210.

⁵⁰ Nader zauważa przeciwny charakter Sympozjum, mianowicie określa je mianem „katastrofy” oraz wskazuje absurdalność działań organizacyjnych, zwłaszcza interpretując wystawiony wówczas projekt Anstazego Wiśniewskiego *Centrum Sztuki (Pręgierz)*, obrazujący człowieka-fallusa. Zob. L. NADER: *Sympozjum Wrocław '70...*, s. 177–178.

niedomagań organizacyjnych oraz zatrzymania się nowatorskich dzieł, także konceptualnych, na wstępnej fazie projektowej, jej wydźwięk inspirująco oddziałał na wrocławskich twórców – późniejszych polskich konceptualistów i ogólnopolskie środowisko poszukującej sztuki współczesnej. Chociaż, paradoksalnie, wykonano prace głównie artystów spoza Wrocławia (Stażewskiego i Beresia), a nie miejscowych, o których aktywności pozostała jedynie długo niedostępna dokumentacja organizacyjna i projektowa. Zrealizowano, co należy podkreślić – dzieła niewymagające wysokojakościowego wykonawstwa technicznego i wielkich kosztów, które dzięki temu uchroniły swoją nowatorską jakość. Inne, zaplanowane w betonie czy metalu, np. praca Jana Chwałczyka w kooperacji z wrocławską Fabryką Maszyn Budowlanych Fadroma – gdyby powstały, z pewnością nie mogłyby zachwyć. Stanowiłyby smutne świadectwo sztuki ograniczonej prowizorycznością warunków tworzenia w komunistycznym państwie. Poraziłyby materiałową „tandetą niebywałą” i tanizną, a także z biegiem czasu rdzą i rozpadem (o czym świadczy antyestetyczny efekt zrealizowanych projektów z sympozjów organizowanych przez Bogusza w Puławach i Elblągu): „Na gruzach znowu następne gruzy”⁵¹. Plusy przeważały nad minusami, o których jednak warto pamiętać.

Sympozjum wpłynęło również na dalszą twórczość Szpakowskiej, nie zrodziło jednak dzieł konceptualnych. Częsty autotematyzm konceptualizmu, dokumentujący etapy tworzenia, budzi dalekie skojarzenie z procesualnością całego dzieła Szpakowskiej, które stanowi pokawałkowany zapis jej życia oraz rozwinięcie stałych motywów i artystycznych fascynacji. Jej twórczość w następujących po sobie okresach jest kontynuacją i udoskonalaniem tego samego: pokazywania siebie, innych i świata we wznowianych cyklach malarskich, mnożonych okrągłych bryłach czy „pisaninach” rozwijanych na podłożu płaskim i w przestrzenności. Prekursorskie artystyczne światy, które pojawiły się podczas Sympozjum, zaczęły ją nurtować. Skłoniły twórczynię do powołania nowych wymiarów własnej sztuki i prywatnego odkrywania ich odrębnych jakości, co zaowocowało innowacyjnym malowaniem na kulach, czyli wieloznacznymi bytami łączącymi odmienne możliwości plastycznego medium. Z jednej więc strony zainicjowana przez artystkę impreza sztuki aktualnej zainspirowała ją jeszcze wyrażnie do twórczości skupionej na nowatorskiej koncepcji i dopracowywaniu wewnętrzniego (kobiecego) zamysłu. Z drugiej, wydarzenie to utrwaliło stałe dążenia twórcze Szpakowskiej-Kujawskiej: różnorodną i eksperymentatorską eksplorację bogactwa artystycznej **materii**, w której artystka wyraża konsekwentną wierność zrealizowanej i osobistej – nadal formie.

⁵¹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016...

Podsumowujące spostrzeżenia

Już w tych pracach sympozjalnych, m.in. w projekcie performansu z balonami, Szpakowska-Kujawska wyartykułowała stale towarzyszące jej sztuce wyraźne odczucie osaczenia i intuicyjne poszukiwanie możliwości swobody w wymiarze artystycznym i egzystencjalnym, szczególnie ograniczonym w odniesieniu do kobiety, zwłaszcza we wcześniejszym kontekście historyczno-kulturowego działania artystki. Powtarzająca się zasada komponowania wieloelementowej całości zawieszanej w powietrzu jest symboliczna. Sugeruje wykluczające się wręcz tragicznie (w myśl klasycznego definiowania tragedii jako zderzenie niemożliwych do pogodzenia odmiennych racji) dwie postawy określające sytuację samej artystki: konieczność bycia w masie oraz potrzebę jednoczesnego zachowania własnej tożsamości i ukonstytuowania się jako odrębna jednostka. Rytmiczny taniec na wietrze to oprócz bezpośredniego zwizualizowania efemerycznej swawoli, metaforyczne wyrażenie w materialnym medium plastycznym konieczności wyzwolenia się z wszelkich opresyjnych relacji, w których strona dominująca odbiera prawo do samostanowienia. Tę „samoświadomość”⁵², uzmysłowioną dzięki spotkaniu w Vence (1965) Witolda Gombrowicza, artystka indywidualnie sobie wywalczyła, wczytując się w *Dzienniki* tego pisarza. Wychwyciła jego przesłanie, by dostrzec własne „ja” i przyzwolić sobie na „lekkość, lekkomyślność głupkowatą”⁵³, czyli swobodę myślenia i działania nieobciążoną żadnymi ograniczeniami brzemienia bytowania. Tę lekkość bycia artystka wyraża już w performansie z lekkimi balonikami, a w późniejszej twórczości realizuje w śmiałym przekraczaniu artystycznych granic – dostrzeżeniu potencjału transgresji dzięki wcześniejszemu zdystansowaniu się od powagi obowiązującej konwencji.

Z jednej strony w wieloelementowych kompozycjach tego typu uwidacznia się naturalna potrzeba bycia z człowiekiem i ludźmi, a z drugiej konieczność odnalezienia i zachowania swojej tożsamości, a także wybronięcia się od schematyzmu narzuconych przez społeczeństwo ról i nienaturalnych zachowań – wyuczonych zewnętrznych konwencji. Sublimacja tych obaw i napięć wyraża się w pracach figuratywnych opartych kompozycyjnie na zwielokrotnieniu kształtu, które ujmują odrębny podmiot (twórczyni) wśród innych monad (jednostek) zespolonych we wspólnym ruchu lub tańcu (m.in. balony dryfujące w powietrzu). Wyzwalający rytm sugestywnie unaocznia

⁵² A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 207.

⁵³ W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1986, s. 246. Ponadto jego słowa wcześniej zapisane w tym miejscu: „Lekkość – oto może to najgłębsze, co artysta ma do powiedzenia filozofowi” (ibidem, s. 73).

imperatyw jednostkowej samoświadomości i wolności, mimo zawsze potrzebnego artystce bycia z innymi. Na zasadzie stałego powtarzania tego lejtymotywu formalnego i znaczeniowego Szpakowska-Kujawska demonstruje pragnienie syntezy trudnych do połączenia wymiarów ludzkiej i zwłaszcza kobiecej egzystencji: bycia razem, z innymi (m.in. rodziną, przyjaciółmi) i bycia osobno, tylko ze sobą (wewnętrzne i bezustanne konstituowanie własnej tożsamości bez presji z zewnątrz). Wydaje się, że uwolnienia się od ambiwalentnego współodczuwania osaczenia i samotności artystka doświadcza dopiero w szczerym obcowaniu z prawdziwością natury – w pracach ukazujących przyrodę egzotycznej Nigerii, a zwłaszcza pogranicznej Lasówki sąsiadującej z obszarem czeskim. W konfrontacji z wykluczającym człowieka bezosobowym potencjałem natury (jej bezpretensjonalnością, witalnością, dynamiką estetycznej materii) Szpakowska-Kujawska osiąga stan emocjonalnej integralności i bezkonfliktowości, wyzwalać się od presji międzyludzkich relacji.

W finalnym spostrzeżeniu warto zaznaczyć, że artystyczna samodzielność Szpakowskiej zaprezentowana podczas Sympozjum nie szła w parze z równouprawnieniem wśród grona organizatorów wrocławskiej imprezy. Niewątpliwý wkład artystki w jej powołanie i organizację został zneutralizowany i zignorowany wobec patriarchalnej struktury męskiego gremium pozostałych współuczestników. Nie było to rzadkością, w podobny bowiem sposób odnoszono się do innych twórczyń i kobiet zaangażowanych w życie artystyczne okresu poodwilżowego konsensusu, które traktowano jako osoby podrzędne, włączone w tryby większej organizacji lub drugoplanowe uczestniczki (o czym dokładnie pisze Anna Markowska na przykładzie kobiet II Grupy Krakowskiej⁵⁴), a więc panie od pilnowania kasy (Jadwiga Maziarska, skarbnik), „podawaczki” kawy czy „urocze” żony sławnych artystów (Maria Pinińska-Bereś, Ewa Jurkiewicz). Ale, proponuję dodać – także córki. Ta ostatnia kategoria szczególnie przypadła Szpakowskiej-Kujawskiej, dziecku awangardowego twórcy doby polskiego międzywojnia, Wacława Szpakowskiego, które również, oprócz prowadzenia domu, zainteresowało się sztuką. Twórczość artystek poodwilżowych, spychana na drugi plan, niezrozumiana i nieadekwatnie oceniana, dopiero po 1989 roku – czyli po wprowadzeniu do rodzimych badań perspektywy feministycznej i Gender Studies – jest przewartościowywana i włączana w dyskurs sztuki współczesnej jako równoprawne i tak samo ważne zjawisko jak męska-modernistyczna sztuka okresu PRL-u, a nawet bardziej od niej interesujące ze względu na odkrywczość spojrzenia, warsztatu i zastosowania tworzywa. Jednak dzieje się to bez większego impetu. Nadal zauważalne są ograniczenia i często niepowodzenia

⁵⁴ Zob. A. MARKOWSKA: *Artystki Grupy Krakowskiej*. W: EADEM: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012, s. 209–229.

w miarodajnym opisie sztuki twórczyń, co wynika prawdopodobnie z niezaadoptowania nowej metodologii prowadzenia badawczego dyskursu i jej niepopularności, a zwłaszcza z braku społecznego przyzwolenia na „demokratyzującą” deskrypcję każdego podmiotu twórczego. To spowolnienie inkluzywności aktualnego dyskursu w dużej mierze widać na przykładzie odczytania sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej, w tym także udziału koncepcyjnego i artystycznego we wrocławskim Sympozjum. Charakteryzuje się ono wciąż podkreśleniem tego, co wspólne idiomowi sztuki ogólnie cenionej, a nie tego, co odmienne; wykluczeniem i przemilczeniem wobec różnych odmian obcości (twórczej, płciowej, światopoglądowej) oraz brakiem świadomości metodologii postmodernistycznej, dowartościowującej rewaloryzującą różnicę i mniejszości, czyli każdego „innego”, w tym kobietę-artystkę, nawet tę ukształtowaną przez modernizm.



4. CERAMICZNO-RZEŹBIARSKIE „PODRÓŻE”

[...] półprzutomnie reagowałam na odezwania się do mnie, cała skoncentrowana na opuszkach palców, dotykających gliny. Tworzyłam COŚ dookoła pustki. Z wałeczków obejmujących NIC tworzyły mi się formy, będące głowami dotąd tylko rysowanymi.

Było to jak narkotyk¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Oryginalna twórczość ceramiczna i rzeźbiarska Anny Szpakowskiej-Kujawskiej rozwijała się na przestrzeni lat i stanowi obszerny oraz różnorodny dorobek. Artystka zaznacza jednak, że prace w trójwymiarze stanowią osobistą fascynację, do końca niezrealizowaną – zwłaszcza ze względu na niewielkie wymiary powstałych obiektów, których jakość zadziałałaby w pełni w wielkiej skali. Nie znaczy to, że sztuka ceramiczno-rzeźbiarska jest mniej ważna. Stanowi równowartościowe dopełnienie malarstwa,

¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga*. Maszynopis w archiwum artystki, s. 205. Publikacja w wersji demo: <http://www.rw2010.pl/go.live.php/PL-H6/przegladaaj/SMTQwMg%3D%3D/ekundayo-albo-droga.html?title=Ekundayo%20albo%20Droga> [data dostępu: 23.12.2018].

z którym tematycznie i formalnie równolegle koegzystuje. W powszechnej opinii Szpakowska-Kujawska to przede wszystkim artystka dzieł dwuwymiarowych, warto więc przypomnieć, że także od lat zajmuje się ceramiką i tworzy trójwymiarową sztukę brył.

Na ten dorobek składa się wiele prac istniejących jako samodzielne artefakty oraz dzieła wchodzące w skład cyklu. Twórczość ceramiczna obejmuje: kompozycję na fasadzie budynku wrocławskiej Matematyki, 1972, cykl *Zmęczeni*, 1990–1991 (*Zmęczeni 2; Zmęczeni 3; Zmęczeni 4; Zmęczeni 8; Zmęczeni 9*), obiekty ceramiczne „pisanne”, poświęcone powodzi we Wrocławiu z 1997 roku (*W gładzi wszechmocnej wody...; Szturm pełnej huku wody...; Zdumiona swym zwycięstwem woda...*). Ponadto są to prace wykonane techniką szamotu (*Trawy, moje trawy*, 1998; *Może tak, może nie*, 1998; *Tak-nie*, 1998 – dwie prace; *Koniugacje*, 2000; *Zaraz-potem-teraz*, 2001; *Jest się*, 2001 – dwie prace) oraz obiekty ceramiczne dotąd niepokazywane (*Cztery głowy*, 1974; *Wiatr*, 1988; *Niepokój*, 1988; falująca forma i kompozycja z główek z lat 90.; pęknięte jajo, 1990; dwie podparte głowy, 1990; seria kul, inne bryły). Do sztuki rzeźbiarskiej artystki należą jej dzieła z brązu (*Anna jestem*, 1998 – dwie prace; *Pręgi wody płyną ku trzinom*, 1999) oraz prace na formie plastikowej lub styropianowej (*Niepokoje*, 2012–2016 – trzy prace, technika własna), a także *Sfera abstrakcji* z lat 2015–2016 (styropian i monety). Wyjątkowa grupa kalabaszy z lat 1980–1984 (poświęcone stanowi wojennemu oraz cykl *Połączeni*, *Pora mokra*, a także prace: *Moja piękna wyspa*, *Uśmiech*, *Koniec świata*, *Nauka jazdy*, *Zuzanna na Oxford Street*, *Polski kwiat*, *Pustyniak*, *Pora sucha* i inne) oraz lasówkowe *Skrzydłaki*, 2017–2019 zostaną tu omówione osobno.

Specyficzna twórczość ceramiczno-rzeźbiarska Szpakowskiej-Kujawskiej uderza swoją odrębnością i dojrzałymi rozwiązaniami. To sztuka, w której jest przede wszystkim radość tworzenia w glinie oraz obcowania z trójwymiarową bryłą. Istnieje ona równolegle z malarstwem i pisaniem wspomnień, bo jak mówi sama artystka: „to wszystko się przeplata jedno z drugim”². Stanowi równie ważną działalność artystyczną dopełniającą jej dzieło twórcze. Dotyczy tej samej tematyki egzystencji kobiety i twórczyni, która swoje różnorodne doświadczenia i wrażliwość wyraża w odmiennym materiale artystycznym, powtarzając podobne motywy, tj. „ja” będące w centrum istnienia i przeżywania odbieranego świata, rodzina i znajomi oraz każdy napotkany człowiek. Szpakowska skupia się na twarzy: pokazuje oblicze wyczerpane, ale też radosne, gdy jej uproszczone głowy korespondują ze sztuką prymitywną i przypominają zabawne istnienia. Przywołuje także sytuacje codzienne, w których inspiruje ją elektryzujące „coś”, bezpośrednio odebrane lub zasłyszane. Natura stanowi sejsmograf

² Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017, godz. 18:00–22:00. Maszynopis w archiwum autorki.

emocji artystki, w której je przeżywa i odbija, następnie utrwalając w sztuce jako ekwiwalent siebie. Kreatorka pokazuje otaczającą rzeczywistość, wybierając konkretny, który jest najważniejszy i najbardziej autentyczny. Sama przyznaje: „Jakkolwiek wymyślona bujda mści się. Po prostu jest czymś sztucznym”³. Tę tematykę zamyka w formie przestrzennej, zaczyna od najprostszej: kuli lub kwadratu. Potem eksperymentuje, a pomysł podpowiada jej problematyka, z którą związane jest dzieło. Rozwarstwia bryłę, buduje poziomy i pionowy, wprowadza rysunek i farby, sięga po słowo. I nigdy nie zapomina o rytmie. W swojej przygodzie ceramiczno-rzeźbiarskiej tworzy jedną wielką syntezę sztuk. Pokazywanie realności stanowi zasadę każdej z uprawianych przez nią odmian sztuki. Ten codzienny detal Szpakowska poddaje artystycznej transpozycji na materiał plastyczny, zaskakując dziełem osobnym, kodującym w autonomicznej formie to, co realne. Sposób wykonania bryły charakteryzuje precyzja i samodyscyplina. Dotyczy docierania do jakości tworzywa i związanego z tym fizycznego trudu. Podstawowy zamysł stanowi punkt wyjścia kreacji i wstępnych przygotowań. Potem następuje stopniowe kształtowanie formy, a także konieczne poprawki. W finale panuje końcowe zmęczenie i zawsze szczęście, jakie ta praca daje.

Wejście w przestrzeń jest jednocześnie postępującym docieraniem do odrębnego **jednostkowego języka**. Odkrycie materialnej wypukłości koła stanowi przedakt ceramiczno-rzeźbiarskiej podróży. Malowana dośrodkowa kula ewokuje kobiecą samoświadomość artystki, doskonale wyodrębnioną w przestrzennym kształcie jako osobny twórczy byt. Wczesny cykl *Dzień dobry przyjacielu* (1971, forma globusowa) wyraża pierwszą fascynację tą trójwymiarowością, stanowi jednocześnie zmanifestowanie siebie, czyli kobiecego podmiotu artystycznego, świata zewnętrznego w symbolicznym wyodrębnieniu owalnego kształtu, samodzielnej jednostki-monady, witającej się z drugim człowiekiem. To tym samym samoświadome spojrzenie w kierunku widza. Wstępnie malowany okrągły kształt jest mocno ukonkretniony w swojej figuracji. Pokazuje patrzącą wprost na odbiorcę jednakową twarz, która może przedstawiać zarówno artystkę, jak i każdą inną monadę wydzieloną, w swojej osobności, zamkniętą kulistością bryły. Twórczyni odsłania swoją podmiotowość w dziele synkretycznym – w realistycznym malarstwie portretowym na formie przestrzennej. Stopniowo jednak skupia się na senso- i formotwórczej eksploracji potencjału samego przestrzennego tworzywa. Ogranicza udział malarstwa figuratywnego, ze swej natury eksponującego kształt płaski i mimo iluzji głębi nadal dwuwymiarowego. Koncentruje się na zaakcentowaniu podmiotu tylko w tworzywie trójwymiarowym – pokazuje tę jednostkowość

³ Ibidem.

w rzeczywistej wypukłości materialnej przestrzennej formy. Przechodzi więc od fragmentarycznego ujmowania modelu poprzez portretowe modelowanie w bryle jedynie twarzy do eksperymentalnego eksploatowania możliwości przestrzennego medium na zasadzie jego syntetyzowania i uogólniania. Nadal jednak w tej ewoluującej stylistyce kontynuuje indywidualną figurację, ale z zamysłem sprawdzając specyfikę tworzywa. Osobisty realizm jest z coraz większym wyrafinowaniem poddawany artystycznej konwersji. Kreatorka w awangardowy sposób rozwija wielopoziomowość opracowania bryły, badając jej potencjał symbolizowania osobistych znaczeń. Ponadto już na początku tej drogi otwiera się na transgresyjne zawłaszczenie materiałów nietradycyjnie artystycznych i zgłębianie zróżnicowanych, w tym codziennych wymiarów egzystencji. Wykorzystanie globusowej formy – wówczas jedynej umożliwiającej doskonałą kulistość – to mocne i stosunkowo wczesne przystąpienie do eksperymentalnej apropiacji różnych nieszlachetnych tworzyw, ale nadal w celu wyeksponowania unikalnej osobności artystki. Nowoczesna penetracja w trójwymiarowej bryle przestrzeni dotąd artystycznie wykluczonych, mimo wszystko antycypuje późniejsze ponowoczesne fascynacje. Ceramiczno-rzeźbiarskie podróże Szpakowskiej-Kujawskiej mają więc swój punkt wyjścia w uświadomieniu sobie jakości pełnego kształtu wyodrębniającego podmiotowość twórczyni – prowadzą od realistycznej figuracji namalowanej na formie kulistej po uogólniającą przedstawieniowość i formotwórczą eksplorację trójwymiarowego tworzywa. Metaforycznie ilustrują stopniowe wykształcenie odrębnego idiomu artystycznego – osobliwie realistycznego, interdyscyplinarnego i wielomedialnego, proponującego wieloaspektową pod względem formy i symbolizowania figurację kobiecy-modernistki.

Pierwsze znane dzieło ceramiczne to *Matematyka* z 1972 roku [il. 27], umieszczone na ścianie budynku Wydziału Matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego. Przedstawia wirujące w kręgu ludzkie niebiesko-białe sylwetki, z twarzami o ujednoliconych schematycznych rysach. Skupione wokół błękitnego środka swobodnie poddają się rytmicznemu ruchowi. Podobnie jak we wcześniejszym cyklu malarskim *Atomy*, 1967–1971, artystka pokazuje w ceramicznym medium odindywidualizowane postaci o wielkich rozmiarach. Określając swoją postawę w tym okresie twórczym, Szpakowska nazywała siebie „kronikarzem” istot uwarunkowanych byciem w gromadzie bez własnych marzeń, zmęczonych monotonią egzystencji w komunistycznych realiach, a jednak pragnących żyć⁴. Była świadoma ich ograniczenia, gdyż miała porównanie z codziennością krajów

⁴ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminaria Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 205.



27. *Matematyka*, ceramika na budynku Wydziału Matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1972

zza „żelaznej kurtyny” (Grecja 1964, Wence we Francji 1965, Anglia 1965, Szwecja 1966⁵), które udało jej się zwiedzić. Dzięki temu zetknęła się z innym życiem, a tym samym z porwijącą barwą i fantazyjnym kształtem wolną sztuką światową, która cieszyła estetyką i twórczą swobodą. *Matematyka* powstała zaraz po Sympozjum w 1970 roku. Wynikała z tęsknoty artystki za przestrzenią trójwymiarową. Ten głód bryły będzie jej konsekwentnie towarzyszyć i stale przeplatać się z dziełami ograniczonymi płaską płaszczyzną malarską. Dzieło wiąże się także z marzeniem o wielkiej ceramicznej lub malowanej ścianie, które sięga jeszcze fascynacji Szpakowskiej z okresu studiów na Wydziale Malarstwa Architektonicznego wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dyplom: 1956), gdy poznawała tajniki malowania monumentalnych kompozycji na wielkich powierzchniach. Do dużych formatów wróciła w późniejszym okresie (m.in. *Opowieści*, 2007–2013), zawsze świadoma prozaicznej, ale jednak ciężkiej trudności ze znalezieniem miejsca na przechowywanie tak okazałych dzieł.

Podczas tworzenia *Matematyki* we wrocławskiej fabryce fajansów artystka wykonała niewielkich rozmiarów płytki ceramiczne o osobistej tematyce, które pełniły

⁵ Zob. E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 108.



28. Płytki ceramiczne z portretami rodziny i artystki w jej ogrodzie, wykonane podczas pracy nad ścianą *Matematyki*, 1972

funkcję próbek ceramicznych do powstającej ściany uczelni⁶. Ukazywały na białym tle niebiesko-białe sylwetki najbliższych członków rodziny artystki, wraz z kotem. Ten kameralny portret grupowy oddawał w syntetycznej formie torsy postaci zaznaczone jednym konturem. Nieskomplikowany zarys określał człowieka – stanowił najdoskonalszą jego charakterystykę, opartą na skrócie i ascetyzmie linii [il. 28].

Po wykonaniu *Matematyki*, aż do przełomowego w twórczości Szpakowskiej **okresu nigeryjskiego** z lat 1977–1984, artystka nie miała styczności z ceramiką. Sam etap afrykański okazał się również istotny w doświadczaniu przez nią bryły. Wówczas znów zaczyna utrwalać człowieka i jego twarz, tym razem w glinie. Figurki te zrodziły się z podświadomej potrzeby kontaktu z tworzywem rzeźbiarskim i formowania palcami plastycznej materii. Kontekst codziennego życia artystki w Nigerii wpłynął na te próby rzeźbienia, które miały konsekwencje w pracach ceramicznych powstałych po powrocie do Polski. Pierwsze zetknięcie w Afryce z lepkiem budulcem to Wybrzeże Kości Słoniowej. Przesiadując o zmroku na plaży, Szpakowska odnalazła ścianę urwiska pokrytą gliną, którą badała palcami, bezwiednie wyciskając w niej kształty. Radość z dotknięcia „najpiękniejszej gliny” stanowi olśnienie: „Po prostu czułam, że dusza mi rośnie”⁷.

⁶ Półki ceramiczne zostały wklejone do ściany muru otaczającego ogród artystki na ulicy Sudeckiej we Wrocławiu.

⁷ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

Drugi kontakt z upragnionym tworzywem to spotkania artystyczne w Ilorinie z kobietami-cudzoziemkami. Ponowna możliwość kreacji w trójwymiarowej formie okazuje się spełnieniem emocjonalnych i estetycznych potrzeb oraz warunkiem przetrwania, tym razem w obcej tropikalnej rzeczywistości. Jest sposobem na samotność, upał i brud oraz zamknięcie w punktowcu na drugim piętrze z drzwiami obwarowanymi kratami. Wyzwolenie zaczęło się od zajęć rysunkowych, potem podczas przyswajania techniki batik. Pełna wolność, czyli lepienie w glinie, nastąpiła w ostatnim etapie uczestnictwa w kolektywnej twórczości koleżanek. Nie było to proste, zwłaszcza zdobycie materiału i zorganizowanie wypału. „Cudowną glinę” z pobocza drogi dostarczyła jedna z uczestniczek, Holenderka, która wysłała na poszukiwania swojego szofera. W wypalaniu bez użycia pieca pomógł iloriński ksiądz, który znał lokalne techniki wypału. Szpakowska z podekscytowanymi towarzyszkami zносиła patyki z buszu, zielone trawy i liście *locasti* z drzewa Sawanny, które przetrawione wysoką temperaturą, dawały pracom czarny kolor⁸. Wspólnie podpalały podkład roślinny z wprawkami rzeźbiarskimi i po 24 godzinach odkrywały gotowe artefakty. Artystka stworzyła wówczas głowy gliniane, które przenosiła z rysunkowych portretów ilorińskich (żadna z nigeryjskich główek się nie zachowała). Cyzelowanie przestrzennej formy było nieprzytomnym w upragnionym odczuciu artystycznego spełnienia aktem kreacji w trójwymiarze, który rozwinął się podczas późniejszego tworzenia na zdrewniałych nigeryjskich dyniach (kalabaszach) z tego okresu. „Zaczarowane” przechodzenie namalowanych płaskich kształtów w przestrzenność stanowiło dla artystki powoływanie materii dookoła pustki, pokonywanej przez nowy artystyczny byt.

Doznanej w Nigerii miłości do gliny Szpakowska daje ujście po powrocie w 1984 roku do kraju w powstałych wówczas pracach ceramicznych. Nie były to wielkie dzieła, około 17 na 17 cm. Mariusz Hermansdorfer twierdził, że doskonale nadałyby się na wielkie formaty. Zwłaszcza ceramika dotąd niewystawiona (falujące płaszczyzny czy ażurowe konstrukcje, często z „pisanin”) zyskałaby właściwy i niepowtarzalny efekt w otwartej miejskiej przestrzeni. W tych ponigeryjskich pracach na powrót pojawia się motyw ludzkiej głowy (np. *Zmęczeni*), który wydaje się niezbędny i nie do zastąpienia niczym innym. Samo artystyczne utrwalanie ludzkiej twarzy odwołuje się do codziennego obcowania z drugim człowiekiem: znajomym lub obcym. Patrząc na inną osobę, twórczyni czyni z niej modela swoich prac – obmyśla, jak ją plastycznie wyrazić, odczuwa jej nastrój i jednocześnie doświadcza jej wizualnej konstrukcji, którą uzupełnia w zamyśle artystycznym, realizowanym następnie w rzeczywistym tworzywie. Rzeźbiona głowa

⁸ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 2.11.2018, godz. 13:20–16:00. Maszynopis w archiwum autorki.

nie jest tradycyjnie realistyczna, ale oparta na prostym schemacie, sprowadzonym do deformacji. Skrócowa stylizacja, niekiedy tylko zbliżona do abstrakcji, stanowi stały zabieg Szpakowskiej, która wybiera formę najprostszą. Ta ascetyczna synteza jest typowa dla awangardy oraz jej umiławania formy klarownej i jednocześnie sugerującej znaczenie, wykorzystującej elementarne kształty, ale też nowatorsko kreującej odrębny świat. Z drugiej strony wyraża realistyczną obserwację indywiduum-człowieka podczas pracy z modelem. Wydaje się, że realizm i awangarda scalone w końcowym dziele stanowią znak rozpoznawczy sztuki artystki. Taka forma odwołuje również do fascynującej Szpakowską swoją prostotą sztuki Cyklad, z którą bezpośrednio się zetknęła, nazywając ją „prawdziwą” twórczością.

Tutaj warto wrócić do edukacji Szpakowskiej-Kujawskiej we wrocławskiej wówczas Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, podczas której artystka zbliżyła się do sztuki tradycyjnej, kończącej się na impresjonizmie. Uczący ją wtedy Karol Estreicher nie wybiegał w rejony historii dwudziestowiecznych działań plastycznych, twierdząc, że jest to teren sztuki jeszcze niezbadany w kompetentnych merytorycznych opracowaniach. Szpakowska na korytarzach uczelni stykała się z Vermeerem, a w muzeach warszawskich, krakowskich i wrocławskich poznawała dzieła uwiecznione w problematyce polskiej martyrologii. Ze sztuką światową spotkała się bezpośrednio podczas późniejszych osobistych wypraw do Europy i Azji Centralnej. Zwiedziła, oprócz wcześniej wspomnianych miejsc, m.in. Bukareszt, Odesę, Istanbuł, a w nim Hagie Sophie. I w końcu Ateny, gdzie nie oczarowała jej imponująca mimetycznymi kształtami rzeźba grecka i rzymska, ale małe figurki Cyklad z epoki brązu. W tych doświadczeniach widać pośrednio tęsknotę za sztuką współczesną o proveniencji awangardowej, która wykorzystując upraszczający skrót, odrzucenie detalu i cyzelowanie najogólniejszej istoty formy, także zwróciła się w kierunku artystycznej spuścizny prehistorycznej i starożytnej. Sama Szpakowska poprzez sztukę dawną dociera do twórczości aktualnej – i na tej podstawie wykształca własną stylistykę.

Wpływ nie tylko europejskiej kultury i sztuki jest więc znamienity i determinuje indywidualne doświadczenia Szpakowskiej z twórczym artystycznym. W jej pracach pozostaje na stałe ślad syntetycznej figuracji sztuki Cyklad, tj. zamknięta w schemacie sylwetka z ogólnie zaznaczonymi częściami ciała oraz wyodrębnienie najczęściej owalu głowy, opatrzonej jedynie trójkątnym nosem⁹. Te inspiracje przejawiają się wyraźnie w jednej z niewystawionych prac artystki, która ma formę skupiska namnożonych

⁹ Zob. figurkę z Cykladów wykonaną przez rzeźbiarza Kontoleona w marmurze, ok. 2000 r. p.n.e. The P. Goulandhris Museum of Cycladic Art, Ateny, np. reprodukcja w: J. BELL: *Lustro świata. Nowa historia sztuki*. Przeł. E. GORZADEK. Warszawa 2009, il. 17.



29. Szamotowa kompozycja z połączonych główek w ogrodzie artystki, lata 80.

ludzkich główek (koniec lat 80.), jednakowo ujętych i schematycznie ozdobionych tylko oczami, ustami i trójkątnym nosem [il. 29]. Konstrukcja głów, przypominająca zbudowany z nich mur, to oryginalne połączenie prostoty z przepychem, uogólnionego kształtu (pojedyncza głowa) z rozbudowaną kompozycją przylegających ciasno do siebie elemencików (całość – symbioza głów) [il. 30]¹⁰. Prace te Szpakowska wykonała podczas warsztatów we wrocławskiej fabryce fajansu¹¹, gdy stopniowo docierała do perfekcyjnego opanowania ceramicznego rzemiosła, zwłaszcza wypalania i obróbki wymagającej gliny. Początkowo traktowane jako wprawka w sztukę wypału towarzyszyły powstawaniu *Zmęczonych*, uzyskując ciekawą formę, doskonale działającą w otoczeniu natury. Wyeksponowana w prywatnej przestrzeni ogrodu artystki współgra z soczystą zielenią trawy, a w wieczornej aurze mieni się różnobarwnymi światłami.

¹⁰ Praca jest własnością artystki, umieszczoną w przestrzeni ogrodu na ulicy Sudeckiej we Wrocławiu.

¹¹ Wrocławskie Zakłady Wyróbów Sanitarnych „Fajans”, dawna Fabryka Ceramiki Sanitarnej na ulicy Jedności Narodowej we Wrocławiu. Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 6.09.2017, godz. 15:00–18:00. Maszynopis w archiwum autorki.



30. Szamotowa kompozycja z połączonych główek w ogrodzie artystki, lata 80., detal

Pierwsze prace ceramiczne cyklu *Zmęczeni*, 1990–1991 powstawały we wrocławskiej fabryce fajansu, a zostały ukończone podczas pleneru w Bolesławcu¹² [il. 31]. W tym okresie, mimo naturalnych niepowodzeń z oporem wypalanej materii, doświadczenie ceramiczne artystki było coraz wyraźniej zaawansowane: rosły świadomość tworzywa i zdolności manualne. Tytuł wiąże się z kondycją nie tylko polskiego społeczeństwa zdegradowanego egzystencją w komunistycznej ojczyźnie lat 80., lecz także samej Szpakowskiej-artystki – obezwładniającym zmęczeniem pracą z wypalaną formą. Jedną z tych rzeźb przedstawia ułożoną poziomo na dłoni główkę śpiącej postaci, która wyobraża w dużym skrócie wyczerpaną kreatorkę [il. 32]. Pierwsze bryły wykonywała w lipcowym upale, dusznej i zapylonej sali ze zsypem na odpady fabryczne. Ich tematyka odnosi się także do obserwacji nieludzko wycieńczonych robotników, pracujących w tym samym produkcyjnym otoczeniu. Wówczas rzeźbiarka umieszcza na ścianie

¹² Zakłady Garncarsko-Ceramiczne w Bolesławcu – od 1964 roku działały jako Bolesławieckie Zakłady Ceramiczne Przemysłu Terenowego, od 1980 roku jako Zakłady Ceramiczne „Bolesławiec”.



31. Cykl *Zmęczenie, szamot, głowy*, 1990–1991



32. Cykl *Zmęczenie, szamot, śpiąca głowa (artystki)*, 1990–1991



33. *Zuzanna po górach, dolinach*, olej, 1971

konstrukcyjnej formy ukazujące niepełne głowy zmęczonych ludzi, pocięte rytami potem wypełnionymi kolorem. By ominąć ciężar pełnej głowy, wymyśla, że uformuje jej główny fragment, czyli samą twarz, co odwołuje się do malarstwa Szpakowskiej ze zredukowanymi głowami, które twórczyni pozbawiała włosów, eksponując same oblicza (np. *Zuzanna po górach, dolinach*, olej, 1971) [il. 33]. Dzięki temu kompozycja przestrzenna stała się lżejsza i uniknęła ryzyka rozpadu. W efekcie artystka w ceramicznych bryłach głów oddaje realistycznie zakodowane twarze zdeformowane grymasem bólu i zmęczenia. Potęguje wrażenie skrajnego stanu wyczerpania człowieka, ustawiając te smutne oblicza w skupisku, jakby tworzyły centrum zintensyfikowanego ludzkiego cierpienia. Komponuje je, balansując między realizmem a syntetycznym skrótem, tak, by od frontu ukazywały się rzeczywiste lica, z tyłu zaś – abstrakcyjny kształt.

Nad kolejnymi głowami cyklu *Zmęczenia* artystka od początku pracowała podczas wspomnianego pleneru ceramicznego w Bolesławcu, w sali szkolnej [il. 34]. Wstępna forma znacznej wielkości ludzkich głów stopniowo się kurczyła podczas powolnego schnięcia, mimo to była czterokrotnie większa od brył wrocławskich i osiągnęła około metra. Szpakowskiej wyznaczono dwa tygodnie czasu na ukończenie pracy. By przyspieszyć finał, podniosła bryły na drewniane podwyższenie służące do czyszczenia butów, co zapewniło lepszą cyrkulację powietrza. Podczas przenoszenia ich do schnięcia zostały



34. Cykl Zmęczenia, szamot, głowa, 1991

częściowo uszkodzone – jednej głowie odpadł nos, którego już nie udało się artystce na powrót doprawić. Tę fragmentaryczność potęguje technicznie wymagane pokawałkowanie wielkiej bryły na części, które po wypaleniu Szpakowska składała w kompletne dzieło. Pęknięcia formy tym bardziej sugerują destrukcyjność wyniszczającego wysiłku, nadając większej ekspresji i ostrości finalnemu kształtowi.

Znaczenie wycieńczonych oblicz nabiera wydźwięku uniwersalnego i wyraża ogólnieegzystencjalne problemy indywiduum. Jawią się one jako zwaliste bryły z ostro wrytymi wgłębieniami, wypełnionymi ciemnym kolorem, które mocno je deformują. Wyrażna portretowość twarzy to wynik umiejętnej pracy z plastyczną miękką gliną, a także zdecydowanego wydobycia z niej wydatnego kontrastu kolorystycznego. Ciemne bruzdy na jaśniejszej powierzchni ceramiki pozwoliły spotęgować nastrój przygnębienia, co było istotą cyklu *Zmęczonych*. Głębokie szramy działają również anty-estetyzująco, jednak uzyskana w ten sposób brzydota twarzy stanowi wyjątkową dominantę stylistyczną, która wzmacnia siłę oddziaływania rzeźby. Znacznej wielkości bryły ustawione na podłożu przypominają ożywione bloki z wydatnymi zmarszczkami męki. Ich dramatyczność, tkwiąca w podobieństwie do teatralnych masek, oddziałuje krzykliwą ekspresywnością.

Formalna interdyscyplinarność określa całość cyklu. Oprócz przestrzenności naturalnie związanej z ceramiką, ich bryłę dopełniają malowane bruzdy (malarstwo).

Monumentalizm masywnych form eksponowanych w rytmicznym układzie przypomina architekturę. Teatralna ekspresja schematycznych konturowych twarzy przywołuje aktorską charakteryzację (wyrazisty makijaż podkreślający plastyczność poddanego emocjom oblicza), sceniczność zaś samych ceramicznych brył polega na ich nacechowanym interakcją sugestywnym ustawieniu i formalnym ewokowaniu dramatycznej narracji. Ponadto cykl *Zmęczeni* inicjuje powiązane z nim kolejne interdyscyplinarne działania artystki: wykonanie kilkudziesięciu portretów rysunkowych powtarzających dramatyzm wielkoformatowych głów przestrzennych (jesień 1990 – wiosna 1991) i zainspirowanych lekturą *Spoon River Anthology* Edgara Lee Mastera z epitafiami zmarłych mieszkańców tego miasta, a także ich wykorzystanie wraz z bryłami *Zmęczonych* w kompozycji scenograficznej do przedstawienia *Wymyślanie publiczności* wrocławskiego teatru Kalambur¹³. Pośrednią kontynuacją rysunków ludzkich twarzy jest już wspomniany późniejszy cykl *Opowieści*, 2007–2013, przykład monumentalnego malarstwa wielkoformatowego, które porusza ekspresywnym zbliżeniem na realistycznie oddane oblicze. Określające go wyolbrzymienie i wstrząsanie detalem lica nieruchomego, najczęściej patrzącego wprost na odbiorcę, wywołuje podobną teatralność relacji jak w trójwymiarowych głowach *Zmęczonych*. Posłużenie się w obu cyklach (*Zmęczonych* i po części w towarzyszących im rysunkach, a także w *Opowieściach*) maską realistyczną i poważną przypomina pantomimiczne rysy twarzy przykuwające dobitnym skrótem osobowości ukazywanego człowieka. Jednocześnie stanowi dojrzały wyraz indywidualnej i uwspółcześnionej figuracji, zapoczątkowanej we wcześniejszych *Atomach*.

Cykl ceramiczny *Zmęczeni* i towarzyszącą mu aktywność Szpakowskiej-Kujawskiej charakteryzuje wciąż ta sama cecha jej całej twórczości – czyli rozwijanie wątku i jego udoskonalające domknięcie w permanentnym eksploataowaniu możliwości różnych dyscyplin: sztuki rzeźbiarskiej i malarstwa (małoformatowej i wielkoformatowej, czerpiącej z rzemiosła malarstwa architektonicznego), a także scenicznej, w tym rytmiki pantomimy, oraz widocznej zwłaszcza w innych pracach ceramicznych twórczości literackiej (docenienie wartości języka i eksploracja słowa jako materiału plastycznego). Tym interdyscyplinarnym eksperymentom wtóruje konsekwentnie pogłębiania osobista stylistyka realizmu połączonego z równie osobistym symbolizowaniem i ekspresjonizmem, która jest wyrażona w indywidualnie dookreślanych rozwiązaniach artystycznych (m.in. między konkretem a skrótem) i skupiona zawsze na człowieku.

¹³ Przedstawienie *Wymyślanie publiczności* powstało w 1993 roku na podstawie sztuki Petera Handkego w reżyserii Bogusława Litwińca. Zob. fot. nr 80 dokumentującą scenografię do spektaklu. W: E. ŁUBOWICZ: *Jest się...*, s. 78.

Prace ceramiczne poświęcone **powodzi** we Wrocławiu w 1997 roku należą do okresu „pisanin” (1991–2005), tzn. malarskiej i trójwymiarowej sztuki artystki wykorzystującej słowo, często układane w formę haiku, czyli sentencyjnych krótkich fraz poezji o japońskim rodowodzie. Obecność języka w twórczości Szpakowskiej istnieje od zawsze. We wczesnych pracach słowo stanowiło przedakt kreacji, a mianowicie werbalizację konceptu, która pomagała odnaleźć odpowiedni kształt artystyczny. Po dotarciu do wyrazistej formy plastycznej, wyrazy odchodziły na bok jako pomocniczy, ale niezbędny materiał twórczy. W swoich późniejszych pracach z lat 80. (po okresie nigeryjskim) Szpakowska wykorzystuje język jako immanentny element całości dzieła, równoważny z kształtem i barwą. Litery same stają się samodzielnym plastycznym kształtem, umożliwiając tworzenie fantazyjnych konfiguracji niepokornych linii łączących się w spirale, zapętlenia, zygzaki. Jednocześnie wyblaskują znaczenie – nabierają mocy zestawione w konkretne słowa, które wprowadzone w przestrzeń obrazu lub bryły, także ją definiują. Istotna dla powstania „pisanin” jest literacka działalność Szpakowskiej, która w swoim pamiętniku *Ekundayo albo droga* utrwala doświadczenia z okresu pobytu w Nigerii. Artystka pisze tę swoistą autobiografię, bezpośrednio poznając możliwości języka jako autorka tekstu literackiego. Angażuje się w kreację słowną, doznaje wtajemniczenia w językowe światy i docenia ich wartość, inną niż jakość światów czysto plastycznych. „Pisaniny” powstały z pomysłu, by połączyć język i sztukę – dokonać syntezy możliwości, jakie one dają. Interdyscyplinarne ceramiczne dzieła stanowią udaną symbiozę słowa (literatury), jego brzmienia (muzyki), przestrzenności (trójwymiarowej bryły), kompozycyjnej sekwencyjności (rytmiki) i koloru (malarstwa). Polifoniczność wynikająca z używanych słów zgodnie współgra z wielością artystycznych środków: kształtem i barwą, strukturą w przestrzeni i światłością, a także planowością wyznaczającą przemienność tego, co umieszczone bliżej lub dalej. Szpakowska jest świadoma tych nowych możliwości swojej synkretycznej sztuki pisanej: „Malarstwo jest sztuką przestrzenną, pisanie – czasową. Teksty pisane dały moim pracom trwanie w czasie”¹⁴. Awangardyści zyskiwali w rzeźbie czwarty wymiar, stosując rytmikę, czyli płynne przechodzenie między rzeczywistą formą bryły a przestrzenią otoczenia, traktowaną jako jej konstytutywna materia (m.in. Katarzyna Kobro i jej rytm czasoprzestrzenny). W pracach typograficznych operowali słowem działającym plastycznym kształtem liter i znaczeniem (Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski). Szpakowska włącza w swe dzieło autorską poezję, której znaczenie jest równoważne z jakością formy artystycznej. To symbiotyczne dopełnienie daje zgodne

¹⁴ A. SZPAKOWSKA – KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 224.



35. *W głębi wszechmocnej wody...*,
szamot, ceramika poświęcona powodzi we Wrocławiu, Sukiennice, 1997

współtrwanie – koherentne i bez wartościującej hierarchizacji. W ten sposób – dzięki słowu – artystka nadaje swym pracom nowy, czasowy wymiar istnienia.

Emocjonalną reakcją artystki na destrukcyjną potęgę nieuchwytnego żywiołu powodzi, która dotknęła Wrocław w 1997 roku, były prace ceramiczne, konkurencyjnie poświadczające swą materialną siłę twardością i trwałością wypalonego tworzywa. Szpakowska natychmiast zareagowała na ten nieobliczalny przejaw potęgi natury dwiema kompozycjami przestrzennymi, które wykonała w tym samym roku w pracowni ceramicznej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Po wypałach i szkliwieniu zwoziła je w częściach do swojej wrocławskiej pracowni. Wraz z zakończeniem ich muzealnych ekspozycji przekazała je miastu: Sukiennicom i Miejskiemu Przedsiębiorstwu Wodociągów i Kanalizacji (MPWiK). Dwie powstałe ceramiki powodziowe to intensywnie przestrzenne struktury z nakładających się na siebie warstw słów o ekspresywnym kształcie. Pierwsza kompozycja, zachowana w pionie *W gładzi wszechmocnej wody / nagle leje skłóconego nurtu / co teraz sobą dręczą*, ukazuje gęsty wir z liter [il. 35]. Dośrodkowy nurt wyrazów składa się z kilku płaszczyzn ceramicznych fragmentów, wielobarwnych i „podpędzelkowanych” gdzieniegdzie farbą. Wielopoziomowość znaku artystycznego łączy pogmatwane linie ze słowem, co prowadzi do wizualizacji współistnienia dyscyplin sztuki i literatury, wzajemnie się przenikających. Niebezpieczeństwo kataklizmu wyraża się w dynamizmie kilkuplanej pracy, która równocześnie uwzględnia fascynację siłą i okrutnym pięknem potężnego żywiołu. Drugą ceramikę, podobną formalnie do poprzedniej, tworzy inny tekst haiku artystki: *Szturm pełnej huku wody / o trzeciej nad ranem / nieміłosiernie niszczy, co po drodze* [il. 36]. Niebiesko-rdzawa została wyeksponowana w poziomie na ścianie MPWiK na wysokości wody, która zalała Wrocław. Trzecia praca: *Zdumiona swym zwycięstwem woda / pochłania co ziemia poddała, / a ludzie nie obronili* [il. 37] powstała w muzeum w Hünfeld w 1999 roku w ramach poetyckiej akcji „Otwarta książka” i została wystawiona na jednej ze ścian budynku ekspozycyjnego¹⁵. Zieleń ścian uwydatniają ułożone w poziomie białe zygzaki „pisanin” – plastyczny ekwiwalent niepokornego nurtu. Wspólna wszystkim pracom cyklu forma fali i jej płynnych układów jednym razem jest znacząca, innym nieprzedstawieniowo bezkształtna. Stałym motywem dwóch pierwszych ceramik jest oryginalne zespolenie gliny ze słowem w niejednoznaczne struktury, uruchamiające różne skojarzenia. Całość kompozycji zostaje zamknięta ramami kwadratowego podłoża. Konkretna, ciężka bryła sugeruje zarówno materialną trwałość przeciwstawioną bezkształtnej ciekłości wody, jak i bezwzględność wodnego żywiołu.

¹⁵ Impreza artystyczna „Otwarta książka” została zorganizowana przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego dla poetów konkretnych, umieszczających swoje teksty w przestrzeni miasta. Zob. ibidem, s. 226.



36. *Szturm pełnej huku wody...*, szamot, ceramika poświęcona powodzi we Wrocławiu,
Na Grobli we Wrocławiu, 1997



37. *Zdumiona swym zwycięstwem woda...*, technika własna, 1999

Prace wykonane techniką **szamotu z lat 90.** i początku następnej dekady realizują tę samą potrzebę artystki, by pisać – malując/rzeźbiąc lub (i) malować/rzeźbić – pisząc. Odzywa się w nich pogłos dawnych podróży, zwłaszcza do Azji Centralnej (Sarmarkandy i Buchary), podczas których zafascynowała ją tamtejsza sztuka gliny¹⁶. Tym razem wyraziście pokazują twórczynię i jej myślenie wyrażone w słowach. Język jako budulec bryły pozwala również zasugerować intelektualne dylematy człowieka, a także relacje międzyludzkie ukryte w powtarzających się frazach: *Może tak, może nie, Tak-nie*, 1998. W pracach szamotowych widać ponownie obecność tekstu haiku. *Może tak, może nie* [il. 38] to spiętrzona konstrukcja z liter układanych w słowa. Prostokątna kompozycja z rozmaitych kształtów językowych znaków, o różnej sile wypukłości, powołuje wieloplanową całość, udynamicznią światłocieniową przemiennością. Kolejna praca *Tak-nie* [il. 39] jawi się jako ażurowa spirala, delikatnie ciągnąca się w górę. Chropowatość tworzywa sprawia wrażenie jego niedokończonej obróbki i działa formotwórczo – podkreśla indywidualność kształtu. Słowa „tak” i „nie” wtapiają się w mięsisty i giętki zawijas. Dzięki temu uczłowieczającemu ułożeniu przypomina on żywy człon, który jeszcze wyraźniej unaocznia kontrastowe ścieranie się antonimów „tak” i „nie” podczas dramatycznego myślenia lub konfliktowej relacji. Jednak w znaczeniach tych słownych zestawów nie ma nachalności, to raczej szept: *tak-nie, jednak tak, może nie, ja jestem, ty jesteś, my jesteśmy*, zapisany w ceramicznej formie. Antropomorfizacji podlega praca *Jest się*, 2001 z tego cyklu, w której wielkie litery w swym jakby naturalnym życiu spoczywają na ażurowej kuli, kojarzącej się z kulą ziemską [il. 40]. Spiętrzenie i bezwładne nagromadzenie liter przeważają w konstrukcjach ceramicznych odmiennej wersji *Jest się*, 2001 [il. 41] oraz *Potem-teraz*, 2001 [il. 42]. Pierwsza praca działa kłębowiskiem ciężących jednak ku centrum zielono-miodowych kształtów słów i sugeruje chaotyczny byt skupiony mimo wszystko na swoim wewnętrznym środku. Ostatnia ukazuje zachwianie stopniowanych poziomów liter. *Koniugacje*, 2000 [il. 43] to estetyczna konstrukcja z jasnego szamotu, która może uruchamiać konotacje z architekturą archaicznej Grecji – monumentalną i klarowną, o prostym, czasami topornym kształcie. Stanowi kolejne, formalnie zakodowane przedstawienie ludzi i życia, każdego ze sobą, każdego z każdym. Bryła wyznacza zwielokrotnione wyrazy: *ja, ty, on, my – jestem, jesteś, jesteście*. Tę rudymenarną zasadę egzystencji artystka wyraża w lakonicznych słowach i hieratycznej konstrukcji. Natomiast inna wersja *Tak-nie*, 1998 [il. 44], tym razem owalna, w swojej koncentrycznej i uporządkowanej formie wizualizuje oczywiste następstwo kontrastowych znaczeń i stwierdzeń.

¹⁶ Zob. E. ŁUBOWICZ: *Jest się...*, s. 108.



38. Może tak, może nie, szamot, 1998



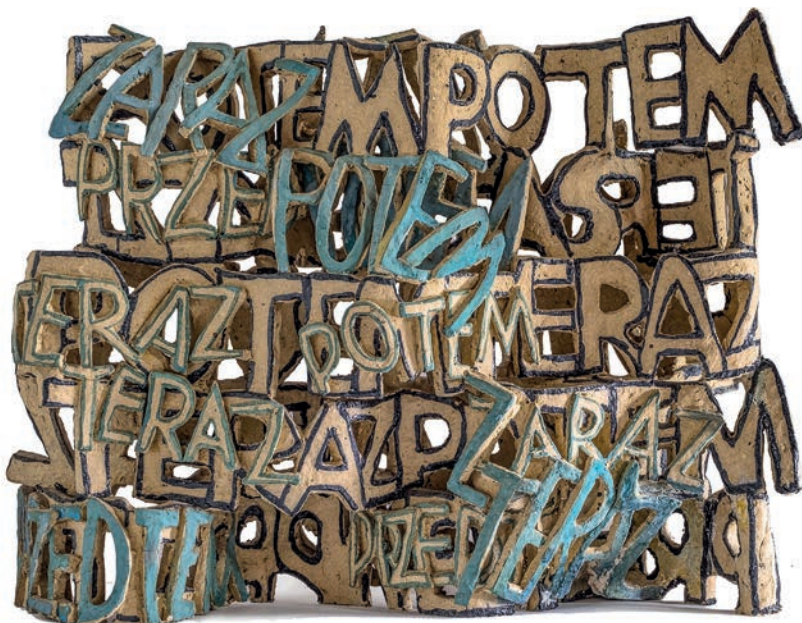
39. Tak-nie (pierwsza wersja), szamot, 1998



40. *Jest się* (pierwsza wersja), szamot, 2001



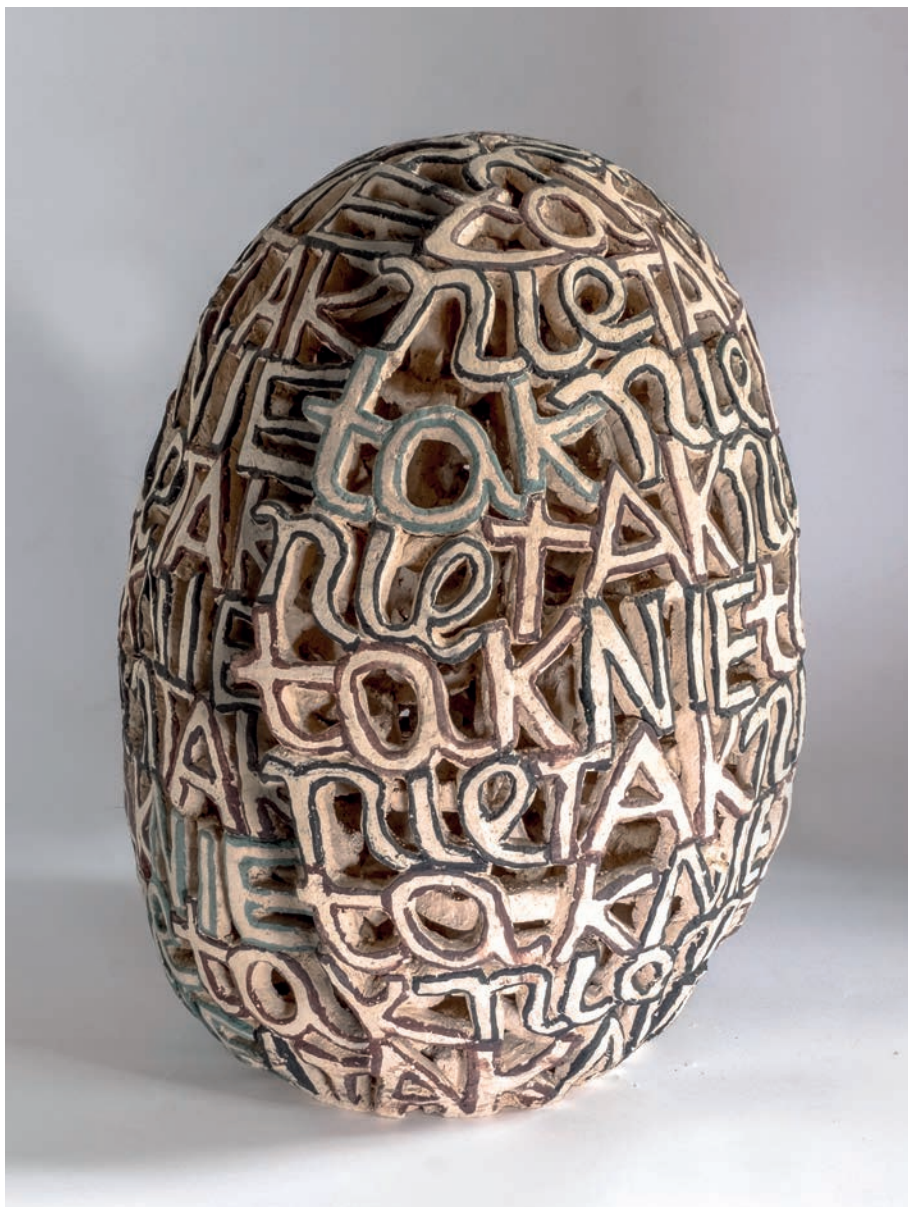
41. *Jest się* (druga wersja), szamot, 2001



42. Potem-teraz, szamot, 2001



43. Koniugacje, szamot, 2000



44. *Tak-nie* (druga wersja), szamot, 1998



45. Pręgi wody płyną ku trzinom, brąz, 1999



46. Anna jestem, brąz, 1998



47. Cztery głowy, szamot, 1974

Warto w tym miejscu wspomnieć o **rzeźbach z brązu** uzyskanych metodą wosku traconego, które powtarzają formalną ażurowość prac szamotowych¹⁷. Ich tematyka podobnie też skupia się na istnieniu samej artystki i jej przemysleniach wyrażonych w formie haiku. Światłocieniowość i prześwity ozdabiające kulę *Pręgi wody płyną ku trzcinom*, 1999 [il. 45] zostały utworzone właśnie z takich poetyckich „pisanin”. Abstrakcyjna forma w kształcie schematycznego obrysu głowy, zatytułowana *Anna jestem*, 1998 [il. 46], to wsparty na podstawie owal uzyskany z wijących się mięsistych linii, chaotycznie nałożonych na siebie. Bogactwo tej bryły z nieuporządkowanych giętych spirali symbolizuje istnienie artystki – jego skomplikowaną wieloaspektowość. Praca odwołuje się do ówczesnego stanu egzystencjalnego Szpakowskiej, o którym sama pisze: „kłębek poplątanych nici, którymi byłam po przyjeździe z Nigerii, rozplątał się”¹⁸. Zwoje budujące głowę z brązu sugerują więc etapy rozprężenia napięcia i doświadczania wolności. Psychizacja tego bezformia pozwala w nim dojrzeć ekwiwalent namnożenia trudnych zawirowań emocjonalnych i mentalnych. Estetyka nieładu określająca lekko zachwiany owal głowy pokazuje Annę-artystkę w ażurowej złożoności.

Prace ceramiczne **dotąd niewystawiane** są bardziej swobodne i różnorodne formalnie. Zdeformowane uproszczeniem *Cztery głowy*, 1974, wykonane w łódzkiej pracowni ceramicznej zaraz po ukończeniu pracy nad ściankami ceramicznymi dla osiedla mieszkaniowego w Tychach, zostały pozbawione przeważającej w sztuce artystki tematycznej powagi, pokazując jej potrzebę dystansu [il. 47]. Pojawiły się przypadkowo

¹⁷ Wszystkie rzeźby z brązu powstały w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

¹⁸ E. LUBOWICZ: *Jest się...*, s. 108.



48. Kompozycja (falująca płaszczyzna), szamot, lata 90.

dzięki glinie pozostałej po tychowskiej ceramice i stanowią początek sztuki szamotowych głów, rozwijanej przez artystkę w następnych dziesięcioleciach, a zmanifestowanej zwłaszcza w cyklu *Zmęczonych* z lat 90. Początkowo powstało pięć głów (jedna skradziona), które w późniejszym składzie są przechowywane jako zakup prywatny. Pozbawione tyłu stanowią niepełną formę rzeźbiarską. Wykonane w ciągu dwóch dni pod wpływem nagłego impulsu oddają w wyrazistości konkretnego kształtu, pozbawionego niepotrzebnych detali, żywiołowość twórczej chwili¹⁹. Mimo emocjonalnego zrywu artystka panuje nad tworzywem. Rozmyślnie stylizuje głowy na beztroską twórczość prymitywną, kształtując w natchnieniu ascetycznie klarowną formę, bez zacięcia do zbytecznego efektu profesjonalnej wyższości. Mają one pełne twarze z prostym nosem, skręconym w podwójny rulon, wąskie usta i niedbale zaznaczone rzęsy. Podobnie schematyczne jest opracowanie powierzchni materii. Ten brak dystansu i pogodny wydźwięk wynikają z naturalnej radości kształtowania w plastycznej glinie oraz porywającej możliwości tworzenia nowej i jednocześnie prostej formy przestrzennej, z którą do tej pory artystka nie miała okazji systematycznie się stykać. Widoczne tu artystyczna niekonwencjonalność i zbliżenie do swojego dzieła poprzez żartobliwy śmiech pojawią się w późniejszych ożywionych kalabaszach z Nigerii, które ukazują groteskowo-śmieszne stwory z tropikalnego buszu. Natomiast inna dekoracyjna forma z falujących płaszczyzn (lata 90.) przypomina morską roślinę [il. 48]. Początkowo

¹⁹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 6.09.2017...



49. Kompozycja (jajo z główkami), szamot, 1990

miała wyobrażać głowę, która jednak przypadkowo ulega zniszczeniu. Zdeformowana pozostałość po niej stopniowo przerodziła się w kompozycyjnie domkniętą rozłożystą strukturę. Szpakowska w rozwarstwiającej się płaty bryły wpisała wyraźny dynamizm i ożywienie, urozmaicając je zieloną farbą. Prawdopodobnie z sentymentem odwołała się tu do morskich kąpielei w różnobarwnej toni tropikalnych wód.

Jedna z niewystawionych rzeźb ceramicznych ma formę pękniętego jaja wypełnionego główkami i skorupkami (1990, fabryka fajansu we Wrocławiu) [il. 49]. Wyniknęła z konceptu przypadkowo zaistniałego w codzienności, w momencie przepaławiania ziemniaka pieczonego na ognisku²⁰. Trudną bryłę *Wiatru*, 1988 [il. 50] tworzą ułożone dośrodkowo schematyczne i płaskie profile twarzy, złączone wachlarzowato i spiralnie wygięte. Dynamizm podmuchu powietrza wyraża ekspresywnie roztańczona forma, która mimo to zachowuje stabilizujący porządek pionowy. W szamotowych profilach artystka wyznacza ciemną farbą najważniejsze elementy ogólnie ujętej twarzy. Ta nigdzie niewystawiona praca zachowała się jedynie na fotografiach towarzyszących artykułom prasowym o twórczości artystki z lat 80. i 90.²¹ Podczas przesyłki na konkurs artystyczny do Japonii zaginęła w nieznanym okolicznościach, nie docierając do miejsca przeznaczenia. Kolejne dzieło – dwie podpierające się ręką głowy – zostało pokryte rysunkiem tuszem, a do jego odlewu artystka wykorzystała połówki kalabasza

²⁰ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 2.11.2018...

²¹ Np. Z. GEBHARD: *Przestrzeń*. „Kultura Dolnośląska” 1988, nr 3, s. 30–32.

50. *Wiatr, szamot*, 1988

przywiezionego z Afryki [il. 51]. Głowy, wykonane w latach 90. w bolesławieckiej fabryce fajansu podczas tworzenia cyklu *Zmęczonych*, stanowią wypadkową powstawania należącej do niego bryły przedstawiającej śpiącą główkę wycieńczonej artystki. Ich kształt jest jednak bardziej schematyczny i mniej dramatyczny. Obie prace, podobne formalnie, różnią się ewokowanym nastrojem: jedna jest zamyślona, druga – beztroska. Uproszczone białe głowy z trójkątnym nosem ponownie odsyłają do małoformalnej prehistorycznej rzeźby Cyklad. Połączone z fragmentów: owalu, trapezoidalnego nosa-stożka i kilku zgiętych rurek, sugerujących podpierające twarz palce – stanowią ascetyczne portrety współczesne z żartobliwą wyrozumiałością syntetyzujące ludzką fizjonomię.

Ostatnie prace *Niepokoje*, 2011–2016 częściowo powstały na okrągłych lub opływowych formach styropianowych, rzadziej połówkach kalabasza [il. 52]. Pojawiły się w finalnym momencie całego malarsko-przestrzennego cyklu pod tym samym tytułem. Ich tematyka w dużej mierze dotyka współczesnych konfliktów narodowościowych i politycznych. Twórczyni swoje wyczulenie na aktualne problemy Europy i zainteresowanie jej bolączkami, głównie niepodległościowym zrywem ukraińskiego



51. Poważna i radosna głowa, szamot (odlew z kalabasza), 1990



52. Z cyklu *Niepokoje*, kalabasz, papier, 2013

Euromajdana²², zamyka w artystycznym uogólnieniu. Proponuje plastyczną metaforę, której głównymi bohaterami są skłębione postacie unoszące się w różnych pozach na ciemnym tle. Wydaje się, że spadają w czarną głębię, obezwładnieni nieokreśloną atmosferą napięcia i strachu. Ich wyraźne sylwetki w ekspresywnym ruchu i dramatycznych gestach pantomimicznie symbolizują różne znaczenia we wspólnym tańcu, co zdradza odległy pogłos w sztuce Szpakowskiej wczesnego etapu działań z plastyką ludzkiego ciała Henryka Tomaszewskiego²³ oraz w mniejszym zakresie teatru ubożego Jerzego Grotowskiego, w którym twórczyni ceniła „sprzężenie najprawdziwszej prawdy z trafnym znakiem”²⁴. Technika wykonania trójwymiarowych *Niepokojów* nawiązuje do nigeryjskiego kalabasha artystki, zwłaszcza swoją wieloplanową i barwną formą owalną. Szpakowska efektownie łączy rysunkowość z przestrzennością. Kilkakrotnie nakleja na czarną formę kolorowe figury, które także światłocieniowo opracowuje tuszem. Podobne warstwowe naklejanie papierowych kształtów pojawiło się już we wcześniejszym malarstwie artystki, w którym zastosowała barwną przestrzenną wyklejankę na płaskiej płaszczyźnie (np. *W żywicie stopiona...*, kolaż, 1996) [zob. il. 16], i będzie kontynuowane, ale według dominującej zasady koncentrycznego scalenia, w późniejszym cyklu *Droga do środka*.

Sfera abstrakcji z lat 2015–2016 to kulista forma przestrzenna ze styropianu, obklejona miedzianymi monetami²⁵ [il. 53]. Artystka kontynuuje tu i udoskonala rozpoczętą w latach 70. swoją sztukę na okrągłej bryle, w której stwarzała odrębne małe światy, wyznaczone owalnym kształtem – doskonałym i pozbawionym końca. Kreuje geometryczną wielką rzeźbę, pokrytą metalową skorupą z bilonu, która chropowato spiętrza się pod kolejną warstwą złotawo-srebrnych monet. Cierpliwie obklejała ją „drobnymi”

²² Wystąpienie *Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia*, Synagoga pod Białym Bocianem we Wrocławiu, 13.12.2018, godz. 19:00–20:20. Rozmowę z artystką przeprowadziła K. TOMCZAK.

²³ Artystka wykonała inny obraz bezpośrednio zainspirowany pantomimą Henryka Tomaszewskiego (zwłaszcza najbardziej przez nią cenionym jej wczesnym okresem, uwydatniającym rolę mimiki i gestu aktora), który był wstępem do *Czasu zatrzymanego*, 1966–1967; obecnie zakup prywatny (zob. Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 14.07.2014, godz. 15:30–18:00. Maszynopis w archiwum autorki). Zdecydowanie rytmiczne kompozycje w duchu pantomimicznego tańca, które powstają od początku drogi twórczej Anny Szpakowskiej-Kujawskiej aż do teraz, to także m.in. cykle: *Dionizje*, 1962–1963; *Opowieści*, 2007–2013; *Świat jest piękny*, 2017.

²⁴ W tym określeniu artystka nawiązuje do definiowania dokonań wrocławskiego Teatru Laboratorium, zaproponowanego przez przyjaciela, kulturoznawcę i teatrologa, Józefa Kelerę. Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 14.07.2014...

²⁵ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, kwiecień 2016. Maszynopis w archiwum autorki.



53. *Sfera abstrakcji*, styropian, miedziana moneta, 2015–2016

podrzucanymi przez znajomych, używając do tego znacznych ilości kleju²⁶. Praca czasochłonna i eksploatująca lepzące metal dłonie wydawała się nie mieć kresu. Bryła stała się z każdym dniem coraz cięższa i „droższa”, z nieznanym finałem zależna od decyzji i woli Szpakowskiej. Określona przez konkretny owalny podłoża i metalowego tworzywa rozmywała się w dojrzewającej koncepcji. Każda chwila „lepienia” była kolejnym krokiem w realizacji tego dzieła, namacalną pracą skupioną na byciu w relacji z rzeźbiarskim tworzywem i pokonywaniu go podczas zbliżania się do jej materialnego końca.

Jednocześnie Szpakowska pozbawiła monetę jedynie użytecznego charakteru pieniądza niezbędnego do zakupu towaru, wprowadzając ten wyznacznik materializmu w kontekst sztuki – nadała mu funkcję materiału artystycznego. Wykluczyła także jego pop-artowskie użycie w stylu konsumpcyjnej współczesności. Wyidealizowała go – uczyniła z niego narzędzie estetycznego działania twórczego. Uszlachetniła pieniądza, tworząc rzeźbę w duchu modernizmu. Powołała więc dzieło piękne formalnie, które wpisuje się w twórczość kultywującą kreację i mistrzostwo wykonania. Zamknęła je w abstrakcyjnym geometrycznym kształcie, który wolny od przedstawieniowości, przywołuje uniwersalną wartość sztuki. Trudno jednak zapomnieć, że ukształtowała swoją srebrno-złotą kulę z najbardziej charakterystycznego wyznacznika postmodernistycznej twórczości i rzeczywistości. Moneta podkreśla tu więc stałą cechę eksperymentatorskich działań Szpakowskiej: z codziennego przedmiotu powstaje tzw. sztuka wysoka, czyli niekomercyjne świadectwo artystycznego profesjonalizmu, skupione na doskonaleniu formy – wyrazu jednorazowego konceptu artysty.

Sztuka przestrzenna Szpakowskiej-Kujawskiej, podobnie jak cała twórczość, wynika z jej własnych doświadczeń i iluminacji artystycznych. „Od nikogo się nie uczę”²⁷ – twierdzą artystka i jej znajomi, także parający się sztuką. Ta deklaracja nie wynika z pewnością z potrzeby wywyższania się, ale z daru kreacji bez imitowania wpływów, która jest także naturalnym wewnętrznym impulsem. Jej praca w trójwymiarowej formie świadczy niemal niewidocznie o osobistych doświadczeniach oraz fizycznym trudzie kobiety, powołującej bryłę w starciu z przestrzenią i powietrzną pustką. Wspomniane rzeźby ceramiczne i w mniejszym zakresie realizacje z brązu stanowią różnorodny formalnie wynik tej walki. Jawią się jako interdyscyplinarne artefakty opanowane samodyscypliną i mimowolnym zmysłem dopracowanego kształtu. Modernistyczne w tym kulcie klarownej formy balansują między realistycznym detalem a doskonałą syntezą w skończonym dziele przestrzennym, które te skrajności unikalnie łączy.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

Uwidoczniony także w tych pracach ewidentny **dar wiwisekcji** portretowanego modela przejawia się w wizualizacji jego osobowości. Ta umiejętność cechująca największych realistów polega na wnikliwej obserwacji i uchwyceniu tego chwilowego właściwego wyrazu (pozy, gestu, wymowy oblicza, sposobu spojrzenia), który oddaje w pełni specyfikę odtwarzanej postaci czy zjawiska. W sztuce Szpakowskiej całościowe postrzeganie sylwetki ludzkiej skupia się na jej fragmentarycznym przedstawieniu, tzn. pozostawieniu samej twarzy. Artystka ogarnia całość postaci, ale najbardziej interesuje ją oblicze, w którym oddaje jej jakość. Jest przede wszystkim portrecistką, uznającą twarz za najbardziej niewralgiczną część ludzkiej wizualności, która wybłyскуje najczęściej najistotniejszych znaczeń o człowieku. Dla Szpakowskiej-Kujawskiej typowe jest ekspresywne podkreślenie postrzeganych elementów fizjonomii, które działa syntetyzująco i deformująco, ale na zasadzie hiperbolicznego wzmocnienia nadal realistycznego wyrazu emocjonalnego i jednocześnie zwiększenia sugestywności oddziaływania na widza. Zwielokrotnienie poświadcza, że jedno oblicze często nie wystarcza, by pokazać prawdę o portretowanym. Powielone oblicza albo wyrażają podobne doświadczenie ogólnoludzkie, albo wskazują zasadę międzyludzkich relacji. Na przykład *Zmęczeniu* prezentują cierpienie w całej wielowymiarowości pojmowania bólu – w jego różnych odcieniach, uwarunkowaniach i odmiennej jednostkowości. Wyeksponowani w grupie manifestują zróżnicowaną specyfikę męki w rozumieniu uniwersalnym. Ten ekspresywny realizm pokazuje jednak w pierwszej kolejności samą artystkę, m.in. fizyczny i psychiczny kobiecy trud w formowaniu ciężkich brył, a w drugiej oddaje trud istniejący w wieloaspektowym wymiarze ogólnoludzkim. Ekspresja wyrazu z tego względu jest również szczególnie sugestywna. Tak wyraźne symbolizowanie poprzez figuratywny kształt wynika z eksploatacji możliwości materialnego medium, którym artystka operuje namacalnie poprzez ostre cięcia i realistyczne wydobywanie dominanty danego oblicza. Proponuje symbol uzyskany w mocno konkretnej uproszczonej formie, co tylko z pozoru wydaje się łatwe.

Widać tu również **wieloetapowość transpozycji rzeczywistości** na plastyczny ekwiwalent. Realistyczne wydarzenie, którego artystka bezpośrednio doświadcza, zostaje przetworzone na kilku poziomach uogólniania i przy udziale medium różnych dyscyplin, co przejawia się m.in. w omówionych wcześniej pracach odnoszących się do wrocławskiej powodzi. Punktem wyjścia artystycznego działania jest uczestnictwo w realnej sytuacji. Oswajanie się z tym konkretem polega na jego syntetyzowaniu i jednocześnie łagodzeniu traumatycznego przeżycia. Rzeczywistość zostaje przełożona na medium rzeźbiarskie, słowne i muzyczne, co także uzmysławia, że im bardziej złożone zjawisko, tym artystka poszukuje więcej możliwości do jego wyrażenia.

Sublimacja w przypadku Szpakowskiej-Kujawskiej jest wielopoziomowa, zachodzi poprzez materialny kształt, mentalnie odbierane słowo i muzykę. Wszystkie uwzględnione media uaktywniają zmysły, co ułatwia artystyczne *katharsis* umożliwiające oczyszczenie się z doświadczonego zdarzenia. Stała zasada sztuki Szpakowskiej sprowadza się więc do wielotorowego procesu – od realnego konkretnego do jego uogólniania. To syntetyzowanie, zawsze częściowo symbolizujące, nigdy nie prowadzi do całkowitej nieprzedstawieniowości. Potrzeba pozostawienia w artystycznym materiale śladu rzeczywistości jest nieodłączna, posługuje się często słowem, które jako znak, jakkolwiek zniekształcony w kompozycji, niezmiennie odwołuje do realności. Ta interdyscyplinarność działania twórczego sprowadza się do typowo awangardowego dogłębnego doświadczania medium, by wykorzystując eksperymentatorskie możliwości formotwórcze, dać artystyczny wyraz jak najbardziej adekwatny do przeżycia lub koncepcji artysty.

Ceramiczno-rzeźbiarska twórczość Szpakowskiej-Kujawskiej ilustruje konsekwentne penetrowanie przestrzennego medium i jednocześnie artykułowanie w nim własnej odrębności artystycznej, którą dobrze symbolizuje dośrodkowo zamknięta forma kuli. Zauważalne tu już na początku lat 70. odkrycie bryły umożliwia zmanifestowanie kobiecej figuracji i odzyskanie spojrzenia ustanawiającego i konstruującego dookoły świat. Dzięki temu „ja” artystki wyrażone w przestrzennym kształcie intensywnie i samoświadomie spogląda na przestrzeń otoczenia, wyraźnie lokując w niej siebie i tworząc relacje (co bezpośrednio widać w malarstwie na kulach pt. *Dzień dobry, przyjacielu*). Indywidualne odkrycie trójwymiarowego medium, rzadko eksploatowanego przez artystów i zwłaszcza członkinie Grupy Wrocławskiej (głównie malarki), mocno wyróżnia jednostkowość artystki. Szpakowska-Kujawska związana z tą różnorodną stylistycznie grupą – zarówno klasycyzującą w duchu po-impresjonizmu (Eugeniusz Geppert), abstrakcyjną w geometrycznej bezkształtności (Józef Hałas), jak i conceptualną (Jan Chwałczyk, Jerzy Rosołowicz) – zawsze podkreśla, że jest osobna w swojej sztuce i tworzy inaczej niż jej przedstawiciele²⁸. Wspólne dla reprezentantów Grupy Wrocławskiej i dla Szpakowskiej modernistyczne podejście, w tym zauważalna synteza sensualności z intelektem oraz realności z abstrakcją, przyświecające konstrukcji dzieła²⁹ – w twórczości tej artystki zyskuje specyficzny wyraz. Oprócz wspomnianego już dbania o formę, jest tu kultura kreacji nowej jakości, szukanie najbardziej odpowiedniego artystycznego środka wyrazu oraz tworzywa, by oddać i zrealizować koncept twórczy, zgodnie z zawsze priorytetową

²⁸ Szpakowska-Kujawska przynależy do Szkoły Wrocławskiej (przemianowanej w 1967 roku na Grupę Wrocławską) od roku jej założenia (1961) aż do roku 1978, biorąc udział we wspólnych wystawach reprezentantów tego artystycznego ugrupowania.

²⁹ [Bez tytułu]. „Odra” 1997, nr 2, s. 142.



54. Płynie miodem woda..., z cyklu „pisanin” (1991–2005), kolaż, koniec lat 90.

intencją artystki. To eksperymentowanie i docieranie do najtrafniejszego efektu bezwiednie zmierzają w kierunku oscylowania między tradycją a nowatorstwem i transgresyjnego przekraczania możliwości sztuki. W swoim malarstwie Szpakowska-Kujawska czasami sięga po materiały „śmieciowe”, w formach przestrzennych – po chropowaty i trudny w obróbce szamot, a także styropian i papier, z którego wycina wklejane na bryłę kształty. Te działania zbliżają ją do postmodernistycznego odrzucenia usankcjonowanego przez tradycyjną sztukę unikalnego tworzywa na rzecz materiału codziennego, będącego często odpadem kultury konsumpcyjnej, tj. papier o różnej proveniencji, opakowania spożywcze, w tym tekturowe po jajkach czy plastikowe po bombonierek (papierowe sylwetki przyklejane do, oprócz kalabasowych, także styropianowych form w cyklu *Nie-pokoje*, 2011–2016; podkład z plastikowego opakowania po czekoladkach w kolażu *Płynie miodem woda...* z okresu „pisanin”, koniec lat 90.; podkład z tekturowego opakowania po jajkach w kolażu *W żywicę stopiona...*, 1996) [il. 54]. Nie dążą one jednak do epatowania z rozmysłem zwykłością banalnego tworzywa, ale wzmagają mistrzowski efekt oddania dynamiki, wartości świetlno-barwnych i przestrzenności formy artystycznej³⁰. Użycie niemodernistycznego materiału jest podrzędne wobec modernistycznej jakości dzieła i służy tradycyjnej zgodności formy i treści (np. złotka po pralinach unaocniając skrzemie się płynącej wody). A więc mimo współczesnej „niskości” tworzywa, bezwzględnie istnieją w jej sztuce – zarówno przestrzennej, jak i dwuwymiarowej – estetyka i skończona konstrukcja, a także bezustanne dążenie do niepowtarzalnego efektu końcowego dzieła. Szpakowska pozostaje modernistką, śmiało sięgając po niekonwencjonalne i nowe rozwiązania artystyczne, które wykraczają poza konwencję sztuki „wysokiej”.

Trudno tu nie przywołać koncepcji Hala Fostera o łącznym rozpatrywaniu modernizmu (historycznej awangardy i powojennej neoawangardy) oraz postmodernizmu (sztuki przedmiotu-towaru i fragmentarycznego podmiotu), która wynika z podważenia synchronicznej teraźniejszości i uwzględnienia „mieszkanki różnych czasowości”³¹. Inaczej ujmując, z pozycji współczesnego obserwatora sztukę Szpakowskiej-Kujawskiej warunkują wyznaczniki modernizmu i postmodernizmu, które pojawiły się w różnych momentach dwudziestowiecznych działań artystycznych. Jej twórczość, także przestrzenna, doskonale obrazuje ich uzupełniające się przeplatanie, w którym dominuje stała modernistyczna tendencja do realnego konkretności i podmiotowości. Podróż Szpakowskiej do tropików przypomina chociażby modernistyczne eskapady do dziewiczych krain w poszukiwaniu swojej tożsamości, również artystycznej, wyrażanej

³⁰ Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 225.

³¹ H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 239.

w osobiwych artefaktach. Jednocześnie widać ślad prekursorskiej dla postmodernizmu, Lacanowskiej teorii konstituowania własnego ego w momencie dostrzeżenia w lustrze obrazu swojej cielesnej jedności, którą sugestywnie wyraża nigeryjski cykl rysunkowy artystki poświęcony Narcyzowi, przeglądającemu się w tafli wody (Narcyz, 1980). Pokazany fragmentarycznie i groteskowo, podobnie jak istoty z innych dzieł zwłaszcza okresu nigeryjskiego – odwołuje się do wcześniejszego od fazy lustra Jacquesa Lacana (dorosłość – dojrzałość – scalenie) stadium egzystencji, w którym cielesny byt stanowi chaos płynnych kawałeczków (dzieciństwo – niedojrzałość – dezintegracja). To rozbitcie zdaje się ilustrować postmodernistyczne istnienie w zaburzeniu podmiotowości, które jednak próbuje odnaleźć swoją konstytutywną istotę. Podwójny ruch modernizmu i postmodernizmu przejawia się więc w całej twórczości Szpakowskiej, która poszukuje i prezentuje siebie, zarówno w momencie dookreślania swoich potrzeb i własnej tożsamości (czyli płynności jednostki ujmowanej postmodernistycznie), jak i w chwili całkowitego ukształtowania ego (czyli scalenia modernistycznej osobowości) – przy czym stała obecność i przewaga autorskiego podmiotu powołują jej sztukę, niezłomnie i konsekwentnie poprzedzając jego ponowne kulturowe odrodzenie w latach 90. XX wieku. Zatem podmiot jawi się ostatecznie jako artystka humanistycznej kultury modernizmu³², która utrwała jej dwa kluczowe dogmaty: człowieka (siebie i „innego”) oraz dzieło. Niewzruszona dominacja „ja” Szpakowskiej – bardziej lub mniej określonego – stanowi naturalny odruch kreacji i egzystencji, niedefiniowalny przez nią w kontekście artystycznego paradygmatu. Twórcza podmiotowość jest czymś oczywistym i równie naturalnie oddawanym w sztuce, rozszerza się także na prywatny wymiar życia artystki.

W tym kontekście warto podkreślić, że Szpakowska-Kujawska to **modernistka-kobieta**, która redagując w kobiecym języku plastycznym usankcjonowany styl modernizmu męskiego, automatycznie go zmienia. Mimowiednie realizuje autorski feminizujący modernizm. Artystka w swojej sztuce mówi po swojemu na zasadzie stylistycznego odstępstwa, jednak nadal mistrzowsko. Jej działania twórcze są odmienne również od sztuki kobiet zasilających Grupę Wrocławską. Od początku przynależności do ugrupowania Szpakowska wyczuwała instynktownie ograniczającą dominację przyporządkowanej jego konwencji reprezentatywnej estetyki i neutralnego, mocno uogólniającego języka. To odczucie wzmogło się pod koniec lat 60., gdy wystawiła w Zachęcie szczególnie dojrzały i wyróżniający się stylistycznie cykl *Atomy*, 1968. Modernizm Grupy Wrocławskiej był dla niej oczywisty. Rozumiany jako unikalny gest

³² Ibidem, s. 245.

doskonałego geniusza-mężczyzny jednocześnie obowiązywał w formie schematu udostępnionego innym, również tworzącym w jej ramach kobietom. Szpakowska-Kujawska intuicyjnie go odrzucała pod wpływem intensywnego poczucia swojej osobności osobowościowej i artystycznej³³. Prawie wszystkie artystki Grupy Wrocławskiej – Anna Krzetuska, Maria Michałowska, Janina Żemojtel, Wanda Gołkowska i Małgorzata Grabowska – nie wyszły w swojej sztuce poza „wysoki” patriarchalny modernizm, powtarzając w różnym zakresie drogę nowoczesnych artystów współtworzących to ugrupowanie. Mimo ogólnego stwierdzenia polifoniczności przyporządkowanego głównie do omawianej grupy modelu wrocławskiej sztuki lat 60.³⁴, w perspektywie ujednoliciającego paradygmatu modernizmu powojennego – był on stosunkowo koherentny. Nie akceptował odmienności zróżnicowanych podmiotów artystycznych spoza tego paradygmatu. To, co wspólne i podobne, dominowało nad tym, co jednostkowe i zróżnicowane. Monologiczny schemat nowoczesności łączył różne odmiany tego samego języka (praktykowane przez artystów wrocławskich drugiej połowy XX wieku stylistyki: koloryzm i chromatyzm, ekspresjonizm, malarstwo materii, przyszły konceptualizm, strukturalizm, figuratywizm i metaforyzm) oraz wykluczał heteroglosję jednostki posługującej się osobniczym idiomem artystycznym, „niewymuszonym” ustaloną konwencją. Po-impresjonizm patrona grupy, Gepperta – czyli uproszczona figuracja i eksperymentowanie z jakością koloru – stanowił punkt wyjścia artystycznego dojrzewania tych kobiet. Ich twórczość wiąże się z trzema wyróżniającymi się stylistykami: modernistyczną abstrakcją, zainicjowaną wtajemniczeniem w koloryzm (Krzetuska, Michałowska, Żemojtel, Grabowska), konceptualnym eksperymentowaniem (Gołkowska, także częściowo Michałowska) i metaforyczną figuracją (Krzesława Maliszewska). Na drugim biegunie twórczych wyborów plasuje się osobista figuracja Szpakowskiej-Kujawskiej, której odmienną jakość najlepiej wyraża zaproponowane dalej zestawienie jej z realizacjami wymienionych twórczyń.

Neutralna stylistyka Krzetuskiej (żony Gepperta) ewoluowała od koloryzmu do malarstwa bezprzedmiotowego. W tym drugim etapie można dostrzec zbieżności z abstrakcją organiczną Marii Jaremy w malowanych nakładających się na siebie płaskich kształtach, które jednak są pozbawione dynamiki i wielowymiarowości nawastrzeń przezroczystych form określających powojenne malarstwo artystki Grupy Krakowskiej. Grabowska oprócz „nawizującej deformacji postaci”³⁵ zajmowała się

³³ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 207.

³⁴ Zob. np. P. BANAŚ: *PWSSP: Szkic do portretu*. W: *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*. Cz. 1. Wrocław 1996, s. 9–15.

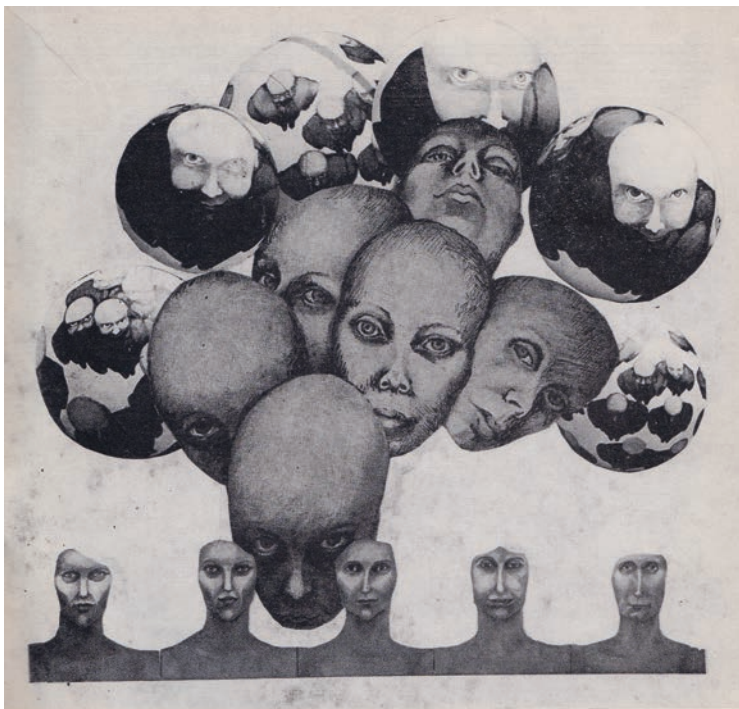
³⁵ A. JAROSZ: *Barwne kadry, spiętrzone materie, kontemplacyjne płaszczyzny. Z dziejów współczesnego malarstwa wrocławskiego*. W: *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*. Red. A. SAJ. Wrocław 2007, s. 43.

komponowaniem płaszczyzny malarskiej z przecinających się rozwarstwionych krzywych, co mogło przypominać rajonizm, który podobnie eksperymentował z kolorystyką i dynamiką neutralnych kształtów-promieni. Żemojtel zaś w poszukiwaniach strukturalnych i kolorystycznych konsekwentnie badała fakturę malarską w wysoko estetycznych bezkształtnych kompozycjach informelowych. Nieprzedstawione malarstwo Michałowskiej wypracowało syntezę kompozycji i ascetyzm kształtu. W nakładanych na płaszczyznę obrazu fakturalnych liniach-smugach³⁶ kojarzyło się z malarstwem Alfonsa Mazurkiewicza. Jej eksperymenty conceptualne, również fotograficzne, zbliżały się do analizy temporalności w medium plastycznym na zasadzie powtarzalności jednego modułu-kształtu (np. dłoni). Gołkowska najwyraźniej angażuje się w konceptualizm, z którym współgra jej rozumienie sztuki jako możliwego samorozwoju sprowadzonego do sekwencyjnego procesu (tzw. układu otwartego). Realizuje neoawangardowy eksperyment z różnymi tworzywami codziennymi, często poprzestając na działaniach performatywnych ograniczonych finalnie do samego zamysłu. Wykonuje również obrazy stylizowane na linearne wzory związane z matematycznymi obliczeniami. Najbliższa figuracji Szpakowskiej-Kujawskiej Maliszewska pozostaje przy malarstwie figuratywnym ukazującym mocno zmetaforizowany świat z umieszczoną w nim główną bohaterką. Ta bardziej zindywidualizowana propozycja przedstawienia kobiety uwzględnia uproszczoną nagą sylwetkę z wyraźnie emocjonalnym wyrazem twarzy, liniowo podkreślonym według stałego schematycznego modelu. Trudno tu nie zauważyć zbliżenia do stylistyki surrealizmu w redakcji męskiej, m.in. do malarstwa Kazimierza Mikulskiego operującego podobną dwuznacznością nastroju i nieobiektywnie potraktowaną kolorystyką. Przy czym w obrazach Mikulskiego dominuje udziwienie sylwetki kobiety poprzez niezrozumiałą dobór atrybutów i zniekształcający fragmentaryzm. Bohaterka Maliszewskiej wyraża przede wszystkim swoją uczuciowość mimo mocnego uproszczenia przedstawienia. Wydaje się, że uwalnia się od roli fetysza-oglądanego widowiska: wysuwa się na pierwszy plan i zdobywa możliwość patrzenia, zostawiając za sobą pokazanego od tyłu, a więc pozbawionego władzy wzroku, mężczyznę³⁷.

Szpakowska-Kujawska na tym tle wyróżnia się bezpośrednim działaniem podmiotowo wyeksponowaną **kobietą figurą**, co widać w różnym nasileniu zarówno w malarstwie, jak i pracach przestrzennych, a także pośrednim formalnie malarstwie na kulach

³⁶ Zob. il. *Grupa Wrocławska. Malarstwo – grafika – rzeźba*. Jubileuszowa wystawa grupy. Wstęp E. GEPPERT. Muzeum Architektury Wrocław. Związek Polskich Artystów Plastyków. BWA we Wrocławiu. Listopad–grudzień 1972, s. 33 nlb., s. 26.

³⁷ Zob. il. *ibidem*, s. 33 nlb., s. 23.



55. Wieloelementowa kompozycja przedstawiająca konfigurację głów (malowanych i na kulach), łącząca wcześniejsze dzieła artystki (m.in. obraz *Zuzanna w lecie*, 1969 i zestaw kul *Dzień dobry przyjacielu*, 1971), 1972

[il. 55³⁸, zob. il. 33, 26]. Podkreśla zwłaszcza jej twarz – psychologiczny portret, w którym ekspresywnie uwydatnia sugestywne elementy oblicza (m.in. oczy i usta). Najczęściej operuje autoportretem, czyli własną twarzą, co umożliwia bezpośrednią autoprezentację osoby artystki i manifestacji podmiotu kobiecego wyrażonego w plastycznym stylu kobiecym. Obnaża swoje oblicze (podobieństwo do samej artystki jest ewidentne) i akcentuje zwłaszcza oczy; dodatkowo wzmacnia efekt, pokazując modelunkowo uwypukloną, pozbawioną włosów głowę i wielokrotnie ją powielając. Celem tej groteskowej fragmentaryzacji jest oczyszczenie wizerunku „innej” ze zbędnych elementów i mocniejsze wyeksponowanie jakości nowego podmiotu – artystycznego i kobiecego, mówiącego swoim plastycznym idiomem. Paralelne zwielokrotnienie oblicza umożliwia ewidentną

³⁸ Ta analizowana niżej w tekście wieloplanowa kompozycja łączy trzy prace artystki: 1. u dołu portrety znanych żon architektów z 1968 roku (obecnie w siedzibie SARP-u); 2. pośrodku wycięte głowy z obrazu *Zuzanna w lecie*, 1969, czyli kompozycyjnie najistotniejsze koncentrycznie umieszczone oblicza twórczyni patrzące wprost na widza; 3. u góry zestaw kul *Dzień dobry przyjacielu*, 1971. Zob. Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 26.10.2020.

manifestację „innej” poprzez hiperbolę oraz nadanie rytmu, który według artystki potęguje oddziaływanie na podświadomość człowieka podobnie jak uderzenia bębna³⁹. Dodatkowo rytmika działa kompozycyjnie – wprowadzając strukturyzujące rozmieszczenie elementów na płaszczyźnie oraz powtórzenie tego samego modułu, najczęściej dośrodkowo. Zdecydowana odwaga, wręcz nachalność patrzenia wprost na widza stanowi akt prezentacji samoświadomego podmiotu oraz prowokuje odbiorcę do relacji wzrokowej, by skłonić go do zbudowania z nim więzi. Bezprecedensowość sytuacji percepcji na tle przywołanych twórczyni sprowadza się do bezczelnej ekspozycji swojego kobiecego „ja”, które bez pardonowo wpatruje się w „ja” obserwatora. Feminizująca manifestacja siebie-artystki-kobiety w swoim języku plastycznym jest ewidentna i obrazoburcza. Szczególnie mocna logika figuracji⁴⁰ polega na kompozycyjnej zasadzie przedstawienia, która lokuje widza na wprost patrzącej twarzy i w tej samej pozycji co jej posiadaczka. Artystka narzuca więc równorzędność relacji i konieczność konfrontacji z kobietą (swoją) podmiotowością. Zaprojektowana przez nią fokalizacja (struktura spojrzeń powołana przez formę wizualną – artystkę, służąca do komunikacji wewnątrzobrazowej i zewnątrzobrazowej) podkreśla kierunek spojrzenia od patrzącego na obrazie kobiecego oblicza do stojącego na zewnątrz widza oraz niweluje komunikację wzrokową wewnątrzobrazową między postaciami. W ten sposób zostaje wzmocniona relacja między podmiotem artystycznym (patrzącą z obrazu twórczynią) a odbiorcą – drugim człowiekiem. Spoglądanie wprost na niego jest bezwarunkowe – bez względu na ujęcie głowy (z góry, z dołu, *en face*, z półprofilu) – oczy intensywnie wpatrują się w widza. Taka kompozycja przedstawienia budzi odczucia osaczenia, uzmysławia upór artystki, która ma odwagę patrzeć. Co więcej, analizując dzieło w optyce krytycznego odniesienia do psychoanalizy Lacana, a także czerpiąc z nawiązującej do niej feministycznej teorii kina narracyjnego Laury Mulvey⁴¹, można stwierdzić, że kobieta bezdyskusyjnie posiadała władzę spojrzenia, dlatego jej wzrok jest odbierany jako opresyjny, obcesowo zaburzający intymność odbiorcy. Jeśli bohaterka Maliszewskiej uświadomiła sobie, że może patrzeć, to kobieta w sztuce Szpakowskiej wręcz zachłysnęła się wolnością spojrzenia. Zdobyta władza wzroku objawiła jej swoją moc formotwórczą (to patrząca twarz jest głównym elementem kompozycji, jednocześnie ją ustanawia w zwielokrotnieniu identycznych kształtów) oraz strukturyzowania rzeczywistości zewnętrznej, w tym budowania międzyludzkich relacji.

³⁹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, J. LUDWIŃSKI: *Galeria „Pod Moną Lisą”. Dwugłos. „Odra” 1968*, nr 3, s. 57.

⁴⁰ G. ROSE: *Interpretacja materiałów wizualnych: krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa 2010, s. 62–71.

⁴¹ Zob. L. MULVEY: *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010, m.in. s. 33–47.

Sytuacja aktywnej bohaterki jest także odległym pogłosem Lacanowskiej fazy lustra. Ona patrzy, by przeżyć się w odbiorcy, skonfrontować z nim emocjonalnie⁴² i zmanifestować w spojrzeniu swoją kobiecą osobowość, wzmocnić autoświadomość i wewnętrzną konstytucję. Bezczelna autoprezentacja wyraża potrzebę pokazania siebie-kobiety i bycia w relacji, jednocześnie umacnia jej autentyczną podmiotowość i wykracza poza dezintegrujące osamotnienie. Stylizacja artystyczna wprawdzie działa deformująco, koduje jednak bezpośredni wyraz siebie. Formotwórcza redakcja znaczenia („ja” artystki) jest nadal szczerą autoprezentacją zmaterializowaną w plastycznym medium.

W zestawieniu z artystkami Grupy Wrocławskiej Szpakowska-Kujawska rzeczywiście niepokoi swoją figuracją, którą specyficznie akcentuje w trójwymiarowej formie. Odrzuca bezznaczeniowy kształt i abstrakcję ukrywające podmiot za uniwersalnym wydźwiękiem całości kompozycji. Uchyla się przed konceptualnym odejściem od plastycznej materii w akcje ograniczone do wymiaru intencjonalnego lub w performatywne działania. Nieprzedstawieniowe formy jej nie interesują, bo nie pokazują wprost kobiecego podmiotu. Kontynuowanie schematyzującego stylu modernistycznego „doskonałego, neutralnego”⁴³ kłóciło się z jej wewnętrznym głosem i artystycznym imperatywem, by pokazać „jakąś swoją prawdę – i to było wszystko”⁴⁴. Wyjściowa koncepcja Szpakowskiej-Kujawskiej była skromna i prosta, co jednak wystarczyło, by odrębnie tworzyć swoją sztukę. Krzykliwą, nachalnie autoprezentacyjną i trudną w odbiorze, ale odróżniającą się oryginalnym idiomem artystki – feminizującym i szczególnie mocnym dzięki odkryciu dotąd niedostępnej kobiecie

⁴² Faza lustra w ujęciu Mieke Bal stanowi historię intersubiektywności, czyli wymianę między „ja” i „ty”, w którą włączony jest odbiorca. Krytyczka, analizując w psychoanalitycznej optyce *Narcyza* Caravaggia, wskazuje zaprojektowaną przez artystę obecność widza w sposobie ujęcia elementów postaci bohatera, które przedstawiono w skróconej perspektywie, by mogły być rozpoznane z obranego przez odbiorcę punktu oglądu. Szpakowska-Kujawska uwzględnia widza bardziej bezpośrednio, wykorzystując relacyjną siłę elementu deiktycznego – wzroku, który prowokująco jest skierowany wprost na odbiorcę, wciągając go w artystyczną narrację. W ten sposób artystka jednocześnie angażuje obserwatora w doświadczenie intersubiektywnej fazy lustra, czyli oglądania się twórcy nie tyle we własnym odbiciu lustrzanym, ile w drugim człowieku, co działa także w drugą stronę, konfrontując widza z innym – tutaj kobiecym – podmiotem (zob. A. D’ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008, s. 125. A także zob.: M. BAL: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto–Buffalo–London 2009; EADEM: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 2001). Wyraźne odniesienie do tego samego zagadnienia fazy lustrzanej pojawia się m.in. we wspomnianym wcześniej cyklu rysunkowym *Narcyz*, 1980, w którym artystka, obrażając przeglądającą się w swoim odbiciu groteskowo ujętą postać-siebie, indywidualnie przededagowuje popularny motyw mitologiczny (zob. w tym tekście s. 134–135).

⁴³ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 207.

⁴⁴ Ibidem.

władzy spojrzenia. Był on konkurencyjny wobec modernistycznej męskiej sztuki Grupy Wrocławskiej, przereklamowywanej najczęściej na zasadzie kontynuacji przez zasila-
jące to grono twórczynie.

Ta **figuracja** Szpakowskiej-Kujawskiej jest przeformułowywana w trójwymiarowej formie w szczególny sposób, nadal ewokując kobiecą odmienność. Artystka stopniowo indywidualnie odkrywa medium rzeźbiarskie, które ze swej natury pozwala na większe możliwości niż medium malarskie. W swoim stylu czerpie z dostrzeżonych nowych rozwiązań, świadoma, że pełnoplastyczny kształt urozmaica percepcję widza, uwzględnia otoczenie dookolne i implikuje wieloznaczne relacje między obiektem a przestrzenią powietrzną; ponadto oprócz gradacji wypukłości i zróżnicowania fakturalnego włącza do struktury dzieła czwarty wymiar, czyli czas, unaoczniony w rytmice i sekwencyjności rzeźby. Zauważalna w jej działaniach z formą przestrzenną wyrażniejsza wielopoziomowość opracowania plastycznego ekwiwalentu specyficznie uwypatnia zsyntetyzowany kształt figury, mniej ukonkretniony i umownie portretujący. Działa on symbolizowaniem osobistych treści w formalno-znaczeniowej lapidarności przestrzennej figuracji. Wyróżniają się, szerzej omówione wcześniej, zróżnicowane pod względem odrębnego artykułowania artystycznej osobowości reprezentacje wizualne: realistyczne portrety w konkretnym kształcie uwypatniające dominantę charakterologiczną modelu (*Zmęczeni*), kryptoportrety (leżąca głowa artystki z cyklu *Zmęczeni*) lub mocno uproszczone autoportrety (*Anna jestem*). Widoczne w tych ostatnich złożone kodowanie znaczenia w materii plastycznej zaciera „bezpardonowość” dosłownej autoprezentacji i bezpośrednio aktywizujące spojrzenie kobiecego podmiotu w kierunku percypującego widza. Zamiast figury kobiecej czasami pojawia się medium językowe, które znakuje znaczenie kobiety-artystki w linearnych konfiguracjach z liter. Problematyka kobieca wyrażana jest tu w synkretycznej formie słowno-przestrzennej i uogólnionym zrytmizowanym kształcie. Z tego przeglądu wynika, że w pracach przestrzennych artystka wyraża siebie w nasilonym formotwórstwie kobiecym, tzn. skupia się na eksperymentalnym kształtowaniu trójwymiarowego tworzywa, badaniu jego potencjału formalno-znaczeniowego, co niweluje bezpośredniość wyrażenia treści i bardziej realistyczną wizualizację. Ta modernistyczna eksploracja przestrzennego medium pokazuje jednocześnie osobnicze predyspozycje artystyczne Szpakowskiej – kobiety-kreatorki.

Szpakowska-Kujawska w trójwymiarze uobecnia niezmiennie kobiecy idiom artystyczny, ale w formie zmodyfikowanej i uogólnionej, która złożonością twórczego opracowania uruchamia intelektualno-sensualną percepcję. Widz nieczęsto doświadczy



56. Głowa, autoportret, szamot, 2001

w tej rzeźbie bezpośredniej relacji z uwidocznioną w dziele prowokująco patrzącą artystką [il. 56] – co jest dostrzegalne głównie w jej malarstwie, jednak podobnie do działań przestrzennych formotwórczo różnicowanym od lat 80. (etapu obrazów nigeryjskich, a następnie „pisanin” z lat 90.). Od odbiorcy najwcześniej wymaga się tu „więcej” – co widać już w malarstwie na kulach *Dzień dobry przyjacielu* z lat 70. – czyli zaangażowania w skomplikowany proces twórczy i rozszyfrowania wielomedialnej trójwymiarowej formy, by móc dostąpić do kobiecego świata artystki. Szpakowska operuje kształtem w zaawansowany sposób kodującym rzeczywistość. W mocno przeformułowanym ekwiwalencie plastycznym eksponuje intelektualne syntetyzowanie świata kobiecego podmiotu – poszerzoną perspektywę wyrażania swej intymnej sytuacji w interdyscyplinarnej wielomedialności. Oprócz realistycznego konketu sięga po muzyczną rytmikę, teatralną sceniczność i wieloznaczność konotacyjnych możliwości słowa (korelacji znaczenia *signifié* i formy *signifiant*), a także potencjał jego materialnego kształtu zrealizowanego w rzeźbie. Tak więc jako kobiecy podmiot w autorskich dziełach przestrzennych szczególnie wyraźnie wyraża kompletność i szeroki zakres swoich artystycznych możliwości, w tym koncepcyjny charakter wielopoziomowego uogólniania w plastycznym znaku i osobistą wrażliwość, jak również umiejętność interdyscyplinarnej

kreacji, która potęguje intertekstualną jakość tej sztuki. Stopniowo rozwijana samoświadomość kobiety-artystki ośmiela ją do proponowania formotwórczo skomplikowanego – a więc trudnego w odbiorze – dzieła. Wypracowana dojrzałość twórcza przyzwala jej na manifestację własnych artystycznych poszukiwań, jakkolwiek byłyby one pogłębione, zaburzające konwencję czy odmienne w swojej kobiecej specyfice.

Po zbliżeniu do kilku zagadnień typowych m.in. dla trójwymiarowej twórczości artystki: osobiwie realistycznej wiwisekcji, wielomediального syntetyzowania realnego konkretnego, feminizującego modernizmu czy kobiecej figuracji – warto podkreślić, że w finale tych ceramiczno-rzeźbiarskich „podróżów” zawsze najistotniejszy okazuje się formotwórczy koncept wyjątkowej kreatorki. Jednocześnie Szpakowska-Kujawska indywidualnie przetwarza w swojej sztuce otaczającą ją rzeczywistość – by to, co często w trudach demiurgicznie powołuje, było jej własne. Wspomniane na wstępie odczucie niespełnienia artystki w kreowaniu bryły stanowi szczerzy wyrzut wiele od siebie wymagającej profesjonalistki. Należy jednak podważyć zasugerowaną w ten sposób zasadność myślenia o jej przestrzennych dziełach jak o sztuce niewybłyskującej w pełni swej jakości. Oddalając się w tym miejscu od artystycznych klasyfikacji i umiejscowień, warto prosto stwierdzić, że ta jakość dominuje – specyficznie i wyraziście.



5. KALABASZE – UNIKALNE RZEŻBY Z TROPIKÓW

Kalabasze dały mi olśnienia¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Aнна Szpakowska-Kujawska podczas swojego siedmioletniego pobytu w Nigerii (1977–1984)² stworzyła kalabasze – wyjątkowe dzieła sztuki wyróżniające się osobistą oryginalnością. Stanowią one wynik kreacji artystki, która wyszukała odpowiedni materiał (wysuszoną tropikalną dynię) oraz znalazła współgrający z nim koncept artystyczny (opracowanie malarskie i rzeźbiarskie). Przyswoiła tykwę zgodnie z własnymi potrzebami twórczymi i przekształciła ją w dzieło sztuki. Dojrzała w niej potencjał artystyczny i wprowadziła do swojej twórczości, poddając wcześniej żmudnemu

¹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017, godz. 18:00–22:00. Maszynopis w archiwum autorki.

² Artystka w 1977 roku wyjeżdża do Afryki, by towarzyszyć mężowi Maciejowi, z wykształcenia architektowi, który związał się z Nigerią kilkuletnim kontraktem budowlanym. W 1980 roku Anna Szpakowska-Kujawska zaczyna uczyć studentów rysunku i malarstwa w Kwara College of Education w Ilorinie, co trwa aż do momentu powrotu do Polski w 1984 roku.

procesowi metamorfozy. Kalabasze wyznaczają nowy etap w jej sztuce – były przełomem, bo zainicjowały inny sposób artystycznego myślenia: „Praca nad kalabasami dostarczyła jakby tlenu do mego organizmu. Stała się bodźcem do nowego myślenia”³. Objawiły się jako unikalne połączenie europejskości z egzotyką⁴.

Artystka nazwała swoje dzieło „**dziekiem mezaliansu**: spieczonej afrykańskiej przyrody i europejskiej malarki”⁵; ale Europejki z państwa komunistycznego, „świata izolacji od normalności otwartych granic, wolności ruchu, słowa”⁶. W momencie wyjazdu do Nigerii w 1977 roku Szpakowska opuściła Polskę dekady gierkowskiej, a wróciła w roku 1984 do kraju trawionego skutkami stanu wojennego. I mimo pobytu poza granicami ojczyzny żyła jej problemami. Ta migracja wpłynęła na ciągłe poczucie obcości męczące artystkę. Podczas wcześniejszych podróży po Europie (Grecja, Francja, Anglia, Szwecja), jako Polka pochodząca ze zniewolonego kraju, była obca w demokratycznej rzeczywistości. Natomiast po przyjeździe do Czarnej Afryki jako biała Europejka była inna w Nigerii. Te polityczne różnice między regionami świata i wielowiekowe konflikty kulturowe skumulowały się w jej biografii, a ich pogłosem stały się kalabasze. Praca nad nimi stanowiła sposób na przetrwanie obcości, której artystka dojmująco doznawała w pokolonialnej republice. To poczucie znikało im bardziej zmniejszał się dystans między nią a coraz lepiej poznawanym tworzywem. W końcu uległo unicestwieniu, gdy przekształciła pierwotną egzotyczność kalabasha we własne dzieło. Proces zadawania się w nieznanym i tak różnym kulturowo miejscu Szpakowska przechodziła podczas oryginalnej kreacji – czyli w działaniu, w którym najlepiej umiała wyrazić swoją egzystencję. Zaadoptowała przedmiot obcy, by stał jej się bliski. Nie ma w tym jednak nic z pasożytnictwa, które charakteryzuje dominującego cywilizacyjnie uzurpatora, zagarniającego dla siebie cenne dobro „prymitywnej” kultury. Jest tu natomiast zachwyt nad tym, co inne, i matczyzna czułość. Artystka wielokrotnie nazywa kalabasze swoimi dziećmi, co świadczy o łączącej ją z nimi dużej więzi emocjonalnej. Ponadto zajmuje się nimi latami, z radością i dla przyjemności. Dbą o nie, chroniąc przed kurzem i wilgocią. To już nie jest obce tworzywo i więcej niż tylko dzieło sztuki.

³ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga*. Maszynopis w archiwum artystki, s. 221. Publikacja w wersji demo: <http://www.rw2010.pl/go.live.php/PL-H6/przegladaaj/SMTQwMg%3D%3D/ekundayo-albo-droga.html?title=Ekundayo%20albo%20Droga> [data dostępu: 23.12.2018].

⁴ Dorobkowi nigeryjskiemu została poświęcona ekspozycja w Muzeum Narodowym we Wrocławiu: *Anna Szpakowska-Kujawska. Prace z lat 1977–1984* (21 czerwca – 15 września 2002).

⁵ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 291.

⁶ Ibidem.

Symbolizuje kulturowo-artystyczną i egzystencjalną drogę od obcości do bliskości, jaką pokonała dzięki twórczej wrażliwości i artystycznym umiejętnościom.

Czym właściwie jest **kalabasz**? To tropikalna dynia o kształcie okrągłym, gruszkowatym bądź podłużnym, którą wykorzystuje się do celów dekoracyjnych, użytkowych i kulinarnych. Po wydrążeniu i wysuszeniu wykonywane są z niej nie tylko naczynia, lecz także narzędzia, zabawki, instrumenty muzyczne czy maski. Twarda, zdrewniała tykwa jest odporna na wszelkie uszkodzenia i ma szerokie zastosowanie, dlatego ludy afrykańskie używają jej jako pojemnik na ziarno, mąkę, wino czy zwykły bukłak na wodę. Kobiety nigeryjskie często umieszczają kalabasz na głowie – chowają w nim chociażby jedną cytrynkę, małeńki woreczek z proszkiem do prania czy z mąką. I z takim przenośnym sklepikiem zmierzają na targ, gdzie wykładają swoje produkty na ziemi, by nimi handlować. Jako przedmioty użytkowe tykwy bywają ozdabiane różnymi dekoracjami, np. w dyniowych lampach wywierca się rytmiczny wzór otworów, a misy wykańcza się plecionką lub rzemieniami. Nikt jednak dotąd nie użył ich tak, jak zrobiła to Szpakowska.

Artystka po raz pierwszy pomyślała o wykorzystaniu kalabasha w swojej twórczości w 1980 roku podczas wyjazdu do Egbe, gdzie urzekła ją jego kulista przestrzeń i zaabsorbowały wynikające stąd możliwości dla jej własnej sztuki. Tam dostrzegła małowidło na połówce kuli tykwy, które przedstawiało łódkę z afrykańskimi wiosłarzami. Patrząc na nie, instynktownie zrozumiała, że znalazła swój pomysł artystyczny, który będzie jej stałym źródłem inspiracji podczas pobytu w Nigerii. Przeczuliła także, że to odpowiedni materiał do twórczych poszukiwań, który zdoła wykorzystać na wiele różnych sposobów: „Nie mogłam oczu oderwać od ściany, tak jakby przyklepnięcie wzroku do połówki kalabasha na ścianie mogło rozwiązać problem. W głowie mi się kłębiło. Przymierzałam linie, kształty, plamy. Wszystko robiło się wyraziste, jasne”⁷. Potem znalazła kalabasze na bazarze Emira w Ilorinie wśród innych okazów lokalnej ceramiki. Od razu spostrzegła ich niepowtarzalność, kulisty niejednoznaczny kształt – zarówno naturalny, jak i wabiąco dziwny.

Zainteresowanie formą kuli było widoczne już we wcześniejszej twórczości artystki z lat 70., w przygotowanej na wrocławskie Sympozjum (1970) akcji z unoszącymi się w powietrzu balonami, które przypominały postacie z cyklu jej obrazów *Czas zatrzymany*, 1966–1967, oraz głównie w obrazach na kulach zawieszonych w przestrzeni z 1971 roku. W tych ostatnich Szpakowska przeniosła jednostkę, tak sugestywnie pokazaną już w *Atomach*, 1967–1971, do trójwymiarowego, doskonale zamkniętego świata, który uwydatnił jej odrębność. Wcześniejsze eksperymenty z nowym wymiarem

⁷ Ibidem, s. 200.

tworzenia sprowadzały się do malowania ludzi na połączonych sześciennej bryłach, wbudowanych w płaskie tło⁸. Były one jednak za ciężkie, by zawiesić je na wysokości w pionie. Potem artystka sięgnęła po gips, z którego lepila okrągłe formy – nietrwałe i narażone na zniszczenie⁹. Kule z papierowych globusów okazały się rewolucyjnym odkryciem w jej twórczości, ale i one nie przyniosły całkowitej satysfakcji. W pewnym momencie malarstwo w przestrzeni przestało być wystarczające – zaczęło ją ograniczać technicznie oraz znaczeniowo. Świat przedstawiony na ścianach kul wydał się jej pozorny, zagęszczał się w swoich zamkniętych ramach, grożąc unicestwieniem: „Malowałam już kiedyś na kulach. Był to silny imperatyw, ale nie na tyle, by stworzyć bodziec do przedarcia się poprzez ścianę akwariów, jakim stały się ściany kul”¹⁰. Kolejnym olśnieniem i wyraźnym spełnieniem stał się afrykański kalabasz, który niekonwencjonalnie połączył malarstwo z rzeźbieniem i przestrzennością.

Powstawanie sztuki kalabaszowej było rodzajem artystycznego eksperymentu, ponieważ tykwy nie zostały wcześniej w ten sposób zastosowane, a więc nie miały tradycji technologicznej. Twórczyni wypracowała ją sama. Trwało to latami w afrykańskiej codzienności, ewoluując w nowe techniczne osiągnięcia. I było „wspaniałą przygodą”¹¹, bo naturalna wysuszona dynia okazała się podatnym materiałem do tworzenia innowacyjnych form. A z ich „zgrzebnym” wnętrzem Szpakowska mogła zrobić wszystko, na co pozwalały jej artystyczne umiejętności i dostępne narzędzia. Ale nie była to praca łatwa. Stanowiła pełne zaangażowanie działanie: intelektualne (pomysł, jak je wykonać?), emocjonalne (sensualno-ekspresyjne doznania podczas kreacji), fizyczne (trud technicznego wykonania: czyszczenie, polerowanie itp.). Nadmieniam o tym sama artystka w swoim pamiętniku z okresu nigeryjskiego, gdy opisuje tykwy: „do tej pory przyczyna moich pełnych podniecenia myśli i działań, przedmioty tylu godzin, dni, miesięcy i lat pracy, ciągłej radości w odkrywaniu ich kształtów, dyktujących coraz to nowe rozwiązania [...]”¹².

Początek pracy z kalabaszami to zdobycie materiału. Artystka musiała wykażać się znajomością lokalnego środowiska Ilorinu, w którym mieszkała, i pobliskich miejscowości, a także znaczną przedsiębiorczością i umiejętnością wyszukiwania

⁸ E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 34.

⁹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, kwiecień 2016. Maszynopis w archiwum autorki.

¹⁰ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Podróże*. Galeria „W Pasażu”, PP Desa Oddział Śląski. Wrocław 1986, nlb.

¹¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 200.

¹² Ibidem, s. 291–292.

bazarów z tykwami o unikalnych kształtach. Z czasem, bardziej zdomowiwszy się w Afryce, odkryła coraz więcej miejsc, gdzie handlowali nimi lokalni sprzedawcy. Za każdym razem zwieńczeniem owocnego poszukiwania była radość ze zdobyci, która miała stać się sztuką: „Wstawiłam je do pracowni, patrzyłam, myłam, czyściłam i nie śpieszyłam się. Myślałam i cieszyłam się”¹³. Następny krok to czekanie, wyglądanie na właściwy moment, by przystąpić do tworzenia: „Do kalabaszki podchodziłam wolno. Podchodziłam z rozmysłem, z cierpliwością, z dystansem”¹⁴. Szpakowska traktuje tę pracę wyjątkowo, jakby wytwarzała dzieło szczególnie wymagające i dla niej cenne. Jest to też coś zupełnie nowego, o bliżej nieznanym właściwościach i trudnym do przewidzenia procesie powstawania. Zaczyna tworzyć. Na samym początku poznaje materiał. Oswaja się z nim, by móc z niego wydobyć największą wartość plastyczną i jednocześnie wyrazić w niej siebie. Fascynuje ją zabarwienie podłoża, dlatego pozostawia jego brązowy naturalny kolor urozmaicony przebarwieniami i nie pokrywa go żadnym gruntem. Jednak nie może określić, jak będzie dalej pracować na kalabaszach. Czuje ogólny zamysł, ale nie ma dokładnego planu. Kalabasze wynikały z potrzeby chwili i prawa aktu twórczego – tego, co w danym momencie działo się między tworzywem a artystką.

Po wstępnym zapoznaniu się z podkładem wykonuje na nim szkice tuszem, kontynuując rysunki o biologicznej tematyce z pierwszego roku pobytu w Ilorinie, które wyobrażają swobodnie wijącą się roślinność czy zmienność pogody. Odtąd twórczyni, oprócz wprowadzania nowych tematów, będzie na kalabaszach uzupełniać, udoskonalać i rozwijać wizję artystyczną obecną już w jej wcześniejszym nigeryjskim malarstwie. Do rysowania tuszami Szpakowska włącza farby akrylowe – i tu zaczyna się właściwe malarstwo na tykwach. Sama artystka znów czuje satysfakcję z powrotu do „pędzelkowania” na formie kulistej, co wyraża w pozostaniu wyłączanie przy akrylowym medium¹⁵. Sukcesywnie coraz odważniej stosuje eksperymenty artystyczne, które pozwalają w pełni wyrazić jej osobowość twórczą. Oprócz kolaży z gazetowych wycinanek ozdabia swój kalabasz piaskiem, korą i korzeniami, pochodzącymi tak jak on ze świata natury. W tym całym różnorodnym zbiorze w efekcie wyodrębniają się trzy grupy tykw, wykonane odmienną techniką: pokryte malarstwem, z motywami obecnymi we wcześniejszych nigeryjskich obrazach i rysunkach artystki (m.in. *Ekundayo – po smutku przychodzi radość*, akryl, 1980; *Pora mokra*,

¹³ Ibidem, s. 221.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Farba sprawdziła się technicznie na nowym podłożu z afrykańskiej dyni – schła i do-
brze reagowała na wodę z mydłem podczas czyszczenia.

akryl, 1981; *Ocean*, akryl, 1981); kolaże (m.in. *Podział, Źródło, Ból głowy*, poświęcone stanowi wojennemu), także z różnie stopniowanym przestrzennym reliefem (m.in. *Pustyniak*, akryl, piasek, 1984) oraz kompozycje z dodanymi, bardziej wyodrębnionymi i usamodzielnionymi elementami (korą, korzeniami, sztucznym drewnem itp.), będące samoistnymi figurami-osobliwymi rzeźbami (m.in. *Narcyz stanu wojennego*, 1982, *Spotkania w buszu*, 1984).

Szpakowska-Kujawska stworzyła nową niezwykłą formę artystyczną z równie niezwykłego tworzywa. Wartość kalabaszki jako dzieła sztuki wynika z ich naturalnej **rzeźbiarskiej trójwymiarowości**, która dawała artystce większe możliwości twórcze niż jej wcześniejsze malarstwo. Dzięki kulistości bryły tykwy jej płaszczyzna jest nieograniczona: nie ma tu ostrych brzegów czy określonego końca. Dlatego wykreowane na niej światy stają się bezkresne. W owalny kształt kalabaszki, który dzięki temu może się przecież toczyć, wpisane są ruch i ożywienie. Artystka wyczuwa go instynktownie. Maluje na nim agresywnie wygięte linie i formy przedstawiające głównie afrykański busz. W efekcie dynamizm motywu współgra z ekspresją bryły rzeźby. Szpakowska osiąga wyjątkową jakość artystyczną, niemożliwą do uzyskania w takiej postaci na płaskiej płaszczyźnie dwuwymiarowego obrazu, który wykonywała na początku pobytu w Nigerii: „Jedno coś wskakiwało na drugie, przenikało się z następnym, spotykało z trzecim, wślizgiwało się pod, nad, do środka, na zewnątrz. Było to takie żywe w porównaniu z płaskim rysunkiem!”¹⁶.

Kulisty kształt kalabaszki pozwala im na bycie „mini-światkami”, na których toczy się migotliwe życie, połyskujące żywymi barwami. Artystka staje się jednocześnie kreatorką nowych światów, twórczynią swoich własnych mikrokosmosów: „Czy zaczęłam tworzyć piękne przedmioty? Nie myślałam o nich nigdy w kategoriach przedmiotów. Były naprawdę moimi własnymi mini-światkami”¹⁷. Jest to sytuacja typowo demiurgiczna. Zasadne wydaje się więc przypomnienie jej pierwowzoru, czyli archetypicznej relacji biblijnego Stwórcy wobec swojego dzieła – świata lub człowieka. Była to więc o charakterze kreacyjnym, ale również rodzicielskim. Szpakowska-Kujawska powoływała swoje kalabasze podczas działania, w którym łączyły się podobne w tym kontekście jakości: sztuka ze wspomnianą już matczyną wrażliwością. Trudno tu o przesadę, gdy czyta się jej słowa opisujące kalabaszki *Moje prywatne zwierzę*, 1980: „byłam [dla niego – K.T.] i Obatałą, który go uformował, i Olodumare, który tchnął w niego życie, patrzył na mnie bacznie, intensywnie. [...] Była w nim witalność dziecka, chcącego

¹⁶ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 221.

¹⁷ Ibidem.

wszędzie być, wszystko ruszyć”¹⁸. Interesujący jest tu także wyraz przesiąkania kulturą Nigeryjczyków, postępującej znajomości specyfiki ich myślenia, wierzeń oraz obrzędów.

Jest tu jeszcze coś – samo umiłowanie bryły, formy rzeźbiarskiej. W tym miejscu powtarza się stała potrzeba powrotu z płaszczyzny dwuwymiarowej do trójwymiarowości. Budząca się co jakiś czas konieczność kreowania kształtu z materii rzeźbiarskiej pojawiła się w trakcie wspomnianych już zajęć artystycznych prowadzonych dla zaprzyjaźnionych Europejek, a więc podczas lepienia w glinie, gdy miłość do niej, jak sama Szpakowska przyznaje: „spadła na mnie jak dar z jasnego nieba”¹⁹. Proces przenoszenia rysunku na rzeźbę artystka przeżywa jak trans. Wyczuwa magię swojego działania, jego wyjątkowe możliwości kreacyjne. Tworzy z niczego. Z pustki – formę. I jednocześnie jest to dla niej szczególnie materialna i sensualna sztuka, która staje się tylko w tym danym miejscu i czasie. Powoływana przez nią i dla niej, całkowicie ją pochłania i fascynuje. Namacalność materiału i możliwość kreującego bryłę dotyku działają na nią obezwładniająco: „Od dawna już wszystko pragnęło dotknąć miękkiej, plastycznej masy posłusznej palcom [...]”²⁰.

Szpakowska-Kujawska dużą wagę przywiązuje do **barwy** kalabasza, bo to właśnie ona obok kształtu ma oddać to życie nigeryjskiego świata. Zмага się z różnymi tonami, szuka palety właściwej dla afrykańskiej przyrody, która jednocześnie współgrałaby z jej oryginalną sztuką. Dociera do zamierzonego efektu, przekonana, że: „Bryła to walka z kolorem i o kolor na płaszczyźnie”²¹. Finalnie uzyskuje sugestywną grę z rozmyślnie dobranymi barwami, idealnie przylegającymi do wykreowanego mikroświata. Ich logikę dyktują jego prawa, mimo że zniuansowane tonacje wiernie odtwarzają soczystą barwność tropików. Jest to kolorystyka, która ma swoje źródło głównie w swobodnym tworzeniu i jednocześnie wyraża czujność na tonacje obiektywnej rzeczywistości.

Kalabasze pokazują to, co jest stale obecne w całej twórczości Szpakowskiej, czyli jej „ja”, które percypuje rzeczywistość i warunkuje kreację. Obnażają więc indywidualny punkt widzenia artystki, nacechowany charakterystyczną emocjonalnością. Dotyczą konkretnego **tematu**: afrykańskiej natury, stanu wojennego w Polsce oraz samej twórczości, gdzie szczególny nacisk położony został na działanie formotwórcze i eksperymentowanie z tworzywem. Stanowią odpowiedź na konkretne zdarzenia okresu nigeryjskiego, która, zamknięta w kulistej bryle, ukazuje osobny mikroświat

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 205.

²⁰ Ibidem, s. 204.

²¹ Ibidem, s. 221.

indywidualnych obserwacji, przeżyć i doświadczeń. Artystka poprzedzała je licznymi i dokładnymi studiami rysunkowymi. Najczęściej ukazywała te najbliższe zjawiska, które najbardziej dotyczyły Europejkę oswajającą się z obcym afrykańskim światem. Nie odtwarzała kosmosu Czarnego Łądu, czyli nie zależało jej na szerszej perspektywie. Skupiała się na „mini-światku”, najmniejszych reprezentantach egzotycznej przyrody, pozostających w jej codziennym wymiarze, który każdego dnia obserwowała: „Pod szerokim niebem byłam mrówką ginącą z upału. Wśród mrówek więc był mój świat”²². Dzięki temu, także dosłownemu zbliżeniu, poznawała i wyrażała zacieklą walkę o przetrwanie przedstawicieli natury nigeryjskiej. Solidaryzowała się z nimi – podobnie sama musiała przetrwać w obcym nowym świecie. Dojmująco widać tutaj również stałą skłonność artystki do antropomorfizowania percypowanego otoczenia, które w ten sposób staje się dla niej wystarczająco inspirujące, by je zapisać w powoływanych pracach. Jednym słowem – Szpakowska wszystko widzi uczłowieczone, dlatego ją to interesuje i twórczo pochłania²³.

Kalabasze wyrażają osobliwą **koegzystencję oderwanego detalu i fantazyjnej syn-tezy**. Odnoga, oko, ucho czy też źdźbło trawy lub roślinka zostają przetworzone kompozycyjnym połączeniem w końcową jakość osobistego wyobrażenia. Artystka zarówno w kalabaszach, jak i malarstwie nigeryjskim postrzega otaczającą ją naturę na dwa formotwórczo różne sposoby. Stosując pierwszą strategię, rejestruje pojedyncze roślinki w porze suchej i mokrej oraz skupia się na rozróżnieniu barwy panującej w tych okresach (*Pora mokra, Harmattan*). Elementy przyrody tropików we wspomnianym dla niej stylu ożywia i uczłowiecza, czyniąc z nich swych przyjaciół łagodzących odczuwaną przez nią obcość. Jednocześnie ich trwanie nacechowuje bezwzględnymi prawami podobnymi do zasad ludzkiego świata, tj. walka o przetrwanie czy miłość (*cykl Zjednoczeni*), które także obiektywnie w nich dostrzega. Drugi sposób odwołuje się również do stałej tendencji w jej sztuce, by przedstawiać ludzi i przyrodę jako zmetaforyzowaną, wieloelementową i skłębioną formę. W okresie afrykańskim jest to różnorodna całość, złożona ze splątanych ze sobą członów: łodyg z oczami (natura), nóg i rąk (ludzie). Przypomina rozrywane kontrastami chaotyczne i dynamiczne skupisko – Gombrowiczowską groteskową formę, która musiała jej być dobrze znana, zwłaszcza od momentu wspominanego już osobistego spotkania z jej autorem podczas stypendium w Vence w 1965 roku. Wówczas artystkę ujęła zwłaszcza osobowość i życiowa filozofia Witolda Gombrowicza, która w pełni jej się objawiła podczas studiowania w tym samym czasie

²² A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Podróże...*

²³ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 2.11.2018, godz. 13:20–16:00. Maszynopis w archiwum autorki.

jego *Dzienników*²⁴. Szpakowska dzięki nim zrozumiała prymarność swojego „tępionego Ja”; że najważniejsza w egzystencji i twórczości jest ona sama, poznanie siebie i trwanie w zgodzie ze sobą²⁵. Gombrowiczowska forma stanowiła bezładne kłębowisko rozczłonkowanych ludzkich figur w momencie upadku ustalonego schematu – konwencji zachowania i porządku rzeczywistości (tzw. kupa). U Szpakowskiej–Kujawskiej owa różnoelementowa dynamiczna kula to osobisty wyraz adaptacji do innego świata, jego wchłaniania poprzez wzrok, słuch czy smak (oko, ucho, usta) oraz poprzez penetrację fragmentów otoczenia (pojedyncza roślina) i człowieka (ręka i noga Nigeryjczyka). Symbolizuje wchodzenie w nowe realia na zasadzie przewartościowania doświadczeń i przyswojonych konwencji, a więc podobnie jak u Gombrowicza – pojawienia się nowej jakości, poprzedzonego destrukcją wcześniejszej. Stanowi sensualno-asymilacyjny ekwiwalent osobistej drogi artystki do poznania tego, co w niej i poza nią w egzotycznym kontekście. Wyróżnia ją ekspresywny i sugestywny biologizm. Podobnie do wcześniejszej twórczości Szpakowskiej, znów przybiera kształt scalającego koła, które tutaj porządkuje przeciwieństwa i oswaja nieznane. Jest pozbawiona typowego dla Gombrowicza szyderczego śmiechu czy ironii, stanowi wyraz desperackiej absorpcji wszystkiego, umożliwiającej przetrwanie. Jak u autora *Ferdydurke*, objawia się również za pomocą groteski, opartej na fragmentaryzacji, która deformuje i przekształca oraz wzbudza kontrastowe doznania podczas percepcji: wesołość, ale i niepewność wobec nieznanego kształtu. Groteskowość wieloelementowej formy nigeryjskiej sztuki Szpakowskiej pozwala na unikalne współlistnienie estetycznych skrajności, tutaj zwłaszcza piękna i monstrualności. Stanowi dziwną nowość o złożonej nośności znaczeniowej, egzystencjalnej i ontologicznej. Poznawanie obcej rzeczywistości stymulowane jest więc formotwórczo poprzez koncentryczną kompozycję artystyczną, dynamiczną i zmysłową, która odbija intensywną ekspresję twórczyni.

Szpakowska–Kujawska zadaje sobie pytanie, czy jej kalabasze są sztuką czy też wykraczają poza przyjętą normę, stanowiąc **kicz**: „Rośnie ilość prawie rzeźb, form przestrzennych, niebędących niczym określonym. Może to tylko kiczowata tandeta?”²⁶;

²⁴ Twórczyni przyznaje, że oprócz *Dzienników* sięgała po inne teksty dramaturgiczne i rzadziej prozatorskie Witolda Gombrowicza, m.in. *Operetkę*, *Ślub* czy też po opowiadanie *Biesiada u Hrabiny Kothubaj*, które oglądała w realizacji scenicznej na deskach teatru (zob. Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ–KUJAWSKĄ, 14.07.2014, godz. 15:30–18:00. Maszynopis w archiwum autorki). Te utwory Gombrowicza charakteryzuje wspólna problematyka dotycząca relacji międzyludzkich, konieczności powtarzania wyuczonego i często opresyjnego schematu zachowania – płynnie zmienianego i wciąż bezwzględnie panującego jako konwencja, a także starć tych odmiennych schematów.

²⁵ A. SZPAKOWSKA–KUJAWSKA: *Opowieść z Vence*. „Odra” 2003, nr 7–8, s. 52–54.

²⁶ EADEM: *Ekundayo albo droga...*, s. 382.

„Patrzę na nie i dziwię się: czy są to skończone kicze? Czy coś fajnego, nowego? Nie wiem, ale mnie sprawiają moc radości. Są ostro kolorowe, jednak chyba kiczowate, jak moje odczucia swego istnienia teraz...”²⁷. Normą byłaby tu twórczość w rozumieniu tradycyjnym, tzn. przestrzegająca poważnej tematyki i właściwej kompozycji, które harmonijnie korespondują z najbardziej szlachetnym tworzywem. Natomiast kiczem – przedmioty tylko udające sztukę, które są wyrabiane przez pseudoartystów i przypominają bazarowe osobliwości. Swoją niższą rangę zdradzają zbyt jaskrawymi kolorami, brakiem powagi lub estetycznej harmonii i spójności formalnej, czy też złą jakością materiału i odtwórczością. Pierwotnie, gdy Szpakowska znalazła kalabasza, był on przedmiotem użytkowym – naczyniem. Artystka poddała go procesowi uszlachetnienia. Nadała mu wartość dzieła sztuki, wówczas zadziałały jej talent i perfekcja wykonania. Jej artyzm wynika również z innowacyjnego konceptu – nowego zastosowania egzotycznego tworzywa, unikalności odkrycia spotęgowanej osobowością polskiej artystki, a także z siły oddziaływania dzieła będącej wypadkową złożonej problematyki jego powstania. Wątpliwe jest więc uznanie kalaszy Szpakowskiej-Kujawskiej za przykład kiczu. Reprezentują one sztukę współczesną, uwolnioną od tradycyjnych ograniczeń, które dotyczą m.in. rodzaju tematu i tworzywa czy określonej estetyki. Artystka, przekraczając granice tworzenia, ustalone w swojej dotychczasowej twórczości, uzyskuje możliwość swobodnego eksperymentowania i jak wyznaje: „zrozumienia wolności w tym, co robię”²⁸. Nagła potrzeba pełnej swobody kreacji i poczucie, że taka możliwość istnieje, wzmogły się podczas pobytu w Nigerii – w momencie zetknięcia z żywiołowością bujnej afrykańskiej natury, jej witalnością i koniecznością samoodnowy. Ten etap w sztuce Szpakowskiej przewartościowuje modernistyczne prawidła i ciąży ku postawangardowej współczesności. Jest odległy od artystycznego skrupowania, którego doświadczyła w komunistycznej ojczyźnie, i zdarzył się dzięki poczuciu wolności, doznaniem w orientalnej rzeczywistości, zwłaszcza dzięki obcowaniu z nigeryjską przyrodą. Twórczyni, zajmując się egzotycznymi kalaszami, może więc pozwolić sobie na wieloznaczne wyzwolenie i radość tworzenia swojej własnej, ale nadal nowoczesnej sztuki: „Ta obcość, która z początku mnie odrzucała [...], ta pustka spowodowała, że pozbyłam się własnych zniewoleń w sztuce, byłam wolna od schematów, ambicji, terminów”²⁹.

²⁷ Ibidem, s. 435.

²⁸ Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminarium Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 215.

²⁹ Ibidem. Zob. także wypowiedź artystki na temat tworzenia kalaszy: „Jestem wolna od nawyków, schematów, tabu, wolna w tym, co myślę, jak i co robię”. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 411.

Finalne poczucie **artystycznej wolności** Szpakowska-Kujawska wywalczyła sobie etapami, mimo licznych trudności: kontekstowych i twórczych, związanych m.in. z eksperymentalnym opanowaniem nowego plastycznego medium. To zdecydowanie prywatne zwycięstwo na przekór niesprzyjającym okolicznościom zostało osiągnięte dzięki determinacji przetrwania wyrażonej w konsekwentnym twórczym działaniu oraz oparciu się na chroniącym świecie indywidualnej kreacji i artystycznych umiejętnościach. Naiwne byłoby jednak stwierdzenie, że tej wolności doświadczyła całkowicie w nigeryjskich realiach, czemu nie sprzyjała promieniująca na położenie przyjezdnych napięta sytuacja polityczna pokolonialnej republiki. Szczególnie dramatyczna historia przynależnej do Brytyjskiej Wspólnoty Narodów Nigerii nie pozwalała zapomnieć o krwawej wojnie domowej z 1970 roku, stałych napięciach etnicznych, religijnych i regionalnych, czy też zignorować trwających zatargów o władzę między narodowymi frakcjami cywilnymi a reżimem warstwy generalskiej, których eskalacją był pucz wojskowy z nocy sylwestrowej w 1983 roku. Te perturbacje finalnie skłoniły artystkę do opuszczenia Nigerii. Świadomość Szpakowskiej-Kujawskiej nabrzmiewających podczas jej pobytu w afrykańskiej rzeczywistości konfliktów (1977–1984), bezpośrednie doświadczanie atmosfery zmierzchu i obalenia Drugiej Republiki (1983), a także chroniczne poczucie wykorzenia, mimo wielości nowych zdarzeń, okresowych znajomości i podróży, szczególnie intensywnie przełożyły się na szukanie egzystencjalnej ostoi w sztuce. Z jednej strony umożliwiała ona eskapistyczne zatracenie się w uspokajającym procesie kreacji – a z drugiej pozwalała dać ujście kumulującemu się poczuciu niepewności w jego intelektualnej transpozycji na plastyczny ekwiwalent. Zastanawiająca jest m.in. drapieżna biologiczność roślinnych łodyg pokrywających płaszczyzny kalabasza, która przecież oprócz wyrazu artystycznej percepcji ambiwalencji egzotycznej natury – zachwycająco życiodajnej i witalnej, ale także pasożytniczej – może sugerować ewokowane w antropomorficznym kształcie realne zagrożenie zewnętrzne, w tym polityczne.

Tak więc do wyzwolenia w sztuce na przekór zewnętrznym realiom Szpakowska-Kujawska dochodziła stopniowo. Inicjalne zderzenie z nigeryjskimi prawami życia było dotkliwe. Już pierwszego dnia poznała brutalność lokalnej policji, która bezkarnie żądała od niej gotówki. Natomiast we wczesnym okresie aklimatyzacji odczuła szczególnie obezwładniającą uciążliwość schematyzmu panującej tam egzystencji, m.in. porządku dnia restrykcyjnie przestrzeganego w zamieszkiwanym hotelu. Powtarzający się codzienny rytuał narzucał dyscyplinę i monotonne czynności: „Żadnej dowolności. Żadnych kaprysów! O jednakowej porze jedliśmy wszyscy [mieszkańcy hotelu – K.T.]

to samo, przeznaczone na kolejne dni tygodnia menu”³⁰. Dopiero gdy z „jałowego” afrykańskiego „przedsionka” hotelowego artystka wraz z mężem Maciejem mogła się przenieść do osobnego domu ulokowanego w otwartej przestrzeni z dostępem do otoczenia natury – poczuła ulgę. Z wyzwalającej styczności z przyrodą, nieprzewidywalną i zachwycająco witalną, Szpakowska uczy się czerpać siłę egzystencjalną i artystyczną. Tę obcość „innej” powoli przezwycięża również dzięki odkryciu potencjału władzy spojrzenia. Początkowy brak zajęcia zawiesza ją w męczącym wrażeniu trwania w „życiu – nie życiu”³¹. Charakterologicznie przyporządkowany jej imperatyw działania skłania ją do znalezienia sobie zajęcia i zdecydowanego odrzucenia modelu leżącej i pachnącej kobiety-fetysza: „Jak długo można leżeć? Siedzieć? Nie umiałam być kobietą z męskich marzeń [powielać stereotypu, o którym marzy mężczyzna – K.T.]: leżącą, czekającą, pięknie pachnącą. Gubiłam się”³². W polskich realiach Szpakowskiej-Kujawskiej bezustannie brakowało czasu pod naporem sprawunków domowych i prac zarobkowych – działanie stanowiło naturalny tryb jej funkcjonowania, które od początku negowało schemat biernej uprzedmiotowionej kobiety, unieruchomionej w domowej przestrzeni. Punktem wyjścia stopniowego odzyskiwania pozycji działaczki było więc odkrycie wizualnej przyjemności, zachwyt nad oglądaną „niesłyszana” urodą egzotyki afrykańskiej, tego, co piękne i inne. Artystka stawia na potencjał męskiego agonu przejawiającego się w fetyszyzującej władzy wzroku, która pozwala czerpać przyjemność z oglądanego widoku, w ten sposób uprzedmiotowionego i pozbawionego innych właściwości. W celach adaptacyjnych szczególnie wyraźnie przejmującą rolę: mężczyzny – aktywnego podmiotu – posiadacza spojrzenia, który zgodnie z patriarchalnym systemem społeczno-kulturowym dominował nad kobietą – biernym przedmiotem – oglądaną³³. Uwydatniona w realiach nigeryjskich dominacja kobiecego podmiotu umożliwia twórczyni władzę i jednocześnie przetrwanie. Wizualna przyjemność z oglądania egzotyki jest częściowo także jej osobliwym fetyszyzowaniem.

Szpakowska-Kujawska jako kobiecy podmiot wykorzystuje władzę wzroku, dzięki której powoli strukturyzuje nową rzeczywistość. „Inna” swoim wzrokiem oswaja otaczającą ją „inność”. Dzięki władzy spojrzenia konstituuje się na nowo w obcych realiach – przystosowuje się, by zachować swoją podmiotowość. Wzrokowa dominacja integruje tożsamość, przywraca zadowolenie, panowanie nad emocjami i chaosem

³⁰ Ibidem, s. 10.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 11.

³³ Zob. L. MULVEY: *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010, m.in. s. 33–47.

myśli. Oprócz wywalczonej w nowych warunkach władzy spojrzenia ratuje ją sama „inność” otoczenia – niezwykłość koloru i kształtu. „Inną” ocala umiejętność dostrzeżenia „inności”, czyli doświadczenie adaptacji opanowującej chaos obcości. Decydujący okazuje się ten dar zmysłowego odbioru, wyczulenia na plastyczność wizualnej jakości egzotyki, odmiennego koloru i kształtu. Artystka zachwyca się m.in.: „gładkością brązowej, czasem prawie czarnej skóry”, „misternymi budowlami [fryzur – K.T.] z drucików, kręgami, kółkami zrobionymi z włosów, oplątanymi drucikami z antenki – iruny, które obudowywały ażurami czarnych konstrukcji lśniące, gładkie twarze kobiet”³⁴. A więc spojrzenie jako wyraz władzy porządkuje – dominująco wchłania to, co na zewnątrz zmysłowe i plastyczne, a także co dostarcza przyjemność (przywraca psychiczną stabilność). Patrzenie Szpakowskiej nie jest jednak opresyjne, odrzuca przemocowe podporządkowanie inności (egzotyki) seksualnemu pożądaniu patrzącego. Władzę wzroku twórczyni traktuje asekuracyjnie, uruchamia ją z konieczności, by przetrwać. Zdaje się na sensualną fascynację orientem. Patrzenie Szpakowskiej-Kujawskiej to przeważnie pełna podziwu i szacunku adaptacja, czerpanie życiowej energii, koniecznej do przeżycia w obcych realiach. Wykorzystanie potencjału władzy spojrzenia generuje więc ustrukturyzowanie zagrażającej rzeczywistości, zapewniając ocalenie oraz emocjonalną integralność i zadowolenie, ale nie za cenę konwencjonalnego fetyszyzującego uprzedmiotowienia tego, co oglądane.

Skromne ujęcie kalabaszów w literaturze przedmiotu skłania do ich tematycznego i formalnego przeglądu, który ułatwi eksplikację tych ważnych, a w dużej mierze nieznanych działań artystycznych. Pierwszy kalabasz, powstały w 1980 roku, to mała tykwa nawiązująca do wcześniejszego malarstwa nigeryjskiego. Przedstawia ekspresywnie poplątane, ożywione odnogi opatrzone oczami, które gęsto okalają kulistą formę [il. 57]. Druga tykwa, najbardziej reprezentatywna jako wstępny kalabasz, *Ekundayo – po smutku przychodzi radość*, 1980 [il. 58] jest świadectwem procesu zdomawiania się w Afryce i radości, która się z nim wiązała. Można się domyślać, że nastały optymizm odwołuje się również do sierpniowych nadziei walczącego o demokrację społeczeństwa polskiego, którego sytuację artystka z daleka w miarę możliwości współodczuwająco śledziła. Sam tytuł, wzięty z języka nigeryjskiego, wymownie przywołuje wcześniejsze przeżycia twórczyni, które rozwijały się od przygnębienia obcością tropików do ulgi adaptacji. Szpakowska manifestuje w swoim dziele bezwzględność konieczności tej jednocześnie uniwersalnej egzystencjalnej zasady („po smutku przychodzi radość”), którą potwierdza w swoim pamiętniku: „I tak ma być”. Ponadto dodaje: „Pierwszy,

³⁴ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 12.



57. Pierwszy kalabasz, bez tytułu, 1980



58. Ekundayo – po smutku przychodzi radość / Moje prywatne zwierzę,
kalabasz, akryl, 1980

większy nawet spory kalabasz jest zabawny. Taki żywy! [...] A że jest to stwór z nigeryjskiej ziemi, ma też imię yorubskie”³⁵. Na pękatej formie artystka maluje odnogi zakończone czółkami z gałkami brązowych oczu, duże uśmiechnięte czerwone usta, opatrzone białymi zębami oraz uszy. Wybiera tylko te najbardziej zmysłowe atrybuty ożywionej istoty, odpowiadające za kontakt ze światem i z innym istnieniem (oczy – patrzenie, usta – mówienie, uszy – słuchanie). Intensywność, z jaką te elementy wychodzą w kierunku odbiorcy – ciekawość szeroko rozwartych wielkich oczu, patrzących wprost na niego, zjednujący uśmiech, nastawione do słuchania uszy – świadczy o potrzebie tego kontaktu. Sugerują naturalną kondycję każdego istnienia, objawiającą się w unikaniu samotności i tęsknocie za kimś bliskim. Szpakowska stworzyła dla siebie kalabasz, który wskrzesiła yorubskim imieniem Ekundayo, nazywając go również „Moim Prywatnym Zwierzęciem”. Całościowa ekspresja dzieła wynika z wielu czynników: intensywnego koloru, sugerowanego ruchu wyginających się patrzących odnóg, fragmentaryczności, która oddziałuje wyrazistym konkretem oraz groteskowym zniekształceniem.

Szpakowska-Kujawska przedstawia przyrodę afrykańską znajdującą się najbliżej niej – ten „mini-światek”, którego mogła doświadczyć podczas wykonywania licznych studiów rysunkowych, a więc: „Odrastające z czerwonej ziemi zielone trawy: mocne od karminu do seledynowej zieleni liście małych krzewów: zmysłowe, miłośnie poskręcane pnącza pasożytniczych drzew: wielkie chmury przed początkiem pory deszczowej [...]”³⁶. Wykonując tykwę *Pora mokra*, 1981 [il. 59], długo pracowała nad uzyskaniem odpowiedniego odcienia zieleni nigeryjskiej trawy w tym okresie orientalnej aury, gdy wszystko przenika wilgotność³⁷. Było to trudne, ale wysiłek zaowocował odpowiednim efektem plastycznym. Na kalabaszu artystka namalowała ożywione, dekoracyjnie wygięte zielone łodygi traw, które patrzą również zielonymi oczami. W konsekwencji żyjąca ruchliwa zieloność, mieniająca się różnymi odcieniami, pozwala odbiorcy ujrzeć witalność i bujność wciąż rozwijającej się afrykańskiej natury, której ten najczęściej nie ma okazji bezpośrednio doznać. Kalabasz *Harmattan*, 1981 to plastyczne wyobrażenie życia przyrody w porze suchej, gdy rządzi nią gorący afrykański wiatr. Na owalnej tykwie widać opatrzone korzonkami i małymi gałązkami niebieskie roślinki zakończone oczami, wyrastające z wysuszonej czerwonej ziemi. Dominuje naturalność ich woli życia i żywiołowość, mimo pokazanej tu początkowej mizernej postaci, w jakiej egzystują na wyjałowionym podłożu, czekającym na życiodajną wodę. *Ocean*, 1981 [il. 60] to sprowadzony do artystycznego

³⁵ Ibidem, s. 206.

³⁶ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Podróże...*

³⁷ EADEM: *Ekundayo albo droga...*, s. 226.



59. *Pora mokra*, kalabasz, akryl, 1981



60. *Ocean*, kalabasz, akryl, 1981

skrót pulsujący życiem odrealniony morski świat, który został zamknięty w barwnej kuli kalabasza. Pokrywają go zielono-niebieskie pnącza traw zakończone oczami, które poruszają się w rytmie różnobarwnych fal, układających się w roztańczone wstęgi: czarno-czerwono-różowe. Tworzą one dynamiczne warstwy o kolorystyce nietypowej dla wodnego środowiska, swobodnie uabstrakcyjnionej.

Grupy kalabasz *Zjednoczeni*, 1981–1983 i *Spotkania w buszu*, 1984 prezentują oryginalne figury skomponowane z elementów nigeryjskiej natury, o których Szpakowska mówi: „Są dziwne, przypominają zabawki, coś karnawałowego. Wesołe, zabawne stworzenia”³⁸. Mają w sobie dzikość tej witalnej przyrody wciąż się odradzającej i walczącej o przetrwanie. Jednocześnie dystansują się od niej dzięki filtrowi, jakim są percepcja i przeżycie artystki, gdy się z nią stykała. Pochodzą więc z Afryki, ale stanowią głównie artystyczne świadectwa kreacji twórczyni.

Zjednoczeni powstał z bezpośredniego doznania buszu: „[...] świata wymaltretowanego, wykorzenionego, wysychającego i korzystającego z każdej próby ratunku: wyrwane z ziemi są korzenie, ale gałęzie drzewa już pracują by się odrodzić, przyjąć w glebie. Zgłiszcza starych traw: w ich brzydocie i biedzie jest harmonia ze światem ludzi naokoło, z bezwzględną obojętnością jednych na drugich”³⁹. W połączeniu ich brył można dojrzeć tę bezwzględność nigeryjskiej przyrody: okrucieństwa przetrwania i konieczności zniszczenia. Artystka pokazuje sposób na to okrucieństwo – zjednoczenie w miłosnym uścisku. Widać w nim jednak dramatyzm i desperację, bo jest to wysiłek tragiczny, próba pokonania czegoś, co pojawia się w samych zetkniętych ze sobą bytach. Stanowi połączenie, które ma być ratunkiem, a może przynieść zniszczenie. Dlatego te prace mogą wydać się piękne i jednocześnie smutne. A także przerażające – gdy się uświadomi związane z buszem doświadczenie Szpakowskiej, obserwującej wówczas dwa zjednoczone drzewa, z których jedno – pasożytnicze – w końcu pożera swojego żywiciela i dzięki niemu rośnie w rozkwicie.

Powstały trzy wersje *Zjednoczonych*. Najbardziej tradycyjny formalnie jest wariant pierwszy, 1981 [il. 61], który artystce przypomina ceramikę⁴⁰. Na bryle kalabasza widać namalowane dwa całujące się stworzenia, zjednoczone ze sobą w uścisku – oplecione nogami, rękoma, z twarzami przy sobie. Ściśnięcie odwzorowanych ciał w jednej nabrzmiałej, owalnej formie uwydatnia siłę tego połączenia i bliskości. Ich giętkie zespole nie zostało podkreślone w obłym kształcie tykwy. Pozostałe prace z tego cyklu wykonano inaczej – składają się z dwóch kulistych kalabasz wtórnie ze sobą połączonych,

³⁸ Ibidem, s. 437.

³⁹ Ibidem, s. 423.

⁴⁰ Ibidem, s. 424.



61. *Zjednoczeni I*, kalabasz, akryl, 1981

związanych lub skręconych. Wyeksponowanie tego punktu scalenia jest tu ważne, bo podkreśla narzuconą przez naturę niszczącą symbiozę. Drudzy *Zjednoczeni*, 1982 [il. 62] to praca prosto stojąca w pionie, która nie była łatwa do wykonania, jak podkreśla artystka⁴¹. Postawione na sobie dwie okrągłe tykwy zostały spięte w miejscu styku i owinięte linami. Ekspresywność tej kompozycji wzmacniają barwa oraz relief z lin i gałązek. Rzeźbiarskie opracowanie powierzchni kalabaszki znacznie ożywia te bryły, sugerując twarze, na których znów widać patrzące oczy, jak w kolejnym dziele z tego cyklu, a następnie *Spotkaniach w buszu*. Kolorystyka jest również wspólna – dominuje pomarańcz tykwy i złotawy brąz lin. Te ostatnie ciasno wiążą obie kule, nałożone równomiernie wokół nich tworzą scalającą siatkę, jeszcze bardziej spajającą *Zjednoczonych*. Doskonale napięte zostały wykonane z pończoch, które idealnie nadają się jako elastyczne tworzywo przylegające do podłoża. Ich ostrość i bezwzględnie prosta linearność sprawiają wrażenie przymusu, jakby to połączenie było rodzajem więzienia. Szpakowska, tworząc tę sugestywną kompozycję plastycznych znaków, optymalnie ujęła sytuację zależności i uogólniająco relację emocjonalną między dwoma podmiotami. Stosując nieliczne środki formalne (dwie tykwy, skromny relief, liny), osiąga bogactwo znaczeń. Trzeci *Zjednoczeni*, 1983 [il. 63] są najbardziej subtelni. Połączeni węzłem, jakby wpatrzeni w siebie. Opasani linami, które tutaj bardziej delikatnie

⁴¹ Ibidem.



62. *Zjednoczeni II*, kalabasz, akryl, lajkra, 1982



63. *Zjednoczeni III*, kalabasz, akryl, lajkra, 1983

ich spowijają i przypominają dekoracyjne taśmy⁴². Umieszczeni w poziomie, leżą obok siebie. Liny wydają się być obejmującymi się ramionami, a scalający supeł sugeruje intymność ich uścisku. Jednak nadal siła ich napięcia znamionuje destrukcję, która odwołuje się do okrucieństwa praw tropikalnej natury.

Kalabasz *Ayorinde (Radość przybywa)*, 1984 [il. 64] stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych prac cyklu *Spotkania w buszu*. Zasłania ona swoim optymizmem i karnawałową beztroską bezwzględność nigeryjskiej przyrody, uwypukloną we wcześniej opisanych realizacjach. Ukazuje pomarańczową okrągłą tykwę w kształcie głowy uśmiechniętego pyzatego stwora z buszu, która opiera się na niewielkiej szyjce. Ozdobiona została wyschniętymi i ekspresywnie powykręcanymi gałęziami o różnej grubości, które układają się w fantazyjne sploty lub niesforne kosmyki, jakby ożywione w swej giętkości. Na przedstawionej twarzy widać tylko duże wydrążone oczy oraz wielkie uśmiechnięte usta. To jednak wystarczy, by pokazać, że głowa wykonana z afrykańskiej dyni została w akcie kreacji wskrzeszona, ma swoje uczucia i istnieje we własnym świecie. Główną ekspresję Szpakowska skumulowała w połączeniu efektownej kompozycji i gry barw. Kulistą, okoloną gałęziami „patrzącą” formę dopełniła nasyoną kolorystyką brązowo-złotychnący i pomarańczowej twarzy stworka. Tak jak wstępny kalabasz inicjujący całą grupę artystycznych dyń (*Ekundayo – po smutku przychodzi radość*, 1980), ten został przez kreatorkę nazwany yorubskim imieniem Ayorinde oznaczającym ‘radość przybywa’. Towarzysząca tej pracy inna ożywiona tykwa *Spotkanie w buszu*, 1984 [il. 65] odróżnia się od niej zwłaszcza uwydatnieniem kilku oczu z powiekami, które są lekko przymknięte, jakby rozmarzone. Oba dzieła z cyklu *Spotkania w buszu* ukazują przede wszystkim śmieszne maskotki, ale także nadal dziwne, sugestywnie niepokojące istnienia z niezgłębionych tropików.

Kalabasz *Zuzanna na Oxford Street* z 1982 roku [il. 66] to posiadające wyraźnie autobiograficzny wydźwięk artystyczne świadectwo asymilacji europejskiego kontekstu egzystencji Szpakowskiej z egzotyką zastosowanego tworzywa. Przedstawia samą twórczynię i odwołuje się do konkretnej sytuacji z jej życia podczas krótkiego wyjazdu z Nigerii do Londynu. O tym, co dokładnie stało się na londyńskich ulicach, Szpakowska pisze w swoim pamiętniku: „[tykwa – K.T.] Powstała z fizycznego odczucia siebie samej, gdy wsiadałam do metra Tottenham Court, po przejściu meandrami sklepów całej Oxford Street. Wydawało mi się, że na moją głowę lecą, w niej i na niej pozostają, na niej tworzą

⁴² Zastosowanie przez artystkę takiego połączenia kalabaszyn stanowi pogłos sposobu przechowywania afrykańskich tykw przeznaczonych do celów użytkowych w ich nigeryjskim rodzimym kontekście – często są one związane ze sobą sznurami lub umieszczone w sieciach.



64. Ayorinde (*Radość przybywa*), z cyklu *Spotkania w buszu*, kalabasz, akryl, gałęzie, 1984



65. *Spotkanie w buszu*, z cyklu *Spotkania w buszu*, kalabasz, akryl, gałęzie, 1984



66. Zuzanna na Oxford Street, kalabasz, akryl, 1983

śmietnik, te świecące się dobra tego świata, których jest tak wiele, za wiele... Byłam nimi zmalretowana”⁴³. Gdy artystka weszła do metra, prawie martwa ze zmęczenia, poczuła się jak taka pusta wyschnięta dynia, która może jedynie patrzeć. Odwołując się do aury zwiedzania londyńskich sklepów i wykorzystując możliwość utożsamienia się z bliską jej formą kalabasza, wyobraziła sobie, jak taka nowa tykwa mogłaby wyglądać. Widać tu pewną teatralność w specyfice kreacji – wcielanie się w formę plastyczną i poczucie się nią, by z niej wyjść i ocenić, czy to dobry pomysł na sztukę. Jednocześnie pojawia się potwierdzenie terapeutycznej funkcji twórczości, która stanowi sposób na trudne przeżycie: „Ta pusta tykwa, którą się stałam, nagle odsunęła się ode mnie. Tak na odległość wzroku: stała się jakby moją sąsiadką. Przyjrzałam się jej: to był dobry pomysł! Poczułam, że w tym niesympatycznym metrze sama do siebie uśmiechnęłam się”⁴⁴.

Lekko wydłużony owalny kształt kalabasza zakończony jest wąską odnogą i przypomina kobietą głowę wspartą na szczupłej szyi. Spogląda z niego twarz Szpakowskiej namalowana wiele razy, głównie *en face*, co odwołuje do motywu z wielokrotnionego

⁴³ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 354.

⁴⁴ Ibidem.

przedstawienia siebie w autoportrecie lub kryptoportrecie, który artystka stosowała w swoim malarstwie także przed wyjazdem do Nigerii. Kilkakrotnie pojawiają się więc jej szeroko rozwarłe oczy, nos i usta. Za każdym razem zostały one ujęte z drobnymi różnicami, co wprowadza do rzeźby dramaturgię i dynamizującą zmienność, a głównie pozwala zaobserwować niuanse emocjonalne zaznaczone na okrągłej bryle. Oblicze zdradza bolące zmęczenie, odurzenie konsumpcją, uczucie pustki w rozwartych oczach wypełnionych łzami, ale też konsternację, zdziwienie i lęk. Między tymi elementami twarzy widać dobra konsumpcyjne współczesnego świata, w tym głównie kobiece akcesoria wystawione na witrynach sklepowych, gdy Zuzanna-Anna przemierzała londyńską ulicę. Momentalnie zwraca tu uwagę kontrast kolorystyczny między szaro-sinawą twarzą i żywymi barwami przedmiotów, których jaskrawość ma jednak znaczenie negatywne, bo wiąże się z wyczerpaniem i pozbawieniem życiodajnej energii. Ich czerwień odbija się w szeroko rozwartych oczach, co sugestywnie pokazuje, jak uderzające wrażenie wywarł na Zuzannie pstrokaty wielkomiejski przepych. Ta barwna kompozycja stanowi kolejny przykład kolorystycznej wrażliwości artystki, jej szczególnej zdolności do efektownych i symbolicznych zestawień barwnych.

Polski kwiat z 1980 roku [il. 67] poprzedza cykl kalabaszy stanu wojennego, ale w odróżnieniu od nich działa swoją delikatnością i finezją. Zarówno to dzieło, jak i opisywany dalej cykl, dotyczy tego samego kraju, ale inaczej go pokazuje. Dlatego różnią je rodzaj i siła ekspresji oraz estetyka. Według intencji Szpakowskiej ta praca ma być „polską metaforą” wyobrażającą rozkwitający kwiat⁴⁵. Zamiar artystki wbrew afirmującemu wydźwiękowi tytkwy wydaje się złowróżbny, gdy przywoła się dramatyzm późniejszego stanu wojennego i jego tragiczne okoliczności. *Polski kwiat* posiada formę zgrabnej kuli na długiej smukłej nóżce z namalowanymi na niej białymi płatkami kwiatu, zakończonymi czerwonymi ustami. Te kwiaty przypominają dostojne ptaki o uproszczonym, zbliżonym do abstrakcji kształcie. Barwy, czerwień i biel, symbolizują polski naród, a towarzysząca im czerń stanowi harmonijne urozmaicenie tej tonacji. Czystość formy i kolorystyki dopełnia ogólnego wrażenia szlachetności i przynosi estetyczne zadowolenie.

W 1982 roku Szpakowska-Kujawska zaczęła pracę nad cyklem kalabaszy poświęconym **stanowi wojennemu**. Są one plastycznym nawiązaniem do sytuacji politycznej w zagrożonej ojczyźnie artystki, która i jej dotyczyła, mimo że od kraju dzieliły ją tysiące kilometrów. Stanowią powołane przez twórczynię świadectwo bycia ze swoim krajem, samotności w przeżywaniu tego wszystkiego na odległość, ale z wielką

⁴⁵ Ibidem, s. 237.



67. Polski kwiat, kalabasz, akryl, 1980

wrażliwością i wnikliwością. Artystycznie trudne do wykonania, w swojej skończonej formie są wstrząsające. Powstało kilka kalabaszy stanu wojennego. Przywołane tu zostaną cztery z nich: jedna kompozycja w żelaznej obręczy (technika mieszana) oraz trzy kolaże (*Podział, Źródło, Ból głowy*). Pierwsza z nich, zatytułowana *Narcyz stanu wojennego*, 1982 [il. 68], posiada jeszcze najwięcej cech nigeryjskiej twórczości artystki, ukształtowanej w zderzeniu z afrykańską rzeczywistością i jej egzotyką. Już samym tytułem nawiązuje do powstałego w tym okresie rysunkowego cyklu *Narcyz*, 1980, który pokazuje groteskową istotę z namnożonymi oczami i uszami, dostrzegającą w sobie wiele wariantów siebie, wszystkiego i wszystkich. Najwcześniejszy z omawianych kalabaszy stanu wojennego jest jego najbardziej odległą metaforą. Wykorzystuje stałe elementy formalne wymienionych już tykw, zauważalne tu w połączeniu ożywionych kul – smutnych stworzeń, które zostały opatrzone namalowanymi zygzakami oraz zwielokrotnionymi oczami i uszami. Ponadto stanowi realizację inicjującą (obok częściowo drugich *Zjednoczonych* z tego samego roku) grupę kalabaszy samoistnych figur–osobliwych rzeźb, które wyróżniają się zaawansowaną przestrzennością, uzyskaną tutaj dzięki dodaniu osobnych trójwymiarowych członów, tj. nos, obręcz. Jednak mimo



68. *Narcyz stanu wojennego*, kalabasz, sztuczne drewno, akryl, sznur, 1982



69. *Kalabasze stanu wojennego*, kalabasz, papier, akryl, 1982
 (od prawej: *Podział* – kalabasz pokryty warstwami chmur;
Źródło – kalabasz – wielka chmura; *Ból głowy* – kalabasz „pęknięty”)

że zespolenie w pionie dwóch okrągłych brył wyraźnie przypomina *Zjednoczonych*, ten zabieg plastyczny tym razem nie wyraża okrutnych praw afrykańskiej przyrody czy ograniczenia w osiągnięciu bliskości. Wiadomo, że to dramat politycznej niewoli, który został nazwany w samym tytule cyklu. Nowym motywem, który manifestuje tematykę stanu wojennego, jest czarna obręcz, ewidentnie zniewalająca w bolącym uchwycie. Wykonana z dodanego sztucznego drewna i sznura wizualnie kojarzy się z grozą żelaznego uścisku; spaja dusząco, m.in. w miejscu szyi, dwie słabe postacie. Artystka zadziałała siłą materiału – sugestią bezwzględnie twardego metalu i mniej trwałego drewna wysuszonej tykwy. Ciemny konstrukt obręczy pesymistycznie i ostatecznie osłabia przedstawione smutne istnienia tkwiące w połączeniu – zamyka w klatce beznadziei i zniewolenia.

Trzy pozostałe kolaże, także z 1982 roku, różnią się od pierwszego [il. 69]. Zostały wykonane na materiale z Afryki, ale każdy element pokazanego na nich świata wiąże się z atmosferą stanu wojennego, a całość formalno-znaczeniowa wyraża polskość. Podczas ich realizacji artystka posłużyła się zagranicznymi czasopismami, ponieważ

nie miała dostępu do prasy krajowej. Wycinała z nich jedynie głowy kobiet i mężczyzn, które naklejała na podłoże kalabasa, a następnie utrwałała werniksem. Wybierała gazety drukowane w kolorze czarno-białym, bo plastycznym znakiem sytuacji politycznej i egzystencjalnej jej ojczyzny miała być szarość. W takiej barwie pamiętała chmury nad Polską⁴⁶. Na pierwszym kalabaszu pt. *Podział* widać warstwy nakładających się na siebie falistych chmur z ludzkich twarzy. Ich oblicza wyrażają odmienne nastroje: powagę, zamyślenie, smutek, strach, radość, obojętność... W przedstawieniu przeżywania stanu wojennego Szpakowska zachowuje obiektywizm – sugeruje, że było różnie. Odchodzi od martyrologii i tendencyjności. Stąd też wybór ekwiwalentu plastycznego w postaci odgraniczonych od siebie warstw chmur, które ewokują rozmaite sposoby reagowania na problemy ojczyzny. Artystka dzięki nakładaniu tych warstw, a tym samym plam zmiennie nasyconych białą-czarną kolorystyką, może subtelnie je cieniować, by finalnie osiągnąć efektowną mozaikę szarości.

Drugi kolaż, *Źródło*, został podobnie skomponowany. Ukazuje jedną wielką chmurę, ciemniejącą w górnej części kalabasa. Bryła tężeje w szarości, która niepokojąco skupia się u szczytu. Przypomina wulkan, który nie wytrzyma odśrodkowej energii i wybuchnie, albo nabrzmiały przejrzały owoc, który musi pęknąć, czy też właśnie wziębrane wody źródła. W ten sposób Szpakowska-Kujawska uwydatnia napięcie w polskim społeczeństwie targanym różnymi sprzecznymi emocjami i sugeruje groźbę konfliktu. Widać tu swobodę poruszania się w wykreowanej przestrzeni i jej całkowite opanowanie. Pracując na niewielkiej bryle afrykańskiej tytkwy, artystka łatwo przechodzi od zbliżenia na twarz do dużego skrótu perspektywicznego – tworzy iluzję przemierzania znacznej odległości. Oddala się od większych oblicz, by namnożyć drobne plamki, wyobrażające małe ludzkie główki, które zlewają się w wielką plamę szarości. W ten sposób Szpakowska, przenosząc się na małą formę rzeźbiarską kalabasa, przypominała o swoim pierwotnym zamiłowaniu do malarstwa architektonicznego na wielkich powierzchniach, które charakteryzuje się podobnymi rozwiązaniami, zwłaszcza płynnym operowaniem perspektywą i umiejętną zmianą kształtu w rozległej relacji przestrzennej.

Trzecia tykwa, zatytułowana *Ból głowy*, została opatrzona pęknięciem i przypomina ludzką głowę z rozciętą czaszką. Cała ekspresywność formy skupia się w tym dramatycznym rozdarciu, które można różnie odczytać. Drastycznie wyglądająca pomarańczowa rana świadczy o akcie przemocy, w domyśle dokonany na ojczyźnie. Krwawiące zranienie przypomina o doświadczonego bólu. Kojarzy się z najtrudniejszymi

⁴⁶ Ibidem, s. 301.

sytuacjami tego okresu. Ponownie na ścianach kalabasz widnieje wielość twarzy o niejednakowym wyrazie emocjonalnym, które sugerują, jak odmienne były reakcje na stan wojenny i jak skomplikowana wiąże się z nim problematyka. Czarny szew pośrodku rany drastycznie zespała rozdarcie, będąc jednocześnie niezatartym śladem przeżycia politycznej zawieruchy i jej konsekwencji. Sama forma tytkwy – przywołująca spuszczoną głowę na wiotkiej szyi i głównie działająca pomarańczowym rozcięciem – pozwala dojrzeć w niej ofiarę, która została głęboko skrzywdzona. Z drugiej strony tytuł kalabasz *Ból głowy* znowu zwraca uwagę na „ja” artystki i jej intensywne przeżywanie politycznego regresu w ojczyźnie, które ujawnia tragiczne rozdarcie między pragnieniem bycia z nią i fizyczną rozłąką.

Inna praca z 1983 roku, *Uwięziony obłok* [il. 70], pozornie sugeruje zniewoloną ojczyznę. Powstała w podobnym czasie co kalabasze z tego cyklu, dlatego zbliża się stylistyką do jego pierwszej tytkwy, *Narcyza stanu wojennego*, wykorzystującej ciemną obręcz uciskającą ciasno scalone bryły. Nie ma tu jednak jej nacechowanego polityczną przemocą odniesienia. Nie może być, gdyż kalabasz ten, zgodnie z wypowiedzią artystki, metaforycznie przedstawia uwięzienie jej samej⁴⁷. Całość powstawała etapami. Do jego wykonania Szpakowska zaangażowała swoich nigeryjskich studentów, którzy zespawali w owalną strukturę gruby żelazny drut. Sama twórczyni skupiła się głównie na formie drewnianej tytkwy. Pomysł na jej artystyczną metamorfozę początkowo nie przychodził – kalabasz przekształcał się w trudach, o czym świadczą słowa zapisane przez Szpakowską w jej pamiętniku: „rodzący się w bólach”⁴⁸. Ślad tego twórczego cierpienia (zniewolenia konceptu) pozostał w jego formie i spotęgował siłę wyrazu osobistej metafory (egzystencjalnego spętania artystki). Błękitny kalabasz, ozdobiony białymi wybrzuszeniami wyobrażającymi chmury, został opatrzony przedstawieniem oczu. Nałożona na niego czarna druciana klatka dopasowała się do jego okrągłego kształtu. Całość zadziałała kontrastowym zestawieniem sugestywnych kolorów: subtelnością błękitu cieniowanego niewinną bielą reliefowych kłębow chmur i arbitralnością czerwonej metalowej więzienia. Artystka eksponuje delikatność stłamszonej ofiary. Oczy – stały motyw nigeryjskiej sztuki Szpakowskiej-Kujawskiej – wskazują na wrażliwość ożywionego zjawiska, które obdarzone zmysłowością, dojmująco czuje odebrane mu prawo do wolności, nabierającej tu wydźwięku jednostkowego.

Pustyniak, 1984 [il. 71] jest pamiątką z powrotu do ojczyzny przez Saharę i został wykonany już w Polsce. Wyobraża przestrzeń pustyni, gdy w miodowej pustce widać

⁴⁷ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 6.09.2017, godz. 15:00–18:00. Maszynopis w archiwum autorki.

⁴⁸ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 425.



70. *Uwięziony obłok*, kalabasz, akryl, metal, 1983



71. *Pustyniak*, kalabasz, akryl, piasek, 1984

tylko zmienne, dynamiczne zmarszczki piasku. Sugeruje to, czego artystka wówczas doznała – oczyszczającego spokoju bezkresu, w którym słychać czasami szemrzące drobiny. Jest najbardziej rzeźbiarski spośród reszty kalabasz. Jasnobrązową chropowatą powierzchnię tytkwy Szpakowska uzyskuje dzięki użyciu pustynnego piasku, który staje się autentycznym śladem symbiozy z bezkresem Sahary. Ponadto pokrywa ją wypukłymi i giętkimi liniami o różnym kształcie i połączanymi na brzegach. Udynamiczniają one kompozycję, a także wywołują grę światła i cienia, niemożliwą do wydobywania na matowym piaskowym tle. W efekcie prosty skrót plastyczny został urozmaicony fakturalnym bogactwem.

Figuracja Szpakowskiej-Kujawskiej okresu nigeryjskiego jest zdecydowanie szczególna – bardziej fragmentaryczna i zmetaforyzowana niż w etapach przednigeryjskim i ponigeryjskim. W odniesieniu do wcześniejszej figuracji pozostaje tendencja do zbliżenia oglądu do tego, co najistotniejsze dla artystki w obserwowanym człowieku lub zjawisku. Wcześniejsze wyeksponowanie torsów (m.in. *Zuzanna po górach, dolinach...*) lub głów (m.in. *Atomy*) w Afryce przechodzi w bardziej zaawansowaną selekcję percypowanego obiektu, czyli w skupienie się na oczach, ustach, dłoniach, pojedynczych łodygach. Podobnie ekspresywna i indywidualna percepcja twórcza dokonuje tu osobniczej fragmentaryzacji – wyodrębnienia konkretnego i jego psychizacji. Natomiast w odniesieniu do figuracji po powrocie do kraju to przeniesienie realności na eksperymentalny kształt ma kontynuację w zwielokrotnianiu podłużnych form – linii, pędów – układanych w skomplikowane konfiguracje (np. akwarelowo-olejny cykl *Znikania*, 1986–1987, oparty na układzie krzywych przypominającym naturę lub portret, a często autoportret), czego eskalacją będzie cykl „pisanin” z liniowymi literami ułożonymi w wielowarstwową siatkę znaków. Wyodrębnienie elementu i powielenie go, najczęściej w podobnym kształcie, oraz jego ekspresywna redakcja w kobiecym języku artystycznym to stałe i wspólne dla wszystkich etapów zabiegi formalnej transpozycji realistycznej obserwacji na medium plastyczne.

We wstępie wykonywanych szkicach Szpakowska-Kujawska rejestruje fizjonomię wielu poznanych ludzi oraz indywidualnie dostrzeżoną niezwykłość egzotycznej natury. Właściwa nigeryjska sztuka malarska i trójwymiarowa sprowadza się do wyraźnie formotwórczego działania, zwieńczonego opracowaniem nowej jakości, czyli fragmentarycznej figuracji, barwnej i sugestywnie ruchliwej w swojej rytmice. W malowanych mikroelementach egzotycznej rzeczywistości artystka zawiera skomplikowany świat kobiecych przeżyć i doświadczeń. Punktem wyjścia jest nadal obiektywna obserwacja otoczenia, typowo realistycznie zapisywana konkretność wyglądu w precyzyjnych szkicach, wykonywanych odruchowo w formie wizualnego dziennika utrwalającego

doświadczaną rzeczywistość. Te wielokrotne przygotowawcze studia z modelu są niezbędne do późniejszej ich transpozycji na zmetaforyzowaną całość twórczą ułożoną z groteskowo opracowanych fragmentów. Realistyczne szkice Szpakowska przerabia we właściwym procesie kreacji na zasadzie antropomorfizacji i psychizacji. Trawom przydaje tylko oczy wstawione w organiczny kształt, sugerując z jednej strony umowny wygląd rośliny, a z drugiej jego figuratywność dostrzegalną w elementach przypominających odnogi człowiecze lub zwierzęce. Jeśli w nigeryjskim malarstwie akwarelowym te spłaszczone formy ciążą ku abstrakcji organicznej, na płaszczyźnie kalabasza modelunkowo opracowane i dodatkowo uwypuklone linią działającą szczególnie figuratywnie – manifestują swoje biologiczne życie, witalność i dynamikę żywiołowej (ludzkiej) egzystencji. W ten sposób fragmentaryczna selekcja realistycznego kształtu zachowuje jakość jego wyjściowego całościowego wyglądu, a nawet ją wyolbrzymia poprzez analityczną redukcję do istoty rzeczy i zbliżenie oglądu. Dwuznaczność tej figuracji sprowadza się więc do oscylowania: fragmentu – całości, selekcji – scalania, konkretności – uniwersalizowania, co się przekłada na formalną oboczność: uogólniania kształtu (metaforyzowanie) i podkreślania jego specyfiki (realizm w wyglądzie detalu).

Zastosowana synteza formalna jest znaczna, groteskowa fragmentaryzacja de-formuje, czasami mocno zacierając przedstawieniowość. Osiągnięte w ten sposób aluzyjność i symbolizowanie wyrażają podmiotową ekspresję w mocno zniekształconych ożywionych elementach. Jaskrawo barwne i dynamiczne w akwarelowym cyklu *Ogrody*, 1979 są jeszcze oddzielnie zestawione obok siebie na jednorodnym płaskim tle, co je zdecydowanie wyodrębnia, podkreślając ich status jednostkowych bytów. Natomiast m.in. w *Porze suchej*, 1979 i zwłaszcza w przestrzennych kalabaszach elementy nachodzą na siebie i ciasno się splatają. Uwydatnia to łączące ich relacje i bezwarunkową więź, niezbędną (bo generującą formalną całość, która ustanawia kompozycyjną istotność pojedynczego motywu), ale i ograniczającą w swojej intensywności. Mocno zniekształcona w indywidualnej redakcji figuracja kalabasza symbolizuje więc międzyludzkie stosunki, na powrót wyrażające stałą problematykę twórczości Szpakowskiej artykułującą wieloaspektową relację ja–inni. Proces twórczy sprowadza się do wielopoziomowego metaforyzowania doświadczanej rzeczywistości w uogólnionym kształcie nadal figuratywnym, który ewokuje w pierwszej kolejności „ja” artystki, a następnie uniwersalną prawdę egzystencjalną. Proces ten przebiega więc od realistycznego konkretności do wyrażającego go, mocno formotwórczo opracowanego plastycznego ekwiwalentu. Zaawansowana aluzyjność syntetycznej formy określającej sztukę afrykańską Szpakowskiej-Kujawskiej sugeruje rozwijanie wieloetapowości zgłębiania artystycznego tworzywa w ramach poszukiwania najwłaściwszego odpowiednika wyjściowego

doświadczenia. Działanie twórcze charakteryzuje większa świadomość i intensywność, a także potrzeba eksperymentalnego wygenerowania osobniczego artystycznego medium, w odpowiedzi na wyjątkowość przeżycia zderzenia artystki z obcą realnością. Realistyczna recepcja orientu podlega konwersji na symbolizującą „ja” artystki osobną formę, nadal przedstawieniową.

Wrażenia wolności i poczucia, że jest się sobą, Szpakowska doznaje tylko w sztuce, także powoływanej w afrykańskim kontekście. Odnajdywanie wówczas własnego kształtu pozwala na szczerość, która implikuje myślenie i bycie sobą, bez emocjonalnego napięcia: „W rysunkach wyrażałam siebie. W rysunkach gorączkowo poszukiwałam własnego kształtu. Tu – mogłam być szczerą. Szczerość pobudza mnie do myślenia. Gdy nie mogę być sobą – jestem nudna – i znudzona”⁴⁹. Tego wszystkiego doświadcza w pełni podczas kreacji. Odczuwanie wolności jest jednak chwilowe i płynne, w pewnym momencie przyciszone przechodzi w niepewność i samotność. Tworzenie dla Szpakowskiej-Kujawskiej stanowi optymalny stan wyzwolenia, który już w trakcie kreacji stopniowo zanika, odkrywając jej dynamiczną zmienność. Zastępuje go wieloaspektowo uwarunkowane zwątpienie⁵⁰. Sztuka jest więc prymarna i niezbędna, mimo dawkanego zadowolenia i „męczącej samotności” determinującej artystyczną jakość: „Nic, nikt – tylko ja sama z tym, co robię”⁵¹. Jak widać, twórcze działanie nie okazuje się jednowymiarowe, ale – wielopoziomowe i zniuansowane.

Sublimacja przeżyć, pragnień i wyobrażeń skumulowanych podczas egzystencji w nigeryjskiej realności przejawia się w powstającej wówczas dynamicznej i intensywnej barwnej osobliwej figuracji: „Gdy siadam do stołu i zaczynam coś rysować, jestem tylko ja. Rozdmuchany, przepuklinowy pępek świata. Gorzej – bo bolący. By go zmniejszyć, wyrzucam z niego, czyli z siebie to, co tam zalega, olbrzymieje: czyli siebie też”⁵². Wewnętrzny ból artystka wizualizuje w wieloelementowej kompozycji z nieregularnych

⁴⁹ Ibidem, s. 2.

⁵⁰ Ibidem, wariant drugi s. 2 maszynopisu. Zarówno w tym miejscu mojego studium, jak i w tym samym rozdziale na s. 153–157 mówi się o wolności artystycznej, ale przejawiającej się w jej różnych fazach, tzn. 1. w etapie uwalniania się od konwencji stylistycznych i artystycznego kontekstu oraz osiągnięcia twórczej samodzielności ugruntowanej osobistym strukturyzowaniem poznawanej rzeczywistości (s. 153–157); 2. w etapie samej kreacji – momencie osobowościowego i mocno zindywidualizowanego, także emocjonalnie, zmagania się z medium artystycznym podczas właściwego wytwarzania (s. 176).

⁵¹ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 411. Ponadto cały cytat: „Zdaje sobie sprawę z tego jak cudownie jestem wolna. W jednej chwili jest to radosne uczucie, w następnej przeraża się w ciężką, męczącą samotność. Niepewność”.

⁵² Ibidem, s. 150.

ożywionych kształtów, rytmicznie rozmieszczonych lub tanecznie ze sobą splecionych⁵³. Według niej rytm jest podstawą sztuki i strukturyzującą zasadą, która poprzez zwielokrotnienie narzuca ornamentalność, ekspresywną stylizację form i dynamiczną narrację. To także główne prawo rządzące światem, pełne pierwotnej siły, które jako chwyt kompozycyjny pozwala w spotęgowaniu opowiedzieć o świecie i współczesnym człowieku „w najpełniejszym brzmieniu”⁵⁴. Umożliwia również dojmujące oddziaływanie na podświadomość odbiorcy „na podobieństwo tam-tamu”⁵⁵. Ale rytm to przede wszystkim w punkcie wyjścia kreacji naturalny („pierwotny”) sposób na sublimację – wyrażenie siebie na zasadzie „wyrzucania” emocji, rytmicznie i dzięki temu kontrolując. Zwielokrotnianie wizualnych kształtów porządkuje ujście psychicznej energii w procesualne *katharsis*. Nakładanie kolejnych form jest najpełniejszym wyrażeniem siebie w plastycznym medium, ujętym w bezpieczne ramy rytmicznej korelacji oko (umysł i emocjonalność kreatorki) – ręka (rękodzieło). Rytmiczna sublimacja artystyczna zachodzi w oparciu o modernistyczną zasadę kreacji, ale jest wyróżniająco wzmocniona oryginalną-kobiecą konfiguracją artystycznych środków. Poprzez indywidualną sublimację Szpakowska-Kujawska wstrząsa widzem. Osiąga społeczny zakres sublimacji poprzez sztukę⁵⁶, rytmicznie drążąc w odbiorcy emotywną reakcję, co stanowi pochodną autorskiej, ale spontanicznej projekcji emocjonalnej na twórczość: „Chcę żeby obraz przez zwielokrotnienie, spotęgowanie człowieka [ale też każdej powielanej formy artystycznej – K.T.] działał na podświadomość człowieka, na podobieństwo tam-tamu, żeby drążył człowieka niepokój”⁵⁷. Materialna forma znakująca intymną konfrontację Szpakowskiej ze swoim „ja” w afrykańskich realiach umożliwia na etapie recepcji dzieła kontakt z drugim człowiekiem i prowokację do współodczuwania.

Potrzeba sublimacji poprzez sztukę w kontekście nigeryjskim była szczególnie wyraźna ze względu na intensywne odczucie właśnie w tym miejscu swojej odrębności, którą artystka określa „tym moim tutaj skrajnym indywidualizmem”⁵⁸. Jej osobność wynikała z pogranicznego statusu przyjezdnej do pokolonialnej republiki, który lokował ją

⁵³ Zob. także wypowiedź artystki: „Gdy koncentruję się na tym, co robię, czuję jak moje myśli, doznania wchodzą same w kolory i formy – i w nich ukryte wypływają ze mnie swobodnym strumieniem”. Ibidem, s. 411.

⁵⁴ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, J. LUDWIŃSKI: *Galeria „Pod Moną Lisą”. Dwugłos. „Odra” 1968*, nr 3, s. 57.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Zob. A. D’ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008, s. 118.

⁵⁷ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, J. LUDWIŃSKI: *Galeria „Pod Moną Lisą”...*, s. 57.

⁵⁸ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 150.

wszędzie (w perspektywie polskiej, europejskiej i afrykańskiej) i nigdzie (w żadnym z tych miejsc). Sposobem na porzucenie permanentnego wykorzenia-osobności („Nie jest ani polskie, ani europejskie, ani afrykańskie to, co robię”⁵⁹) jest paradoksalnie obronne zatracenie się właśnie w swoim indywidualizmie w wymiarze artystycznym. Odczuwając instynktownie, że tylko sztuka daje jej jedyną przestrzeń do bycia sobą – twórczo ekspozuje swoją osobność w wizualnej formie. Wzmocnione poczucie wyalienowania wynika z nałożenia się odgórnie przyporządkowanego jej w rzeczywistości patriarchalnej kulturowego statusu „innej” – kobiety na wtórną „inność” terytorialną (nie w swojej ojczyźnie) i odrębność narodowościową (nie ze swoją wspólnotą społeczną). Sytuację wykorzenia potęguje tym bardziej artystyczna odmienność Szpakowskiej-Kujawskiej – modernistki, ale mówiącej swoim kobiecym językiem, do którego uparcie uzurpuje sobie prawo, nieustannie go modelując (autorski feminizujący modernizm). Wizualny wyraz sublimacji tej wyolbrzymionej „inności” jest również szczególnie intensywny. Ekspresywne, ożywione, dziwne kształty emanują „życiem, ciekawością, agresją”⁶⁰. Artystka sama siebie pyta, czy w takiej formie pokazuje percypowaną rzeczywistość, czy swój do niej stosunek. Wydaje się, że jest to relacja dwukierunkowa – „obce”, a więc zagrażające otoczenie, mimo swojego egzotycznego uroku, wymusza postawę obronną, jednak nadal percypującą na zasadzie koniecznej adaptacji. Skonfliktowane przeżycia przyjezdnej wyrażają się zawsze ekspresywnie, ale różnie – w pozytywnym zapisie egzotycznej natury (barwnej, przyjaźnie patrzącej) lub w wizualizacji ze zlepku biologicznych form (drapieżnych i zagrażających). Poświadczające je prace w metaforycznej figuracji pokazują dynamikę i wielotorowość zderzenia z innością poprzez zachwyt i obronną gwałtowność absorpcji po adaptację, mimo stałego odróżniania się „innej”. I mimo ciągłego sublimowania swojej „inności” w zmiennej sztuce, dynamicznie przeformułowywanej (szkice – akwarele – malarstwo kalabaszowe), ale w podobnej, wówczas doświadczanej przez artystkę pogranicznej stylistyce.

Szpakowska-Kujawska oprócz uzewnętrznienia odczuwanej w Afryce obcości egzotycznego kontynentu, wyraża w sztuce z tego okresu także ambiwalentne poczucie zagrożenia i fascynacji – podczas obcowania z drapieżną przyrodą – oraz niepewności, na skutek włączenia w odmienne społecznie i kulturowo relacje między ludźmi. Ewokuje również ból rozłąki ze swoim krajem dotkniętym dramatem stanu wojennego, który przeżywany w egzotycznych realiach współistnieje z ogólnym odczuciem niebezpieczeństwa. Proces adaptacji poprzez sztukę uruchamia typowe dla kreatorki antropomorfizowanie osobistej przestrzeni mentalnej za pomocą zewnętrznej formy.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 139.

Rzeczywista konfrontacja z materialnym substytutem psychicznego życia umożliwia powrót do emocjonalnego komfortu. Kalabasze, będące dotykalmym wyrazem przeżyć twórczyni, mają różne kształty i złożoną problematykę, rozmaicie znakując doświadczaną rzeczywistość – tę nigeryjską, wówczas najbliższą, bo zamieszkiwaną, ale najbardziej obcą, oraz tę polską, wówczas najdalszą, ale odbieraną jako jedyna ojczyzna. Ich znaczeniowa dwuznaczność i agresywność formalna, m.in. dynamiczna ekspresja dekoracyjnych rozgałęzień lub nawarstwień kolażowo wklejanych gazet, deformujące nagromadzenie głów z prasowych fotografii lub groteskowo wyolbrzymionych ust i patrzących oczu – wizualizują wielorakie trudności wewnętrznego życia twórczyni.

W kalabaszach Szpakowska-Kujawska ożywia naturę Nigerii, konfrontując się z nią w artystycznej materii, w której przetwarza tę agresywnie żywiołową energię i oswaja się z nią, a także finalnie czerpie z jej osobliwego uroku cenną siłę egzystencjalną i formotwórczą. Zamiast więc poddać się niezrozumieniu otoczenia i związanemu z nim lękowi, uczłowiecza tę przyrodę, która przybiera bryłowaty kształt tykwowych istnień – przyjaznych, a więc niezagrażających. Sceniczność sublimacji artystycznej jest widoczna w sięganiu po te rzeźby-marionety i przeniesieniu na nie emocjonalnych komplikacji, a zwłaszcza doskwierającej samotności. Dominującą aurę życzliwości artystycznie ożywionego dziwnego kształtu wzmacnia kulista forma, która zamyka kompozycyjnie i sugeruje dośrodkowe scalenie, a także symbolizuje odzyskanie spokoju przez tworzący podmiot. Kalabasze sublimują nie tylko najgłębsze pokłady psychiki, znakują również doświadczany kontekst – przestrzeń społeczną i realia codziennej egzystencji. Transpozycja przepracowywanych przeżyć na artystyczny ekwiwalent wyraża więc społeczny i kulturowy klimat Nigerii: napiętą sytuację polityczną, wielokulturowość i konfliktowość przyjezdnych (do których twórczyni przynależała) i ogólne poczucie niepewności. Tę złożoną i wielopoziomową sublimację Szpakowska poświadcza w kształcie równie zróżnicowanym – biologicznie drapieżnym i splątanim z wielu elementów (także śladzie doświadczanych społecznych interakcji), jaskrawie barwnym i dynamicznym lub zaskakującym „niskością” tworzywa, m.in. apropryjnym operowaniem nieartystycznym materiałem gazetowym czy przemysłowo wyprodukowanymi pończochami. Jest to jednak kształt kompozycyjnie domknięty. Dzięki temu kalabaszowe scalenie wyraża pomyślnie doświadczenie wieloaspektowej konfrontacji z własnym „ja” i światem, a także silny imperatyw przetrwania, który porządkuje wewnętrzne fluktuacje wynikające ze specyfiki osobowości artystki oraz szczególnej zewnętrznej sytuacji.

Wynalezienie kalabasza o formie zamkniętej kuli pokazuje również intuicyjne dążenie do strukturyzowania wszystkiego, co twórczyni zdarzało się mentalnie i podczas zderzenia z orientalną rzeczywistością. Stanowi punkt wyjścia procesualnego

wyrażania emocjonalnej energii w kolistej – a więc zakładającej powodzenie – bryle, co finalnie demonstruje się w dziwnym formotwórstwie i jednocześnie konsekwentnym potwierdzaniu własnej tożsamości. Okrągły kształt kalabasza, podobnie jak wcześniej malarstwo na kulach, symbolizuje ustanowienie własnej jednostkowości, odzyskanie podmiotowości egzystencjalnej i twórczej. Ta owalna bryła znamienne ewokuje doświadczoną tu sublimację poprzez sztukę – podświadomy odruch przetrwania i wyraz prymarnego gestu twórczego kreatorki. Ten gest jest niezmiennie wznawiany w rytm pojawiającego się przeżycia i ma moc konstytuującą w każdych realiach aktywności artystki.

Specyfika kreowania kalabaszki pozwala przywołać psychoanalityczną **fazę lustrzaną**, która w dojrzałym funkcjonowaniu artystki osobiście podlega repetycji w wymiarze artystycznym: „To [świat przedstawiony w kalabaszach – K.T.], po prostu ja. Szukająca lustra, w którym mogłabym się przejrzeć – znajduję je w tych splątaniach, rumowiskach, upiorko-podobnych stworach z buszu”⁶¹. W Lacanowskiej optyce nieświadomość stanowi prawdziwy fundament każdego istnienia, a ukonstytuowanie w odbiciu lustrzanym siebie jako całościowej osoby to tylko wyobrażenie, jednak konieczne i bezustannie wznawiane⁶². W sztuce Szpakowskiej-Kujawskiej to odzyskiwanie pozbawionego braków „idealnego ja” zachodzi w konfrontacji z własnym „innym” wizualizowanym w artystycznej formie. Twórczyni w przedakcie kreacji, m.in. omówionego wcześniej kalabasza *Zuzanna na Oxford Street* [zob. il. 66], szuka ponownego potwierdzenia spójności świadomego poczucia „ja” po szczególnie emocjonalnie męczącym zdarzeniu. Artystka widzi swoją twarz w zwielokrotnieniu, przenosząc na wyobrażoną tykwę doświadczone „zmałtretowanie”, zaburzające komfort emocjonalny. Przyglądanie się sobie w tym plastycznym medium jest odbudowujące osobowościowo i kreacyjne. Przekonuje, że działanie w przestrzeni autorskiej sztuki to nieustanne i konieczne konstruowanie siebie jako całościowej osoby, które zachodzi na zasadzie przeniesienia materii nieświadomości w artystyczny kształt, co odnawia samoświadomościowo. Spoglądanie w wyobrażoną (i w finale wykonaną) tykwę to patrzenie na własnego „innego” i identyfikacja z nim. Pełne umocnienie swojej spójności zachodzi w akcie kreacji, pozostawiając jednak ślad przeformułowanego twórczo przeżycia (jedynie rzeczywistej według Lacana nieświadomości). Wiele twarzy płaczącej artystki, poprzecinanych agresywnie barwnymi atrybutami konsumpcyjnego bogactwa, zostaje połączonych w doskonale zamkniętej tykwie – scalającej fragmentarycznie zwizualizowaną postać kobiety. Samoświadome przeglądanie się w przestrzeni własnej kreacji

⁶¹ Ibidem, s. 411.

⁶² Zob. A. D'ALLEVA: *Metody i teorie...*, s. 114–117.

konstytuuje więc na nowo i finalnie generuje plastyczny kształt – artystycznie zorganizowane odbicie lustrzane.

Ekspresywna figuracja uzyskana w kalabasowym medium to więc także zapis ponownego (i kontynuowanego w nieskończoność w artystycznej kreacji) stawiania się sobą i kobietą. Kobiecość spójnego „ja” jest osobna i wyraźna w eksperymentalnie wypracowanym kształcie. Scalające przyglądanie się sobie powołuje dzieło kodujące specyfikę nieświadomości autorki w konkretnej formie, która zostaje wprowadzona w rzeczywistość zewnętrzną – porządek symboliczny, konwencjonalnie ustrukturyzowany artystycznie i kulturowo. Twórcza konfrontacja ze sobą prowadzi do świadectwa tego procesu, które jednak z trudnością przystaje do rzeczywistości z założenia patriarchalnej. Kobięcy idiom artystyczny – wyartykułowany m.in. w trakcie identyfikacji z własnym „innym” – jest mocno odrębny i w przestrzeni ekspozycyjnej wyróżnia się spośród innych prac zneutralizowanych pod względem transpozycji intymnego doświadczenia na artystyczny kształt. Uwidocznione ego twórczyni jest szczególnie autentyczne i sugestywne, ostro wyrażone w plastycznym ekwiwalencie. Uświadomienie sobie swojej osobowości w pełnej wieloaspektowości i złożoności jej przejawów wydaje się unikalne w tej sztuce, konstruuje odróżniający się podmiot twórczy, który dekonstruuje ograniczający paradygmat.

Także w twórczości afrykańskiej Szpakowska-Kujawska jawi się jako **modernistka-awangardystka** otwarta na nowe poszukiwania artystyczne, eksplorujące kondycję współczesnej sztuki. W kalabasach z okresu nigeryjskiego – i późniejszych *Skrzydłakach*, 2017–2019, powstałych częściowo z tropikalnego tworzywa⁶³ – najwyraźniej zdarza jej się ciężać ku transgresyjnemu zawłaszczaniu wybranych jakości postmodernistycznej sztuki aktualnej, m.in. sięga po materiały nieszlachetne (papier, poddane rozkładowi tworzywa naturalne, np. gałęzie) czy konsumpcyjne (lateks pończoch), które łączy w heterogeniczną jedność. Decyduje się przekształcić przedmiot codziennego użytku w wytwór sztuki (naczynia z dyni w rzeźbę). Kreuje w tym nowym wymiarze specyficzne kształty i dziwne istnienia nieprzypominające tradycyjnej twórczości, które uruchamiają ambiwalencję skojarzeń, zarówno z kiczem, jak i ze sztuką „wysoką”. Tykwowe dzieła stają się więc przestrzenią demitologizowania modernistycznych zasad tworzenia, tj. poważny temat, szlachetne tworzywo, estetyczna jednorodność i kult unikalnego gestu kreującego artysty. Stanowią progresywne poznawanie obszarów aktualnej sztuki i jednocześnie świadectwo postawangardowych predylekcji. Przewartościowanie modernizmu, z pewnością niezamierzone, wynikało

⁶³ *Skrzydłaki* zostaną opisane w rozdziale 6., poświęconym Lasówce.

z osobistej konieczności przetrwania jako artystki i człowieka, a tym samym zbliżenia się do wieloaspektowej inności, by uchronić się przed obcością i samotnością. Absorpcja nowych doświadczeń artystycznych nie jest jednak obezwładniająca – przyzwala na obecność modernistycznego priorytetu scalającej formy, która porządkuje nowe twórcze zbliżenia. Obłą bryła kalabaszowa wyznacza doskonały zamknięty świat nigeryjskich przeżyć i iluminacji, autorytarnie go zamyka w estetycznej pełni barwy i kształtu. Kalabasze pozwalają Szpakowskiej na odkrycie współczesnych obszarów sztuki, ale nie pozbawiają jej wciąż dominujących awangardowych wartości. Po powrocie do ojczyzny, stłamszonej duszną atmosferą nastąpiła po zakończeniu stanu wojennego, stałe wartości sztuki modernistycznej zauważalnie dochodzą do głosu w jej nowych pracach. Trudno tu jednak dostrzec regres; widać raczej osobliwą kontynuację nigeryjskich twórczych doświadczeń, tylko w innym temacie i materiale. Ponowna aklimatyzacja do polskich warunków przejawia się w sztuce o większej świadomości swoich możliwości. Twórczyni skwapliwie je rozwija, przeszukując dostępne rejony artystycznej materii. Ślad nigeryjskiej swobody twórczej w rodzimych okolicznościach widać w awangardowych kreatywności i poszukiwaniu nowej jakości artystycznej, które kierują transgresyjnymi zapożyczeniami postmodernistycznych zdobyczy. Pogłosem kalabaszowym stają się formy przestrzenne, często ceramiczne – które kontynuują nowatorską penetrację potencjału przestrzenności. Tworząc je, Szpakowska bazuje na rozwiązaniach artystycznych zdobytych podczas nigeryjskich zbliżeń do tworzywa z zeschłej dyni. Rzadziej wykorzystuje nieobrobione egzotyczne tykwy. W dalszym ciągu obkleja bryłę wycinanymi formami z papieru i dołącza do nich osobne inróżne fragmenty. Praktykowane w Afryce wyklejanie i scalanie odrębnych elementów, a także antropomorfizacja form przestrzennych, upodabniającą je niekiedy do teatralnych ożywionych marionet (np. wczesny kalabasz stanu wojennego, *Spotkania w buszu*), to tendencje przejawiające się konsekwentnie w jej późniejszych pracach w trójwymiarze, co widać m.in. w opisanych już białych głowach, odbitych od połówek zachowanego kalabasza i z przyklejonymi trójkątnymi fragmentami sugerującymi nos oraz w ceramicznym cyklu *Zmęczeniu*. Doświadczenie orientalnej przygody jest też zbyt unikalne oraz twórczo konstytutywne w cennych latach migracji i późniejszej sztuce, by go nie utrwalić w tradycyjnej formie pamiątki o niepowtarzalnej egzystencji i kreacji indywiduum (*Ekundayo albo droga*).

Sztuka kalabaszy Szpakowskiej-Kujawskiej pozostaje czymś wyjątkowym, zarówno ze względu na specyfikę przedstawionego na nich świata, jak i nowatorstwo zastosowanej techniki. Dzieła te wyrażają najbardziej intensywnie spośród innej afrykańskiej twórczości artystki jej bliskość z Nigerią, mimo że tematycznie związane są również

z problemami Polski. Stanowią zadziwiającą plastyczną syntezę tych dwóch tak odmiennych kultur. Na polskim gruncie artystycznym twórczyni zapoczątkowała sztukę kalabaszy. Bez kontynuacji, bo też trudno o przeżycie nigeryjskiej przygody i zdobycie chociażby tropikalnego tworzywa. Tykwy Szpakowskiej są niezwykle świadectwem egzotycznego pobytu w Afryce. Stanowią jednorazową eskalację jej konceptu artystycznego, który najpełniej objawił się w nigeryjskich okolicznościach. Po powrocie do kraju artystka stworzyła około 25 form przestrzennych⁶⁴, używając przywiezionych ze sobą pustych kalabaszy, z których najwcześniejsze charakteryzuje ponury nastrój oraz mniej żywiołowe kolorystyka i forma. Wystawiane w obcym im kontekście istnieją wraz ze wspólnie eksponowanymi tykwami powstałymi w Afryce jako trudne do zidentyfikowania, jak je sama nazywa – „obce” i „anachroniczne”⁶⁵ „dziwolaży”⁶⁶. Podobnie rodzime okazały się dzieła z ostatnich egzemplarzy sprowadzonych dyni, czyli zwłaszcza *Skrzydłaki* powstałe w Lasówce⁶⁷. Mimo – co należy podkreślić – niepodważalnej wartości opracowanych w Polsce kalabaszy, są to już dzieła odmienne, wcielone w krajową twórczość artystki, uwarunkowaną inną tematyką i zróżnicowanymi artystycznymi dążeniami. Nie powtarzają one orientalnej jakości sztuki z tropików naturalnie porządkowanej wyschniętej tykwie. Afrykańskie kalabasze Szpakowskiej-Kujawskiej stanowią więc artystyczne unikaty, co potwierdzają także słowa jej samej: „Prace są unikalne. Nikt takich nie robi i ja nie powtórzę ich nigdy. Są jedynym sensem mego życia tutaj [w Afryce – K.T.], jedyną cenną rzeczą, jaka dla mnie tu istnieje...”⁶⁸.

⁶⁴ Do zbioru „krajowych” kalabaszy należy np. inna wersja kalasza stanu wojennego *Źródło*, 1985–1986, z połówki tykwy i drewna, przedstawiająca sinawe głowy zawieszone na ciemnym tle; kalasz *Ani to, ani to*, 2002–2007; formy kalaszowe z cyklu *Niepokoje*, 2011–2016, powstałe w 2013 roku.

⁶⁵ Ta refleksja towarzyszy artystce, gdy na ponigeryjskim etapie swojej drogi twórczej próbuje z kolei zaaklimatyzować się w zastanej rodzimej sytuacji artystycznej: „Moje rysunki, obrazy, kalasze były tak obce, tak anachroniczne! Nawet wśród «nowych dzikich» [...] nie mogłam się odnaleźć”. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu...*, s. 217. Epitetu „anachroniczne” twórczyni używa tu raczej w znaczeniu ‘niezgodne z duchem czasu’ – nieaktualne w odniesieniu do polskich mentalności i kontekstu artystycznego, a nie w sensie – ‘przestarzałe’.

⁶⁶ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016, godz. 15:00–17:30. Maszynopis w archiwum autorki.

⁶⁷ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 6.09.2017...

⁶⁸ A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo albo droga...*, s. 384.



6. LASÓWKA

Gdziekolwiek się ruszę w Lasówce, jestem w kole¹.

Anna Szpakowska-Kujawska

Cykl obrazów *Droga do środka* stanowi rezultat szczęśliwego przebywania Anny Szpakowskiej-Kujawskiej w jej skromnym domku nad Dziką Orlicą w kontakcie z upajającą naturą. Pobyt w Lasówce stał się impulsem do stworzenia wcześniejszych od omawianych tu dzieł klejonych „pisanin”, 1991–2005, w których haiku układa się w pejzaże z wyciętych liter lub skrawków zapisanego tekstu (np. *Słoneczny wiatr / głaszcze moją twarz / istnieję / przestrzeniami łąk*, kolaż, 1997) [zob. il. 15]. W ciągu kilku lat (2008–2016) powstał w tym miejscu cykl obrazów klejonych *Droga do środka*, tzn. łączących fragmenty akwarelowych szkiców natury (te ostatnie zaczęły się pojawiać się już od 1990 roku)². Szpakowska polega w nim na swoim odczuciu pejzażu –

¹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017, godz. 18:00–22:00. Maszynopis w archiwum autorki.

² Do omawianych tu obrazów cyklu *Droga do środka*, namalowanych w latach 2008–2012, dołączyły kolejne kolaże, które sukcesywnie powstawały w latach późniejszych podczas regularnych odwiedzin Lasówki i które charakteryzują się właściwościami

indywidualnym uchwyceniu nastroju niezwyklej przyrody polsko-czeskiego pogranicza. Spontaniczna empatia otoczenia poddawana jest w procesie twórczym żelaznej samodyscyplinie, cyzelującej artystyczną formę końcowego obrazu. Swoje działania twórczyni podporządkowuje wcześniejszemu „zamysłowi podstawowemu”³, według którego planuje i realizuje przygotowania. Dokładnie obmyślana praca-kreacja daje jednocześnie bezwarunkowe szczęście i odpoczynek.

Lasówka jest dla artystki szczególnie ważna. Pozwoliła na wewnętrzną integrację – odnalezienie się w bycie. Umożliwiła trwanie w kojącej otwartej przestrzeni, naturalnej i pełnej ciszy. Dała koncentrację i skupienie. Oznaczała radość istnienia samej ze sobą. To „ja” Szpakowskiej jest tu szczególnie widoczne. Stanowi **środek** kreowanego na obrazie świata. Twórczyni przebywa zwykle w centrum natury, gdy bezpośrednio rysuje i wstępnie komponuje całość. Konstytuuje odśrodkowo najczęściej koncentryczną strukturę obrazu. Szkicując, obraca się w koło. Ugruntowuje wówczas jedyną niepowtarzalność swojego trwania w przyrodzie i swojej percepcji, podczas której koduje plastycznie każdy fragment natury, poruszając się jako obserwatorka wokół własnej osi. Zapisuje przestrzeń naokoło siebie. Koncentryczność powoływanego w tym procesie dzieła wynika z bycia artystki w kole. Pełnia, łagodność i spokój ewokowane w kształcie koła, nacechowanego medytacyjnie jako symbol dotarcia do najwyższego zrozumienia i emocjonalnego błogostanu – wiążą się tu z naturą. Koło to horyzont. Właśnie tak jawi się Szpakowskiej Lasówka: jako przestrzeń horyzontu, oczyszczona z zasłaniających ją ulic czy domów. W doskonałym kole znajdują się doskonale z nim współgrające pola i lasy. Lasówka okazuje się więc centrum świata uwarunkowanym przez indywiduum, które jest jego środkiem. Stworzone jakby kosmogonicznie przez samą artystkę jako sfera jej egzystencji i kreacji, stanowi jednocześnie przestrzeń idealnego własnego uniwersum. Szpakowska czyni z niego najistotniejszy punkt wszystkiego, wokół którego kreuje swoje artystyczne światy. Pełnia okręgu natury to jednocześnie koncentryczna pełnia kompozycji obrazu, a także egzystencjalne spełnienie kobiety i kreatorki.

Kilkusetapowe działanie artystyczne jest rozłożone w czasie według osobistego rytmu koegzystowania z naturą. Na wstępie Szpakowska-Kujawska studiuje pola, niebo i rzekę w formie akwarel i rysunków, które mają charakter odruchowo wykonywanych notatek z bezpośredniej obserwacji otaczającej przyrody: „Patrzę tu, tu i patrzę tu.

formalno-stylistycznymi wspólnymi dla całej serii. Jest to m.in. kolażowe przedstawienie korony ulubionego drzewa przypominające rozłożystą rozetę czy wyklejana mozaika z fragmentów błękitno-białych chmur, podkreślonych czerwonym konturem (Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Rytmy* [katalog wystawy], mia ART GALLERY. Wrocław 2019, s. 22–23).

³ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

72. Cykl *Homosfery*, olej, 1975

To [akwarele – K.T.] są dokładne fragmenty tego, co ja widzę naokoło”⁴. Impulsywne notowanie absorbującej artystkę rzeczywistości nie jest niczym nowym w jej drodze twórczej. Pasja zatrzymywania na nawet najmniejszym papierku detalu otoczenia – który ją zafrapował i stał się zarazem pomysłem do przyszłej pracy – istniała w niej od zawsze. Szpakowska przyznaje: „To było coś naczelnego we mnie”⁵. Potrzeba utrwalania i jednocześnie plastycznego przetwarzania stanowiła sposób na przetrwanie w czasami ciężącej codzienności i zaowocowała niezliczoną ilością rysunków. Są one zarówno stworzoną pod wpływem naturalnego bodźca pełnowartościową kompozycją artystyczną, jak i materiałem przygotowawczym do przyszłej realizacji. W tej potrzebie uwiecznienia świata przejawia się także charakterystyczne dla sztuki Szpakowskiej wyłuskiwanie detalu, nie całości. Stykając się z naturą, zauważa trawę, konar drzewa, pojedynczy liść. Obcując z człowiekiem, wybiera z jego fizjonomii tylko twarz, czasami odrzucając nawet włosy, które okazują się zbędne w końcowym dziele (np. cykl *Homosfery*, olej, 1975; cykl *Zmęczeniu*, ceramika, 1990–1991) [il. 72]. Przebywając w nigeryjskiej rzeczywistości, zachowuje z niej roślinkę czy też osobne człony ciała człowieka: nogę, rękę lub oko, usta, ucho (np. *Powrót do formy*, olej, 1979; cykl *Myśli na zielonej łące*, 1978) [il. 73]. Mimowolna fragmentaryzacja otoczenia uwidacznia się także w świadomej i właściwej pracy z wycinaniem i wyklejaniem w cyklu *Droga do środka*.

Następny etap prowadzi do przygotowania elementów wklejanych na podłożę obrazowe. Z wcześniej wykonanych akwarel artystka wycina potrzebne jej fragmenty, które wykorzystuje we właściwym obrazie. Estetyczne akwarelowe dziełka,

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

stanowiące autonomiczne całości, są często z bólem cięte w poszukiwaniu odpowiedniej tonacji zieleni trawy czy błękitu wody. Ostatni etap to łączenie wycinanek na płaszczyźnie właściwego dzieła i końcowy retusz. Uzyskane fragmenty Szpakowska zestawia na płaszczyźnie płótna, tworząc ekwiwalent natury, zaplanowany w kompozycji obrazowej. Artystycznie domkniętych kilkadziesiąt barwnych szkiców – osobnych „pejzażyzków” poddaje destrukcji, by stworzyć nową całość. Ze zniszczenia kreacji reżyseruje ponowne „stawanie się”. Powtórne tworzenie z wyciętych kawałeczków jest stale podporządkowane odgórnie panującej idei finałowego artefaktu, by zgodnie z zasadą autorki „dopasować do tego, co chcę pokazać”⁶. Jak wspomniano, bycie w kole natury stanowi punkt wyjścia formy lasówkowych obrazów. Komponowane dośrodkowo przypominają okrąg, labirynt lub drogę. Wynikają najczęściej ze studiów artystki, gdy znajduje się w przestrzeni horyzontu. Mniej liczne, tworzone linearnie, w pionie lub poziomie, odwołują do spacerów twórczyni po lesie, gdy kulość znika i dominuje wijąca się lub prosta linia drogi (np. *Droga do środka* 24, kolaż, 90 × 90 cm⁷, 2012; *Droga do środka* 20, 2011) [il. 74].

Wszystkie prace lasówkowe zatytułowane *Droga do środka* przywołują sensotwórczy kontekst dzieła. Układają się w następujące po sobie warianty, których numerację dyktuje czas powstania. Jedne zostały skomponowane koncentrycznie (*Droga do środka* 1, 2, 7, 8, 14, 22) [il. 75, 76]. Inne labiryntowo, opierając się na archetypie drogi, która przecina przestrzeń liniowo i w rozmaitych układach (*Droga do środka* 4, 5, 18, 19, 24) [il. 77, 78]. Jeszcze inne – organizują naturę w poziomie lub pionie: prosto linearnie (*Droga do środka* 20) lub faliście (*Droga do środka* 10) [il. 79] czy spiralnie (*Droga do środka* 11, 12) [il. 80] i zygzakowato (*Droga do środka* 23) [il. 81]. Ten systematyzujący podział prac nie wyklucza ich kompozycyjnego zazębiania się, np. wertykalnego liniowego porządkowania z konwencją labiryntu (m.in. *Droga do środka* 4, 12) [il. 82]. Zaproponowana tu z natury swej schematyczna segregacja lasówkowych dzieł służy przede wszystkim wyodrębnieniu ich bogactwa kompozycyjno-stylistycznego. Z jednej strony jest to „wyklejanka”, mniej ceniona od szlachetnego pokrywania farbami olejnymi całego płótna. Sposób jej technicznego wykonania kojarzy się z chwytem malarstwa materii, polegającym na łączeniu w dziele fragmentów o różnej proveniencji, najczęściej wziętych z codzienności i natury. Efekt kompozycyjny jest podobny – z wielości powstaje pojedyncza całość obrazowa, zaskakująca bogactwem artystycznych środków: układów połączeń elementów, zestawień barwnych, gradacji przestrzenności nakładanych na siebie

⁶ Ibidem.

⁷ Wszystkie obrazy cyklu mają formę kolażu o zbliżonych wymiarach, czyli 85 × 85 cm – 94 × 94 cm.



73. Myśli na zielonej łące, pastel, 1978



74. Droga do środka 24, kolaż, 2012



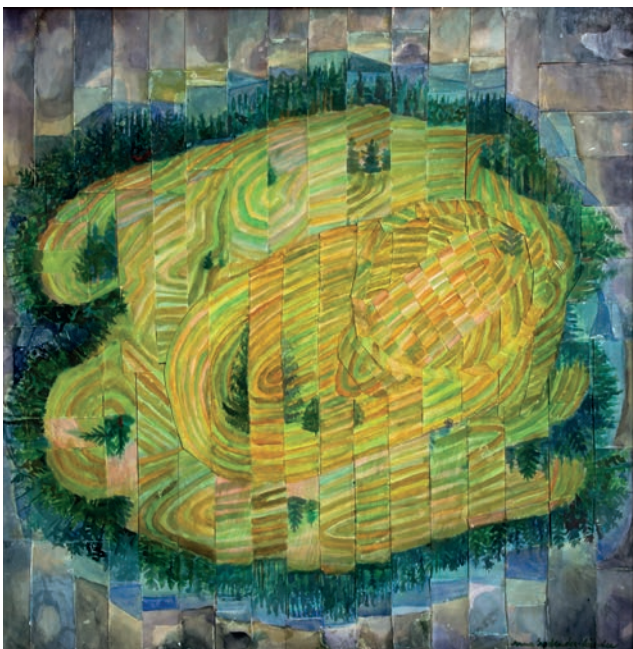
75. Droga do środka 1, kolaż, 2008



76. Droga do środka 2, kolaż, 2008



77. Droga do środka 19, kolaż, 2011



78. Droga do środka 4, kolaż, 2008



79. Droga do środka 10, kolaż, 2010



80. Droga do środka 11, kolaż, 2010



81. Droga do środka 23, kolaż, 2012



82. *Droga do środka 12*, kolaż, 2010

warstw. Kompozycje Szpakowskiej-Kujawskiej to oczywiście nie malarstwo strukturalne, ale wyraźnie estetyczne kolaże, oparte na popularnym w sztuce współczesnej łączeniu osobnych części, w tym wypadku samodzielnie przez twórczynię wykreowanych. Jednorodny materiał, czyli akwarele oraz ich fragmenty odbijające urokliwą naturę, tworzy osobliwy obraz nazwany przez artystkę kolejną „eureką” w jej poszukiwającej twórczości. Z drugiej strony widoczny tu zabieg syntezy – odkryty w okresie awangardy (kolaże kubistów i dadaistów) i spopularyzowany w zmierzchającej neoawangardzie, zapowiadającej postmodernizm (m.in. pop-art) – podczas percepcji ulega zatarciu. Dominuje wielobarwna kompozycja abstrakcyjna mieniąca się fragmentami o rozmaitej jakości koloru i kształtu, która przypomina kalejdoskopową odsłonę – kompozycyjną wariację jaskrawych szkieł (np. *Droga do środka* 7) [il. 83]. Modernistyczna nieprzestawieniowość ujmuje podczas odbioru tych prac z większej odległości – sugeruje wówczas „wysokie” malarstwo abstrakcyjne. Szpakowska zaznacza jednak, że obrazy lasówkowe to „superrealizm”⁸. W swych akwarelach, potem powklejanych do obrazu, odbija konkretną rzeczywistość. Odrzuca „wymyśloną bujdę” i „sztuczność”⁹. Utrwała, najczęściej fragmentarycznie, realne niebo, strumyk czy liście. Pozwala jej to wskazać w swoim gotowym dziele te właśnie ślady realistycznego świata i oznajmić z poczuciem kojącej przynależności: „To jest fragment mojego drzewa”¹⁰.

Cykl ten stanowi więc malarstwo dwuznaczne. Charakteryzuje się zmiennym przechodzeniem realizmu w abstrakcję i odwrotnie. Okazuje się dynamiczną niespodzianką na poziomie odbioru. W zależności od sposobu i odległości percepcji jawi się jako zespół realistycznych pejzaży lub barwna abstrakcja z drobnych kształtów. Ten końcowy efekt wynika z wieloznacznej postawy samej artystki, która pragnie realizmu, dlatego tworzy „pejzażyczki” z natury, ale także odrzuca tradycyjny pejzaż: „Mnie pejzaż nie interesuje. Ale mnie interesuje przyroda, świat”¹¹. Szpakowska-Kujawska tworzy więc plastyczny ekwiwalent realistycznej natury w finalnym dziele ciężącym ku nieprzestawieniowości. Komplikacja polega na umieszczeniu w nim mimetycznych drobnych odsłon, odpowiadających rzeczywistemu detalowi i zniuansowanej kolorystyce przyrody. Synteza realizmu i wyklejonej abstrakcji w dziele percepcyjnie wieloznacznym świadczy tym samym o osobliwej jakości tej sztuki i jej dużym potencjale artystycznym. Dowodzi także sensotwórczego podejścia Szpakowskiej – symbolizowania osobistych znaczeń w odkrywczej syntetyzującej formie, uruchamiającej różne jej definiowanie,

⁸ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.



83. *Droga do środka 7*, kolaż, 2009

co potwierdzają słowa twórczyni: „Ja wcale jednoznacznie nie myślę o tym”¹². Jednocześnie artystka jest precyzyjnie formotwórcza, bezwzględnie rezygnując z ilości na rzecz jakości – gdy tnie dziesiątki akwarel, nieważne, ile ich unicestwi, by osiągnąć jedno upragnione dzieło. Końcowy efekt wynagradza jej mrówczą pracę i kategoryczne niszczenie, niezbędne podczas procesu twórczego.

Szpakowska wkleja fragmenty akwarel do podłoża, dbając o istotny tu układ ich zestawień. Na pierwszy rzut oka te podziały wydają się chaotyczne, wynikłe z impulsywnego rozsypania wyciętych kształtów. Po dłuższej obserwacji dostrzega się jednak ich precyzyjną konfigurację – części, nawet o różnej wielkości i różnym kształcie, łączą się w wyszukany, ale też regularny porządek, uformowany w owal, spiralę lub kwadrat. Podziały scala odgórna konstrukcja, często wyrażona w ramowaniu zamykającym kompozycję bogatą w barwne i wymyślne zestawy kształtów. Wielość artystycznych środków porządkuje zintegrowana forma całości. Te kontrasty zgodnie współistnieją. Twórczyni posiadała umiejętność godzenia różnych jakości pojawiających się na wielu etapach pracy nad cyklem. Tak więc łączy emocjonalne i chwilowe przeżycie natury z samodyscypliną artystycznego konstruowania, a także symultaniczny zlepek części

¹² Ibidem.

osobnych akwarel z jednorodną całością, zacierającą ślady kolażu. Dziesiątki realistycznych pejzaży spaja w pojedyncze dzieło ciężące ku abstrakcji, a przedstawienie detalu rzeczywistości wyłuskanego z „obrazeczka” kojarzy z ogólnym ujęciem wyobrażenia mikrokosmosu przyrody w końcowej kompozycji. Intensywna i różnorodna kolorystyka układa się w stałe zestawy: błękitu, zieleni i bieli (odbijane niebo – drzewa – chmury) czy zieleni, brązu i żółcień (drzewa – konary drzew i ścieżka – siano). Nad wielością dominuje więc selekcja. Wyraźna w tym cyklu zmienność fakturalna sprawdza się do przechodzenia: płaskości akwareli w delikatną przestrzenność wyklejanki na podłożu oraz cienko nakładanych na akwarelę i płynnie rozlewających się plam barwnych w płaszczyznę obrazu pociętą miejscami złączeń wybranych fragmentów „obrazeczków”, które ją rozwarstwiają i rozmieniają na drobne części. Przeciwności scala rytmika kompozycji – najczęściej do centrum lub w pionie, jako droga do środka. Ostatni etap kreacji polegający na zestrzajaniu fragmentów charakteryzuje precyzja i prostota zamkniętej formy, która w finale dominuje w swej oczywistości.

Droga do środka 18, 2011 [il. 84] przedstawia leśny labirynt prowadzący do figury ukrzyżowanego Chrystusa, czyli centrum pejzażu. Koncentryczna kompozycja o wertykalno-horyzontalnym układzie stanowi połączenie realistycznych szkiców zagajników i lasów w formacie prostokątnym lub kwadratowym z przedstawieniem kamiennej rzeźby Zbawiciela z 812 roku. Wmalowana w płótno rama to połączone malutkie akwarele, opatrzone ciemnym zarysem postrzępionych drzew. Porzucając odkodowywanie detalu, odbiera się głównie estetykę barwnych zestawień i harmonijnych układów fragmentów. *Droga do środka 14*, 2010 [il. 85] odwołuje do owalnej połąci skoszonego siana w miodowym kolorze. Kilkadziesiąt akwarel złocistego pola powklejanych w kształt dynamicznych wirów nadaje żółtawemu okręgowi ruch i kolorystyczną migotliwość. Nuansowanie tonów jednej barwy rozmienia zbliżone kolory na urozmaiconą paletę odcieni; zdradza również mistrzostwo Szpakowskiej w operowaniu jakością barw. *Droga do środka 10*, 2010 to fale pejzaży: nieba i łąk. Płynące pasma różnych barw przywołują rytmicznie poruszające się na wietrze miękkie trawy z dzwonkami i rumiankami. Przez artystkę odbierane w rzeczywistości sensualnie, za pośrednictwem wzroku, dotyku i słuchu, zmieniają się na płótnie w uspokajającą płynną falę, zaburzoną ekspresywną różnorodnością jaskrawych barw. *Droga do środka 23*, 2012 przybliży leśną ścieżkę twórczyni ciągnącą się przez wszystkie łąki. Została ujęta jako brązowa przerwa w przestrzeni, którą po obu stronach zamykają drzewa w różnych odcieniach zieleni. *W drodze do środka 12*, 2010 opływowa spirala koncentrycznie organizująca obraz składa się ze studiów detalu – konarów drzew i rwących strumieni, które są odbierane przez malarzkę w rozmaitych odcieniach brązu i czerwieni.



84. Droga do środka 18, kolaż, 2011



85. Droga do środka 14, kolaż, 2010

Rytmikę kompozycji Szpakowska uwydatnia w *Drodze do środka 20*, 2011 [il. 86], poświęconej jej ojcu, Wacławowi Szpakowskiemu, osobliwie nawiązując do jego nowatorskiej koncepcji linii rytmicznych¹³. Dominująca w abstrakcyjnych kompozycjach Szpakowskiego zasada rytmu i harmonijnie powtarzających się liniowych sekwencji przebija z obrazu jego córki. Fragmenty lasów litewskich, łotewskich, rosyjskich, które często przemierzał jej ojciec na trasie do Syberii, znajdują swój odpowiednik w lasówkowych akwarelach zagajników, w których artystka sięga po różne odcienie soczystej zieleni, szmaragdowej lub jasnej. Szpakowska łączy wycięte z nich trójkątne fragmenty, sugerujące postrzępione pasma świerków, które ciągną się wokół brązowej drogi przez las w kierunku symbolicznego środka. Przeważnie ostre formy układają się w harmonijnym rytmie tworzonych pionów. Już we wspomnianych wcześniej kolażach twórczyni proponuje realistyczną konwersję klasycznego meandru – abstrakcyjnego motywu dekoracyjnego, po który często sięgał jej ojciec, widząc w nim symbol ukrytego porządku rzeczywistości i pogłos jego wcześniejszych linearnych szkiców oddających badanie natury¹⁴. Szpakowska-Kujawska w lasówkowym cyklu nawiązuje do różnych odmian manowczyka: rytmicznie poprowadzonej linii giętkiej (*Droga do środka 11*, 24) lub załamującej się dośrodkowo pod kątem prostym (m.in. *Droga do środka 18*). Odpowiada w nim na uproszczoną abstrakcyjną formę ojca swoją rytmiczną kompozycją realistyczną (opartą w punkcie wyjścia na „naturalistycznych” pejzażach), którą organizuje określonym kierunkiem scalających połączeń pejzaży konstruujących kolaż: dośrodkowym, falistym, łamanym. Mimo odmiennej stylistyki do abstrakcji Szpakowskiego zbliża ją wspólna modernistyczna idea wyrażenia w precyzyjnie zorganizowanej formie plastycznej ukrytego porządku natury, a tym samym prymarnej prawdy o uniwersum i kolejach ludzkiej egzystencji. Rytmiczna konstrukcja malarska przypominająca labirynt sugeruje logiczne rozwiązanie jako dojście do odkrycia sensu – finalnej iluminacji. Z tym że w malarstwie córki docieranie do tego sensu jest bardziej jednostkowe (podkreśla widzenie otoczenia przez indywiduum) i zachodzi w perspektywie kobiecej.

W *Drodze do środka 8*, 2010 [il. 87] artystka jedyny raz w tym cyklu wykorzystuje fotografie strumieni, wartko płynących po zimie, utrwalając ich rozmaite nurty i kolorystyczne układy. Łączy wycinki ekspresywnie ostrych plam błękitów i bieli, które okalają koliste pole i jednocześnie wyznaczają ramy obrazu. *Droga do środka 5*,

¹³ Wacław Szpakowski 1883–1973. *Linie rytmiczne*. Red. E. ŁUBOWICZ. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016.

¹⁴ E. ŁUBOWICZ: Wacława Szpakowskiego „obrazy czasowe”. W: Wacław Szpakowski 1883–1973. *Linie...*, m.in. s. 8–10.



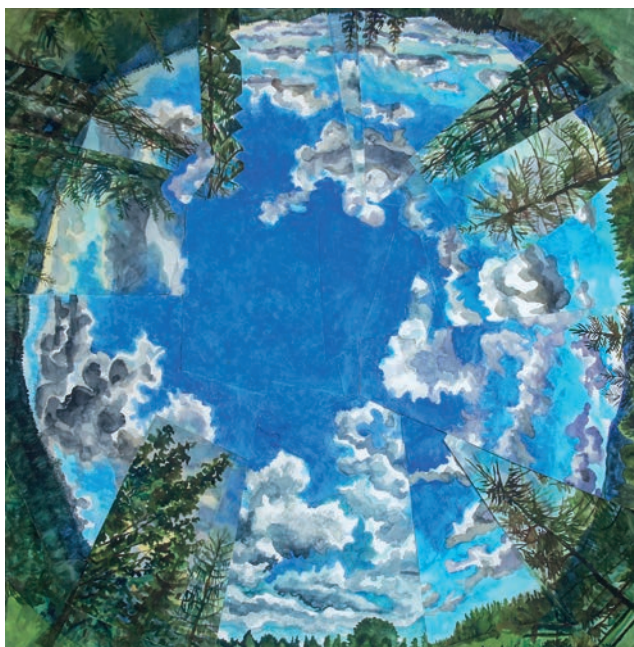
86. Droga do środka 20, kolaż, 2011



87. Droga do środka 8, kolaż, 2010



88. Droga do środka 5, kolaż, 2009



89. Droga do środka 22, kolaż, 2011



90. Plafon w Bibliotece Wojewódzkiej we Wrocławiu, 1975

2009 [il. 88] to obmyślony koncentrycznie kolaż zimowy. Środkową plamę bieli przecinają drobne ciemniejsze obiekty. Trudno tu nie przywołać zimowych pejzaży dawnych mistrzów, chociażby Pietera Bruegla (np. *Myśliwi na śniegu. Zima*, olej, 1565), który odbijał detal panoramicznie ujętych wiejskich przestrzeni, wypełnionych malutkimi domkami i sylwetkami ich mieszkańców. Szpakowska-Kujawska dba o drobny szczegół rozległych połąci z podobnym pietyzmem i osobistą stylizacją, ale odmiennie je ujmuje w charakterystyczną koncentryczną strukturę klejonki. *Droga do środka* 22, 2011 [il. 89] stanowi artystyczny ekwiwalent lasówkowego nieba, otoczonego zielonymi drzewami. Barwne układy kłębow nieboskłonu kojarzą się z renesansowo-barokowym malarstwem iluzjonistycznym, gdzie chmury imitują przestrzeń nieba na wielkoformatowych powierzchniach budowli. Takie działanie nie było obce samej Szpakowskiej, która na suficie Wrocławskiej Biblioteki Miejskiej wykonała plafon z namnożonymi postaciami, umieszczonymi w bezkresie nieba [il. 90].

Droga do środka 25, 2012 [il. 91] jako jedna z nielicznych prac cyklu odnosi się do przestrzeni zamkniętego pomieszczenia, czyli skromnego domku artystki w Lasówce, który także stanowi metaforyczne centrum jej egzystencji, okolone żywiołem natury. Tego typu lasówkowe obrazy z namalowanych fragmentów prywatnego lokum wynikały z przyczyn prozaicznych – ponurej pogody, niesprzyjającej szkicom w plenerze.



91. *Droga do środka 25*, kolaż, 2012

Podobnie przypadkowe czynniki egzystencjalne często warunkują wyjątkową twórczość artystki i wydają się jej naturalnym bodźcem. *Droga do środka 25* to kolaż z fragmentów akwarel, który przedstawia twarz malarki, a także rzeczywiste detale drewnianego wnętrza mieszkania, np. zaprojektowane przez Szpakowską witrażowe okno, fragment kominka z aniołkiem, przedpokój z kuchnią, sypialnię. Zestawienie pokawałkowanych i tak samo ważnych odzwierciedleń kilku wymiarów jej istnienia w zamkniętej przestrzeni przypomina kubistyczny kolaż fazy syntetycznej (1912–1913), w którym sięgnięto po aluzyjny i zbliżony do abstrakcji znak plastyczny z materiału codziennego oraz zastosowano go jako przedmiot artystyczny dwuznaczny, nienależący w pełni ani do sztuki, ani do codzienności, działający swoją abstrahującą obcością. Kolaż kubistów stanowił składankę z ostro wyciętych skrawków rzeczywistych przedmiotów i geometrycznych fragmentów mocno uogólnionego wyobrażenia człowieka, które rozrzucono na płaskim nieprzedstawiającym tle. Szpakowska-Kujawska tworzy swoją kompozycję inaczej – z wycinków malarstwa naśladującego i realistycznego, elementów konkretnie znaczących, mimo ich zniekształcenia w całościowej jakości obrazu. Zastosowanie przez artystkę realizmu fragmentarycznych przedstawień, najczęściej akwarelowych (bez przyklejania przestrzennych obiektów, jak to było u kubistów), ich koncentryczne połączenie wyznaczające spójną całość dzieła oraz nasycona kolorystyka,

a także niezmienna ważność człowieka mimo jego niekompletnego ujęcia – stanowią osobistą tendencję twórczyni, charakterystyczną dla jej autorskiego malarstwa kolażowego. Szpakowska pomija kubistyczną destrukcję formy nieopatrznie zapowiadającą postmodernistyczną heterogeniczność i niestabilność unieważniającą się sztuki (podanej dekonstrukcji). Pozostaje przy sensotwórczym formalnym scaleniu, odrzuca też zakwestionowanie indywiduum w abstrakcyjnym kształcie.

Cykl lasówkowego malarstwa stanowi stałe przedstawienie drogi artystki do osobistego środka mikrokosmosu natury, w którym ją obserwowała i szkicowała. Realizm przemieniła w fantazję kolorowej kompozycji. Detal przyrody i odruchowy mimetyzm wprzęgła w modernistyczną nieprzedstawieniowość mozaiki kształtów i barw. Każdy obraz domknęła w precyzyjnie zaplanowanej strukturze, bez chaotyczności i niezdecydowania. Dominacja spójnej zamkniętej formy jest mimowolna: „To przychodzi naturalnie. To jest we krwi”¹⁵. Łącząc fragmenty osobnych studiów we właściwy obraz, Szpakowska zastosowała zabieg dzieła w dziele, a tym samym szkatułkowe rozczłonkowanie kompozycji na wynikające z siebie jej elementy, ułożone w klarowny jednorodny ciąg. Różnorodna i wieloznaczna wybrała rozmaitość realistycznego detalu, którą zlała w abstrakcyjną całość. Bezkonfliktowo połączyła awangardową ważność formy z aktualnym i jednocześnie uniwersalnym zainteresowaniem rzeczywistością, a także z osobistym symbolizmem. W każdej z lasówkowych prac wyraziła własny intymny sens, zakodowany w plastycznych znakach. Awangardowość wydaje się osobistym odniesieniem do wartości artystycznych kultywowanych przez ojca, modernistę i eksperymentatora. Natomiast realizm jest przede wszystkim jej indywidualną zasadą autentycznej kreacji bez wątpliwej „sztuczności” i „bujdy”. Ale stanowi też daleki pogłos młodzieńczej edukacji we wrocławskiej akademii, gdy poznawała tajniki sztuki w oparciu o wielkie malarstwo tradycyjnych mistrzów, w którym realistyczny pejzaż był rudymmentarnym artystycznym wyrazem rozumienia świata. Szpakowska-Kujawska wynalazła swój osobisty sposób twórczej ewokacji niepowtarzalnego współżycia z naturą. Najczęściej zaczynała tworzyć w centralnym punkcie pustego malarskiego podłoża, czujnie patrzyła na „stające się” dzieło i precyzyjnie cięła nożycami setki akwarel, a przyklejając wybrane fragmenty, domalowywała ostatni końcowy retusz. Powoływanie tych obrazów to jej „szczęśliwe chwile”¹⁶, gdy stwarzała świat wokół siebie na setkach obrazeczków i łączyła je w konstytuującą syntezę, jednocześnie utrwalając epicentrum własnego istnienia. Kreowanie aluzyjnej i idealnej reprezentacji siebie

¹⁵ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

¹⁶ Ibidem.

oraz natury połączone z radością intensywniej symbiozy przyrody i indywiduum – umożliwiło artystyczną drogę do środka. Czyli obrazy różnorodne i kompozycyjnie scalone, świadectwa kreacyjno-egzystencjalnej pełni¹⁷.

Trudno tutaj nie wspomnieć o kolażowych *Skrzydłakach*, 2017–2019 [il. 92, 93] – formach przestrzennych z kalabasza i drewna, które powstały w Lasówce po ukończeniu wcześniejszego cyklu malarskiego wykreowanego w tym miejscu. Są to prace najbardziej aktualne, które uruchamiają niezgłębione pokłady energii artystki i dają, jak sama podkreśla, szczęście z powoływania tych form podczas mimo wszystko mozolnej i wymagającej kreacji. Szesnaście pierwszych brył w ogólnym zamyśle i wstępnym kształcie zostało skomponowanych w trakcie koegzystencji z unikalną przyrodą Bystrzycy Kłodzkiej, a następnie ukończonych we wrocławskiej pracowni. W 2018 roku Szpakowska zaczęła pracę nad siedemnastym dziełem, większym od pozostałych¹⁸ [il. 94]. Wykonane na styropianowej kuli i pokrywane dekoracyjnym reliefem z akrylu było szczególnie trudne do obrobienia podczas żmudnego lepienia na przekór niepokornie falującej masie, która dodatkowo obwisała i odpadała. Jego bryła sugeruje lot dzięki doprawionym owalnym skrzydłom (najczęściej z ciętego na „plastry” drzewa). Dookreśla także koncept wspólny wszystkim rzeźbom cyklu – wyrażenie różnorako rozumianej lekkości.

Skrzydłaki stanowią formalny ewenement – wyjątkową syntezę egzotycznego materiału kalabasza z rodzimym drzewem Lasówki. Kontynuują żywiołowość nigerijskich artystycznych dyń przejawiającą się w wymyślnym kształcie i intensywniej kolorystyce. Podobnie wykorzystują wielomedialność i negują tradycyjną konwencję formy przestrzennej korzystającej ze szlachetnych tworzyw i repertuaru znanych ujęć kompozycyjnych. Jednocześnie przekraczają afrykański eksperyment, skupiając się na bezwzględnym naruszeniu frontalności i badaniu możliwości eksploracji otaczającej przestrzeni. Ta formalna transgresja wyraża się poprzez różnorakie i rytmiczne wchodzenie w dookólną przestrzeń powietrzną poszczególnych elementów wstawionych w rdzeń bryły. *Skrzydłaki* penetrują zewnętrzne otoczenie wypustkami

¹⁷ Obecnie artystka zapisuje w formie tekstu literackiego (haiku, utwory poetyckie i prozatorskie) świadectwo wieloaspektowych zbliżeń do natury Lasówki, a także iluminacji wynikłych podczas przebywania w tym miejscu. Słowne wyrażenie siebie w Lasówce stanowi następstwo malarskich i rzeźbiarskich wizualizacji osobistej koegzystencji z tą przyrodą. Twórczość powołana pod jej wpływem interdyscyplinarnie wyraża złożoność lasówkowych peregrynacji.

¹⁸ *Skrzydłaki* po raz pierwszy zostały pokazane w 2019 roku, w dniach: 26 maja – 15 czerwca, na wrocławskiej wystawie *Anna Szpakowska-Kujawska – Droga do domu*, poświęconej zwłaszcza najnowszym pracom artystki powstałym w Lasówce, zarówno malarstwu (m.in. *Świat jest piękny*), wyklejany obrazom (cykl *Droga do środka*), jak i formom przestrzennym, czyli *Skrzydłakom*. Organizatorami ekspozycji była m.in. ART GALLERY i Fabryka Ssensu Wrocław. Zob. A. SZPAKOWSKA – KUJAWSKA: *Rytmy...*



92. *Skrzydłak leśny*, z cyklu *Skrzydłaki*,
kalabas, drewno, 2017–2019



93. *W zachodzących słońcach 2*, z cyklu *Skrzydłaki*,
kalabas, drewno, 2017–2019



94. *Skrzydłak* (2018–2019), z cyklu *Skrzydłaki*, styropian, drewno, 2017–2019

i organicznymi splotami, które jak skrzydła pokonują przestrzeń, wnikać w nią niczym w locie [il. 95]. Sugestia ich lewitującego ruchu zostaje wyrażona w urozmaiconych układach drobnych i ożywiających bryłę elementów, konstytutywnie ją powołujących.

Lasówka dominuje w *Skrzydłakach* tematycznie – jest widoczna w intensywnie przejawiających się tutaj żywiołach uobecnionych w materialnym tworzywie. Powietrze i wodę metaforycznie wprowadzono do kalabaszowej kuli, umieszczając na niej chmury i strumyki, ogień zaś zasugerowano w pomarańczowych strzępach, czyli językach płomieni [il. 96, 97]. Formalny progres tych rzeźb ujawnia się w innowacyjnym włączeniu dwuwymiarowego pejzażu Lasówki, który symuluje w przestrzenności trójwymiarowej bryły kolażową syntezę fragmentów pojedynczych pejzaży (obecną w malarskim cyklu *Droga do środka*). Artystka uzyskuje w ten sposób zwielokrotnienie medium plastycznego w jednym dziele, które polega na koegzystencji malarstwa (pejzaż), rzeźby oraz przestrzennych eksploracji charakteryzujących m.in. współczesną instalację, rzeźbę w przestrzeni miejskiej i architekturę. Nie dziwi więc ich potencjał współczesnego monumentu, *Skrzydłaki* zrealizowane w powiększonej skali mogłyby bowiem spektakularnie zadziałać w otwartej przestrzeni dzisiejszego miasta. Ponownie widoczna jest tu teatralność w ożywieniu wieloelementowych bytów dynamicznie wchodzących w interakcje z otoczeniem, a także w wyrazistej jakości ich zmysłowych kształtów i sugestywnych figur.

Każda praca wynika z osobistego doznania tego wybranego miejsca lasówkowej przyrody, istotnie promieniującego na życie artystki. Jest to w dużej mierze rzeźba naturalna, która stanowi całość uzyskaną z fragmentów tworzyw organicznych: nigerskiej tytki (ostatnich sztuk znalezionych w zakamarkach piwnicy) i rodzimego drewna, a także ze ścinków „po czymś” o różnej proveniencji, rzadziej ze styropianu czy sznurka. Wieloelementowa bryła to rytmiczna składanka z materiałów-odpadów, która uzyskuje status sztuki. Jawi się jako nowa forma zwielokrotniona w wielu egzemplarzach. Jest częściowo koncentrycznie scalona i jednocześnie otwarta na zdobywaną dynamicznymi detalami przestrzeń [il. 98, zob. il. 96], jaskrawa i różnorodna kolorystycznie. Antropomorficznie ożywia nieprzedstawieniowy kształt tworzywa w (ludzka) figurę z kończynami, która podpira się w zamyśleniu lub komunikuje się powitalnym gestem [il. 99, 100]. Każdy *Skrzydłak* jest artystce dobrze znany i bliski, obdarzony cechą szczególną, co poświadcza jego równie specyficzna nazwa (np. *Skrzydłak z podwórka*) [il. 101]. Szpakowska inaczej realizuje w nich wcześniejsze jakości swojej sztuki, tj. personifikacja obiektu martwego, przekraczanie tradycyjnego medium, sugerowanie rytmiki i tanecznego ruchu w zastosowanych zabiegach formalno-stylistycznych,



95. *Skrzydłak powietrzny*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019



96. *Skrzydłak polny 2*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019



97. Skrzydlak z ogniska, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019



98. Skrzydlak osobny, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019



99. *Skrzydłak polny 1*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019



100. *W zachodzących słońcach 1*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019



101. *Skrzydłak z podwórka*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019

lapidarne dookreślenie znaczenia w tytule zdradzające potrzebę językowej kreacji, emocjonalno-ludzka więź z kreowanym dziełem i osobiste zatracenie się w twórczym świecie – samym akcie, jak i powołanym artystycznym bycie. Prosto stwierdza: „To jest coś nowego”¹⁹. Ta nowość sztuki *Skrzydłaków* ożywczo wpisuje się również we współczesną twórczość rzeźbiarską.

Skrzydłaki to zdecydowane wejście artystki w postmodernistyczną swobodę formalno-stylistyczną i wielomedialne przekroczenia, które wynikają z instynktownego realizowania niezobowiązującego konceptu powołującego nową jakość. Świadomość braku ograniczeń jest tu jeszcze bardziej ewidentna niż w kalabasach nigeryjskich, mimo że te ostatnie stanowiły preludium transgresji porzucającej rozpoznawalną konwencję i kierowanej całkowicie osobistą potrzebą wyrażenia impulsu twórczego. Jednocześnie jest to świadectwo żywiołowej i radosnej twórczości, objawiającej się w intensywnym, często abstrakcyjnym kolorze oraz zwielokrotnionym nierzeczywistym kształcie. Pociągające jak dziecięce zabawki są jednak czymś więcej. Przypominają osobne eksperymentowanie twórcze, które odrzuca konieczność powtórzenia ustalonych wzorców oraz eksploatuje możliwości medium przestrzennego, a także podstawowych i jednocześnie rudymenarnych środków artystycznych: czystego koloru i kształtu. Te poszukiwania ignorują zarzut naiwnej prostoty, skupiając się na formalno-stylistycznym *novum*. Jest ono powoływane dzięki nieskrępowanemu poddaniu się wyzwolonej ekspresji i wyobraźni, od zawsze generującym twórczość szczerą, niekonwencjonalną,

¹⁹ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 2.11.2018, godz. 13:20–16:00. Maszynopis w archiwum autorki.

osobistą, która jednocześnie może zaproponować unikalną wartość. Przypomina najwybitniejszych modernistów, a tym samym prekursorów artystycznych zmian, m.in. Joana Miró czy Jeana Dubuffeta, którzy zwłaszcza w swojej późnej sztuce przekraczali pretensjonalność twórczości „wysokiej”. Ślad tej stylistycznej korespondencji z hiszpańskim i francuskim artystą poświadcza dość wczesne zetknięcie się Szpakowskiej ze sztuką Miró i Dubuffeta (również Pabla Picassa i Henriego Matisse’a) podczas pobytu w Vence w 1965 roku²⁰. Istotna jest tu szczególnie osoba Dubuffeta, który w swoich tekstach o sztuce i procesie twórczym zainspirował filozofów ponowoczesności (m.in. Wolfganga Welscha) do próby uchwycenia jej specyfiki²¹. Co znamienne, był on również znajomym Witolda Gombrowicza – poznanego przez artystkę w tym samym 1965 roku podczas pobytu we Francji – z którym łączyła go „lekkość” myślenia i kreacji, w znaczeniu kreatywnej postawy, inteligentnej i niedogmatycznej, antycypującej ponowoczesną „procesualną” formę życia – *sveltezzę*. Oznacza ona „chyżość i zręczność” oraz odpowiada przyporządkowanemu ponowoczesnej kondycji rozumowi transversalnemu, który dostraja się do procesów przejścia i przemiany²². Najważniejsza dla zaproponowanej tutaj interpretacji jest bliska powyższym, szczególnie nowatorskim twórcom filozofia lekkości, która umożliwiła transgresyjną eksperymentalność. Lekkość *Skrzydłaków* jest ewidentna – materialnie podkreślona w rytmicznie roztańczonej formie i sugestii unoszenia się w powietrzu. Ta swoboda Szpakowskiej-Kujawskiej w podejściu do rozumienia artystycznego medium, a tym samym egzystencji i otoczenia, osiąga eskalację w aktualnym momencie drogi twórczej. Stanowi najpełniejszą, dojrzałą realizację idei „lekkomyślności głupkowatej” wyczytanej jeszcze w latach 60. w *Dziennikach* Gombrowicza. Jego filozofia podkreślania własnego „ja” i jednocześnie otwartość na transgresyjne łamanie konwencji w duchu pobudzonego odczucia wolności zainicjowały proces twórczy Szpakowskiej prowadzący od osobniczego modernizmu kreatorki po wkraczające w postmodernizm transgresje, tj. uwzględnienie tego, co nietradycyjnie artystyczne, odrzucenie ciężaru modernistycznego mistrzostwa (m.in. kontynuacji stałych technologicznych reguł, opracowania szlachetnych materiałów) i zawłaszczenie „niskiego” tworzywa, potem dodatkowo pstrokato barwionego. Dojrzewająca w twórczyni filozofia lekkości zaszczerpiona przez Gombrowicza wyraziła się tak wyrażnie w dotykanej formie dopiero w *Skrzydłakach* – unikalnym artystycznym zlepku dychotomicznych jakości modernizmu i postmodernizmu, który zdecydowanie

²⁰ Zob. E. LUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 108.

²¹ M. POPIEL: *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*. Kraków 2018, s. 118.

²² Zob. W. WELSCH: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 439.

ciąży w kierunku tego ostatniego paradygmatu. Szpakowska-Kujawska przeszła podobną drogę fascynacji antykonwencjonalnym, „lekkomyślnym” odstępstwem od ograniczającej normy, co wspomniani wielcy moderniści. I w finale tę fascynację poddała redakcji osobnej kreatorki na własnych zasadach czerpiącej z potencjału artystycznych przekroczeń.

Szpakowska proponuje więc koncept odrębny, który w jej *Skrzydłakach* objawia się jako radosna manifestacja życia, współczesna forma żywiołowo barwna i urozmaicona, a także wizualizacja lekkości zbliżonej do ponowoczesnej *sveltezzy* – zręczności przekroczenia. Nadal oscyluje wokół stałych motywów, tj. „ja” – otoczenie (natura) – dynamiczny rytm, spajający te jakości. Jest to wciąż komponowanie rewelacji artystycznej z elementów dotąd niedostrzeżonych, które w jej sztuce objawiają się w unikalnym pomysle osobistego zastosowania, powołującym nowe artystyczne światy dzięki instynktownej apropiacji. Podobnie jak malarstwo lasówkowe, te przestrzenne prace pokazują epicentrum rzeczywistości kreatorki – jej najdroższy mikrokosmos, ale tutaj doskonale zamknięty w trójwymiarowej bryle. Wizualizują w tym kształcie osobność intymnego świata podmiotu. A jako *Skrzydłaki* implikują możliwość nieograniczonego lotu – lewitowania w przestrzeni i zwiewnego tańca [il. 102, 103], które najdoskonalej wyrażają stałe marzenie Szpakowskiej, by przekroczyć opresyjne ograniczenia przestrzenne, czasowe i cielesne, osiągając absolutną wolność i immanencję indywiduum; lekkość – w twórczości i wobec bezwzględnych praw egzystencji.

Realizm lasówkowych obrazów i brył jest odmienny. W obu przypadkach wiąże się z kreacją będącą bezwarunkową odpowiedzią na naturę, która jednak w każdym z nich zachodzi stosunkowo różnie i inaczej się wyraża. Dosłowność pejzażyków we fragmentach wklejanych na podłoże kolażowego obrazu sprowadza się do mimetycznego zapisu rzeczywistości, nazywanego także „naturalistycznym”²³. Wyrażone w nich tradycyjne podejście do zewnętrznego otoczenia jest zacierane w syntetycznej kompozycji wyklejanki ciężącej ku nieprzedstawieniowości. Jako elementy nowej całości przeformułują realistyczne pejzaże, których wstępnie stanowią część, i uzyskują nadrzędną rolę kompozycyjną w „składanym” dziele. Służą za materiał nowoczesnego formotwórstwa, które uwydatnia rolę konstruowania na płaszczyźnie obrazowej. Wycinanka-kolaż przenosi punkt ciężkości procesu kreacji z tradycyjnej obserwacji natury na strukturalne rękodzieło, precyzję łączenia elementów w nową płaską formę. Jednoznaczność tego procesu jest jednak podważona poprzez oboczne współlistnienie w finalnym dziele realistycznego pejzażu i nowej struktury, znaczenia i formotwórstwa. Procesualność tworzenia obrazów lasówkowych, przebiegająca od tradycyjnego

²³ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016, s. 48.



102. *Skrzydłak nie z tej ziemi*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019



103. *Lady Skrzydlak*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019

realizmu do awangardowej kreacji, unaocznia w gotowym artefakcie przenikanie się tych jakości sprowadzone do harmonijnej różnorodności stylistycznej uruchamianej podczas odbioru. Realizm Szpakowskiej-Kujawskiej poświadczony w lasówkowych obrazach jest szczególnie uczciwy – pejzaże malowane w pierwszym etapie kreacji wyrażają barwę, kształt i wizualność natury tak, jak ona jest percypowana obiektywnie, oddając jej specyfikę z wielką uwagą i skupieniem. Awangardowość, czyli nowoczesny impuls eksperymentowania z formą, przetwarza ten realizm w mistrzowską autoprezentację swej podmiotowości. Kierunek procesu powoływania tego dzieła – od obserwacji świata do zmanifestowania jednostkowości, od realizmu do nowoczesnego unikalnego gestu twórczego – mimo zrównoważenia tych tendencji w samym obrazie, potwierdza prymat modernistycznego formatwórstwa i status artystki jako genialnej kreatorki.

Dwuwymiarowość lasówkowego malarstwa ogranicza się do płaszczyzny, mimo jej fakturalnego różnicowania. Wbrew ogólnemu scaleniu, cięcia podłoża i chropowatość generowana przez nawarstwione miejsca sklejeń wzmagają efekt wielowymiarowości i szkatułkowego układu elementów wycinanki. Jednak to wielostopniowe przeformułowanie płaszczyzny obrazu nie implikuje pełnej przestrzenności. Twórczyni uzyskuje tę jakość dopiero w trójwymiarowej formie – bryłowym ekwiwalencie lasówkowych iluminacji. *Skrzydłaki* działają pełnoplastyczną samodzielnością – jednakowo precyzyjnie opracowane z każdej strony swego zamkniętego kształtu stanowią odrębne byty artystyczne. Niezależność tych kształtów zostaje podkreślona w jednoznaczności ich granic dośrodkowo ułożonych w obłą formę, uwydatniającą je wypukłości oraz przestrzenności tworzących całość elementów. Ich realizm jest mocno uogólniony, sprowadza się do wyraźnego umownego znakowania rzeczywistości. Pozostawione na ich powierzchni atrybuty, symbolicznie odnoszące się do przestrzeni przyrody, powtarzają dominującą swobodę twórczą, zdecydowanie większą od awangardowej misterności lasówkowych obrazów. Jeśli w tych ostatnich punktem wyjścia kreacji były mimetyczne pejzażyki, wyrażające obiektywne odwzorowanie realności, tak w *Skrzydłakach* jej początkiem jest wymyślenie kształtu bryły, dekorowanej atrybutami przywołującymi w dużym uproszczeniu i artystycznej deformacji wybrane przejawy oglądanej przyrody. Tworząc obrazy, Szpakowska-Kujawska kierowała się od realistycznej obserwacji do formatwórczej kreacji. W *Skrzydłakach* od początku dominuje wyobrażenie formy, której podporządkowane jest wyobrażenie lasówkowej przyrody, poddane znacznej modyfikacji. *Skrzydłaki* zaczynają się od niemal autonomicznej kreacji i na niej się kończą, swobodnie, lecz równie intensywnie czerpiąc z atmosfery lasówkowej natury. Ich formatwórstwo to jednocześnie optymalne zmanifestowanie samej kreatorki, jej perspektywy twórczej wyodrębnionej z rzeczywistości na zewnątrz niej. Ta perspektywa

artystyczna, mimo odniesień do realności, to jednak głównie eksperymentowanie z przestrzennym medium, ale pozbawione konwencjonalnych ram. Rodzaj tworzywa i swoboda kształtu świadczą o poszerzonym zakresie kreacji – ścinki drewna i ostatnie fragmenty kalabasza są łączone w bryły nierealistyczne i nieprzewidywalnie odmienne. Niezwiązane z płaszczyzną dwuwymiarową wyróżniają się ożywieniem samej formy. W zestawieniu z obrazami, indywidualnie wykorzystującymi konwencjonalnie ustanowione stylistyki (realizm, awangarda), *Skrzydłaki* to nowość, która bezpośrednio nie odwołuje się do żadnej tendencji i wprost z niczego nie czerpie. Jakkolwiek stanowią ewenement awangardowy, jest on mocno transgresyjny. Przekraczają dotychczasowe poszukiwania artystyczne Szpakowskiej na zasadzie niezobowiązującego czerpania z przestrzeni zanegowanych przez tradycyjną sztukę. Impulsywność ich wytwarzania (mimo finalnego zamknięcia precyzyjną obróbką skończonego dzieła) naturalnie podsuwa antymistrzowskie opracowanie medium (pokrywanie drewnianej rzeźby farbą bez tendencji do utrwalenia jej w szlachetnym materiale, wypalany lub odlewany) oraz deflacyjne odrzucenie powagi i tradycyjnej estetyki (m.in. stosownego zestawienia barw i elementów kompozycji). Zamiast rzeźby „wysokiej” ukazuje się rzeźba odrębna, uformowana zgodnie z wykształconą w lasówkowej zonie niezobowiązującą osobistą stylistyką oraz doznawanym w niej nastrojem swobody (lekkości) i uwolnienia się od kanonu.

Szczególnie wyraźnie zaznana w Lasówce wspomniana filozofia **lekkości** przekłada się na specyfikę kreacji poświadczoną zwłaszcza w *Skrzydłakach*, zauważalnie wkraczających w ponowoczesność. Formy te jako artystyczne zbliżenie do *sveltezzy*, antycypowanej w głoszonej przez Gombrowicza „lekkości głupkowatej”, ponownie ukazują spontaniczną antykonwencjonalność Szpakowskiej-Kujawskiej wyrażającą jej twórczą potencję. Ta postawa kreatorki, w punkcie wyjścia modernistyczna i realizowana na zasadzie egzekwowania rudymenarnego prawa do pokazania w sztuce siebie, jest w jej przypadku wyjątkowo podatna na artystyczną transgresję. Uwidacznia także osobiste przewyciężenie jednego z mitów nowoczesności, tzn. nieosiągalnej syntezy *gravita* (powagi) i lekkości (wdzięku)²⁴. To przekroczenie można tu dostrzec w zniesieniu tych stałych dychotomii w sztuce, zwłaszcza trójwymiarowej, które wyraziło się w *Skrzydłakach* jako jakość pośrednia między modernistyczną „estetyką ciężkości” a ponowoczesną estetyką lekkości – zręcznego przejścia i wymiany (płynności stylistyk, swobody transgresji, artystycznego od-uczenia). *Skrzydłaki* stanowią więc szczytowy przejaw tej osobowościowej tendencji artystki do odrzucania konwencji: jako unikalne „rękodzieło” są nadal jakością awangardowo formotwórczą, ale już

²⁴ Zob. M. POPIEL: *Świat artysty...*, s. 114.

konsensusowo uzgadnianą z „niedogmatyczną” ponowoczesnością. W kontekście całego zbioru prac powstałych pod wpływem przestrzeni Lasówki okazują się one punktem dojścia wieloetapowego reinterpretowania różnych konwencji stylistycznych: realizmu – modernistycznej awangardowości – potraktowanego wybiórczo postmodernizmu. Stają się lasówkowym olśnieniem – formalnym udoskonaleniem wcześniejszych „olśnień”²⁵ kalabasowych.

Nawiązując do Lacanowskiej **teorii spojrzenia-władzy**, w całym cyklu jest ona w sposób szczególny widoczna. Szpakowska-Kujawska nadaje strukturę swoim wyobrażeniom na temat siebie i „innego” poprzez spojrzenie. „Innym” jest tutaj to, co zewnętrzne – natura²⁶. Artystka zapisuje swoje doświadczenie m.in. w precyzyjnej wieloelementowej strukturze obrazowej. Ten cykl malarski stanowi odzwierciedlenie jej wyobrażenia przyrody, w którym jednocześnie wyraża pojmowanie siebie jako spełnionej kreatorki – centrum percypowanej rzeczywistości. Twórczyni ujmuje siebie jako patrzące na uniwersum oko – środek organizujący wyobrażenie przekładane na artystyczne medium. Jednocześnie manifestuje w finalnym dziele doskonałe poskromienie własnego spojrzenia w strukturyzującym to dzieło procesie kreacji. Zagadnienie władzy oka przejawia się we wstępnym etapie tworzenia podczas spoglądania na przyrodę w bezpośrednim z nią zetknięciu, a następnie podczas artystycznej transpozycji tego patrzenia we właściwym akcie kreacji, sprowadzonym do modernistycznej unikalnej korelacji: oko (artysta) i (jego) ręka (rękodzieło)²⁷. Dłoń wykonuje dzieło zgodnie z wyobrażeniem podmiotu tworzącego i jednocześnie poprzez materializowanie spojrzenia poskramia emocjonalność wstępnej percepcji (oko patrzące na lasówkowe uniwersum).

W pracach lasówkowych artystki-kobiety nie dotyczy już także presja podlegania wojeryzmowi i skopofilii. Jako bohaterka-demiurg sama włada spojrzeniem, jednak nie sięga po te narzędzia dominacji konstruujące relację władzy w patriarchalnej sztuce w sposób opresyjny i zgodnie z tradycyjną konwencją. Szpakowska-Kujawska nigdy z tych możliwości nie korzysta z pozycji siły, fetyszyzując lasówkowe elementy natury. Czerpie z tego, co daje jej uspokojenie i przyjemność na zasadzie pokornego zatrzymania naturalnej jakości otoczenia w artystycznym medium i poddania go formotwórczej obróbce bez zniewalającego zniekształcenia. Dlatego kolażowe fragmenty obrazów z cyklu

²⁵ Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017...

²⁶ „Najbardziej trwała jest przyroda. I ona w tej postaci, w której istnieje w różnych zakątkach ziemi, jest dla mnie lustrem, w którym widzę siebie”. Zob. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminarium Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 194.

²⁷ Zob. A. MARKOWSKA: *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*. Kraków 2019, s. 156.

Lasówka to realistyczne pejzażyki uchwytyjące cenne dla malarki obszary przyrody, zwłaszcza ich wyjątkowo stymulującą kolorystykę. Obiekt natury nie jest uprzedmiotowiony i wykorzystany do zapewnienia erotycznego zadowolenia podczas jego oglądu. Potencja natury zostaje doceniona w artystycznej transpozycji na malarski kolaż – świadectwo jej dowartościowującego utrwalenia w jednostkowym doświadczeniu z szacunkiem patrzącej kreatorki, a nie sublimacji popędliwości z założenia męskiego widza.

Zgodnie z koncepcją Jacquesa Lacana, inspirującego się semiotyką i strukturalizmem, nieświadomość jest ustrukturyzowana jak język, tworząc łańcuch znaczących (wyobrażeń – kształtów), jednak pozbawionych znaczenia²⁸. W związku z tym sztuka, znakując tę nieświadomość, wyraża zawsze brak – znaczenia, a zarazem tego, co utracone, a upragnione. Cykl lasówkowy uzmysławia uświadamianie sobie siebie i otoczenia („innego”) w artystycznej strukturze – materialnej formie, czego celem jest odzyskanie znaczenia, jego manifestacja i utrwalenie. To docieranie do sensu – integrujące postrzeganie siebie, świata i bycia w nim na przekór nieświadomości – jest wyjątkowo osobiste i konstytuująco uporządkowane w akcie kreacji. W malarskim cyklu zaczyna się od sensualnej percepcji, a kończy na analitycznym rozbiórce i ponownym scaleniu formotwórczo odrębnym od wyjściowej obserwacji. Twórczość lasówkowa wyraża zaawansowany etap stabilizowania wszystkiego, co postrzegane w sobie i na zewnątrz na zasadzie modelowania symbolicznej struktury artystycznej, która wizualizuje doskonale skorelowany łańcuch znaczących (kształtów odnoszących się do materii emocjonalnej i otoczenia). Został on ułożony w wirtuozersko zamkniętą kolażową kompozycję, ewokującą nowy sens osobiście wywalczony przez kreatorkę w formie wizualnej. Poprzez artystyczną prezentację Szpakowska-Kujawska sublimuje pragnienie zatrzymania procesualnej – a więc zmiennej i chwilowej – natury lasówkowej, która zapewnia poczucie spełnienia i naturalnie doznawanego sensu. Zachowuje w plastycznym medium własne spojrzenie na to, co dostrzegane w przyrodzie (pełnia), i na samą percypującą (podmiot organizujący pełnię), a co zanika wraz z opuszczaniem tej przestrzeni i powrotem do Wrocławia. Utrwala więc spojrzenie na to, co upragnione oraz podmiotowo konstytuujące sens o sobie i ontologicznie – o świecie. W ten sposób zachowuje swoje (iluzoryczne) wyobrażenie sensu i spełnienia.

Zwłaszcza *Skrzydłaki* wyniknęły z intymnego przeżycia przestrzeni Lasówki, a także siebie samej. **Sublimowane** są w nich szczególnie cenne, doświadczone w tym miejscu emocje i pełnia osobowościowej potencji twórczyni – radość, zapal, ożywienie, potrzeba lekkości, a wręcz doznanie unoszenia się w komfortowym błogostanie.

²⁸ Zob. A. D'ALLEVA: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008, s. 117.

Pozytywna aura psychiczna towarzysząca tej przestrzeni przełożyła się na formę brył, które wizualizują doznawane szczęście. Zachowują w swojej doskonale autonomicznej i zindywidualizowanej postaci optimum emocjonalnego zadowolenia artystki. Realizują w swojej formie lot, sublimując to pragnienie unoszenia się – wolności i jednocześnie osiągając tę swobodę w dotykalmym kształcie. Można się w nim przejrzeć – potwierdzić i utrwalić swoją tożsamościową pełnię i uzyskane spełnienie. *Lady Skrzydlak* to, jak sama twórczyni zaznacza, wizualizacja jej osoby w momencie radosnego lotu symbolizującego optymalne szczęście. Znowu na przekór Lacanowskiej teorii, podkreślającej stałą dominację jedynie prawdziwej dezintegrującej nieświadomości w ludzkim życiu, Szpakowska w tych dojrzałych pracach wyraża zwycięstwo samoświadomości, potęgę ukształtowanego i doskonale scalonego „ja”, osiągnięcie definitywnie integrującego szczęścia i poczucia sensu. A przede wszystkim sugeruje trudną drogę do uzyskania tego upragnionego stanu, ustrukturyzowania dojrzałego ego indywiduum – kobiety-artystki. *Skrzydłaki*, powstałe najpóźniej z prac lasówkowych, eksperymentalnie wieńczą ten okres iluminacji, poświadczając jego szczytowy etap. Przywołany już skrzydlak implikujący unoszenie się w górze, czyli alter-ego artystki, ten stan ewokuje.

Osobisty realizm typowy dla całej twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej, oparty na uwidocznieniu przeformułowanego konkretnego i jego uogólnieniu oraz uniwersalizowaniu jednostkowych i nadal wyodrębnionych znaczeń, w tym malarstwie przejawia się w pełnym wyrazie. Indywidualne sublimowanie nieświadomości i poskramianie jednostkowego spojrzenia (*dompte-regard*) na świat w medium artystycznym poświadcza ogólnoludzką zasadę poszukiwania sensu – od wglądu w siebie, po scalający ogłód rzeczywistości. Artystka ma przywilej wyrażenia tego sensu w osobniczym idiomie twórczym, co pozwala odróżnić to, co indywidualne od tego, co wspólne w jednostkowym dziele modernistycznym, z zasady uniwersalizującym. Z pewnością jest to dojrzała forma osobistego **kobiecego modernizmu** konsekwentnie wypracowanego przez Szpakowską. Zdecydowanie różni się od ekspresywnej figuracji jej wcześniejszego malarstwa obnażającego patrzącą artystkę w zwielokrotnionym kryptoportrecie (w cyklu lasówkowym twórczyni tylko sporadycznie sięga na powrót po fragmentaryczny autoportret, m.in. w *Drodze do środka* 25). Jego dojrzałość sprowadza się do demiurgicznego strukturyzowania artystycznego świata przez kobietę-kreatorkę. Demiurg otrzymuje rodzaj żeński, co nie jest zjawiskiem nowym. Tworząca kobieta-tkaczka, obecna już w starożytnych eposach (m.in. Amazonki, wykonując tkaninę, wizualizują mapę nieba w *Iliadzie* Homera)²⁹ i przez długi okres niewidzialna w historii sztuki, ustanawiała

²⁹ A. JAROSZ: „*Modi operandi*” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia...*, s. 49.

z drobnych elementów kompozycyjną całość³⁰. Kobieta dziergająca, wyszywająca, szyjąca, szydełkująca itd. od dawna powtarza kosmogoniczny archetyp wyróżniający się precyzją łączenia drobnych fragmentów w sensotwórczą formę. Do tego archetypu nawiązuje cykl lasówkowy Szpakowskiej-Kujawskiej. Wypracowana szczególna samoświadomość uprawomocnia ją do kreatywnego powoływania osobistego świata – ustanawiania własnego mikrokosmosu. Osiągnięty dystans przypomina przebytą drogę twórczą od bezpośredniej autoprezentacji „ja” (patrzącego oblicza artystki) do syntetyzującego *modus operandi* kreatorki i wizualizacji metafory świata. Jest to nadal osobisty symbol rzeczywistości – utkany z barwnych elementów urozmaiconych różnorodnością zestawień i połączeń w zaprojektowaną konfigurację. Drobiazgowo rękodzieło skupione na detalach realistycznych zapisów rzeczywistości współbrzmi z kobietą sensualnością, wrażliwością na kolor i rytmiką układów. Kobięci idiom artystyczny Szpakowskiej czerpie więc z tradycyjnej niedostrzeganej specyfiki sztuki kobiet. Jego rytmika scala kosmogoniczną całość autorstwa twórczyni, wysubtelniając doświadczaną sublimację w trakcie sekwencyjnego (podzielonego na etapy wykonywania kolażu) procesu kreacji, co tym samym przycisza ekspresywną i groteskowo deformującą wcześniejszą figurację. Kobięce wysubtelnienie i uniwersalizowanie finalnie wyrażają się w osobistej mapie świata – zapisie prymarnej pełni natury z ułożonym w centrum podmiotem artystki: sublimującym, patrzącym i strukturyzującym.

Szpakowska-Kujawska odnajduje w, co prawda, modernistycznej relacji artysty z przyrodą poczucie spokoju oraz zaspokojenia kobiecych i twórczych ambicji, a także zdystansowania się od kulturowo przyporządkowanej misji matki i żony. Obecnie natura lasówkowa, a wcześniej w dużej mierze nigeryjska, umożliwia odsunięcie od siebie wszystkiego, co było dotąd narzucane z zewnątrz i opresyjnie zniewalało zarówno w wymiarze społeczno-kulturowej roli przypisanej kobiecie, narzuconego paradygmatu artystycznego, jak i uwarunkowań historyczno-politycznych. Twórczość lasówkowa to manifest uzyskanego spełnienia kobiety i artystki oraz wyzwającego przeświadczenia, że już nic się nie musi. Paradoksalnie wolność kobiecego podmiotu jest odczuwalna dopiero w okresie późnym, po wieloletnim egzekwowaniu przyzwolenia na wyrażanie odrębnego „ja” oraz bycie sobą – kobietą-twórczynią.

³⁰ Teoretyczne określenie pozycji kobiety-tkaczki (wytwarzającej tekstylii), podobnie jak ceramiczki, powoli ulegało zmianie na zasadzie sankcjonującego redefiniowania jej kreacji, którą do czasów współczesnych nazywano nie „sztuką”, a „rzemiosłem” za paradymatycznym podziałem – według Patrici Mainardi, Rozsiki Parker i Griseldy Pollock o podłożu genderowym – na sztukę „wysoką” (męską) i „niską” (kobietą). Zob. A. D’ALLEVA: *Metody i teorie...*, s. 75.



FINALNA – JEDNAK – PRÓBA KLASYFIKACJI...

Zaproponowane w niniejszym studium zbliżenia do wybranych obszarów sztuki Anny Szpakowskiej-Kujawskiej pozwalają wyróżnić jej kilka etapów, cech charakterystycznych i odniesień do zjawisk artystycznych XX wieku, o których sygnalizowałam w poszczególnych rozdziałach. Na koniec, w formie porządkującej dyskurs klamry kompozycyjnej, uwypatniam dwie fazy w twórczości artystki, które wyraźniej uwidaczniają się po dokonanych przeglądzie jej działań. Wskazuję również wiążące się z tym podziałem podsumowujące uwagi, dotyczące zwłaszcza oscylowania omawianej sztuki między modernizmem (awangardą, neoawangardą) a postmodernizmem (postawangardą, ponowoczesnością), czyli paradygmatami definiującymi współczesną działalność artystyczną.

Pierwszy etap (1956–1977) to od początku, ale z różnym nasileniem sztuka „wysoka”, skupiona na „ja”, opowiadająca o percypowanej rzeczywistości i doświadczanym świecie. Nie można zapominać, że jej zindywidualizowany charakter w dużej mierze mógł się ujawnić przez wkroczenie Szpakowskiej-Kujawskiej na scenę artystyczną w okresie polityczno-kulturowej odwilży, po 1956 roku (ukończeniu ówczesnej PWSSP we Wrocławiu), gdy kanon sztuki socrealistycznej (1949–1955/56), narzucony przez

reżim komunistyczny i ograniczający niezależne wybory twórcze, uległ dezaktualizacji. Wczesna twórczość artystki została zachowana w modernistycznym medium malarstwa, które świadczyło o doskonale opanowanym warsztacie. To też sprzyjało porządkowaniu jej twórczości do działań artystów zrzeszonych w Grupie Wrocławskiej. Niektórzy z nich (przede wszystkim Eugeniusz Geppert) kontynuowali międzywojenny koloryzm, którego powojenna mutacja stanowiła – jeden z najważniejszych, obok malarstwa informel – nurt przynależny do paradygmatu modernistycznego w sztuce polskiej po 1955 roku, czyli w okresie artystycznej odwilży. Jednak po pierwsze, Szpakowska wcale ze zgrupowaniem specjalnie się nie utożsamiała, świadoma odrębności siebie-artystki i kobiecego kontekstu swojej twórczości, niespójnej z wizją twórcy, któremu przysługiwało całkowicie autonomiczne tworzenie, bez konieczności zajmowania się prozą domowego życia. A po drugie, już w tym okresie widać w jej sztuce zmęczenie powyższym modelem i odchodzenie w stronę indywidualnych zainteresowań unowocześnioną figuracją (niepokojące wówczas *Atomy*) oraz inną strukturą i tworzywem artystycznym, m.in. w zaproponowanym podczas wrocławskiego Sympozjum (1970) performansie z lewitującymi balonikami – w swej naturze efemerycznym (nietrwałym) i cielesnym/biologicznym (nieduchowym/nietranscendentnym) – a także w malarstwie na zaskakującym wówczas podłożu, czyli globusowych kulach z papieru *mâché*.

Drugi etap zaczyna się od przełomowego pobytu w Nigerii (1977), jest kontynuowany po powrocie do kraju, aż do chwili obecnej – obejmuje więc czas wzmożonej w orientalnym kontekście inwencji i odwagi kreacyjnej, jak również okres politycznego fermentu i zmian ustrojowych w Polsce, które tym bardziej zintensyfikowały twórcze poszukiwania i przełamywanie konwencji w dążeniu do własnego języka artystycznego, realizowanego w różnych niedopuszczalnych dotąd tworzywach. Jest to faza kalabaszy i zmysłowo-dramatycznych obrazów afrykańskich, ażurowych „słownych” ceramik, malarstwa wyklejanego i *Skrzydłaków* w okresie późnym. Na większą skalę rozwinięta w tym czasie działalność ceramiczna eksponuje kobiecą stylistykę „poszukującą”, która proponowała niekanoniczną jakość dojrzewającego „innego” podmiotu. Te działania nadal tematycznie wyrażają tę samą problematykę modernistyczną: dominujące „ja” i osobisty świat, autonomizację tego, co przygodnie zdarza się indywidualum, ale bez nadrzędnego uniwersalizowania niwelującego osobniczą odmienność tworzącej jednostki. Zmieniają się także medium, technika i styl – na sięgający po propozycje sztuki postmodernizmu, który uwzględnia: materiały codzienne (*objet trouvé*), świadczące o najbardziej niewinnym przejawie ponowoczesnej apropiacji (przywłaszczenia); hybrydyzację, polegającą na łączeniu ze sobą różnych jakości kulturowych oraz

doświadczeń artystycznych (co jest widoczne w „dziecku mezaliansu”, czyli sztuce kalabasza i częściowo *Skrzydłakach*); czy też kawałkowanie formy w powszechnie eksploatowanym kolażu, z założenia odrzucające kultywowaną w modernizmie ideę kompozycyjną dzieła-całości. Wyrażna odwaga eksperymentowania zostaje scalona ze świadomością ryzyka uniewidocznienia warsztatu, który finalnie jest tym bardziej namacalny i bezdyskusyjny.

Sztuka Szpakowskiej wykluwa się w kontekście kobiecym – domowym, obok czuwania nad życiem rodzinnym i dorastającymi dziećmi. Jednocześnie jest różna od tej codzienności, wyróżnia się swoją innością artystyczną, mimo niezaprzeczalnej korespondencji biografii ze światem wykreowanym oraz posiłkowania się materiałami przynależnymi do powszednich realiów. O tym ustępowaniu ponowoczesnego angażowania w twórczość codzienności modernistycznemu kultowi autonomicznej kreacji – zadecydowały, jak wspominałam, jej warsztatowa precyzja kierująca w stronę niezależnej immanencji (do wewnątrz powoływanego dzieła, zgłębiając jego medium) oraz stała tematyka: „ja”, (moja) prawda o świecie, szukanie ekwiwalentu jakiegoś sensu, który narzuca spajającą klamrę formalną, nawet poszatutowaną całości. Jeśli pojawiają się przypadek (w doborze elementów, np. lasówkowego kolażu) i gra, czyli jedno z wyznaczników postmodernizmu, to są one kontrolowane (nadzorowane) przez podmiotowość kreatorki, a tworzone dzięki nim zjawiska artystyczne – doskonale opracowane i zintegrowane formalnie. Szpakowska-Kujawska panuje w swojej sztuce i kreacji – co pozostaje konsekwentnie modernistyczną cechą jej twórczości.

Warto przypomnieć, że funkcję podmiotu twórczego obowiązującego w okresie poodwilżowym w sztuce polskiej (od 1955 roku do końca demontażu systemu w roku 1989) pełnił „heteroseksualny artysta heros”¹ – dlatego samoświadoma, poszukująca nowego medium (performans z balonikami, kalabasz) i silna w wyrazie sztuka twórczyni-kobiety stanowiła ewenement na poodwilżowej mapie rodzimych działań artystycznych. Był on często niezauważany i niedoceniany, bo nierozpoznany. Ten format działań Szpakowskiej rozwija się jeszcze wydatniej po 1989 roku, czyli już w okresie demokratycznego agonu – postulowanego przyzwolenia na inność i heterogeniczność (a zatem na różne podmioty w sztuce), ale tylko połowicznie zrealizowanego w praktyce. Wydaje się, że jest on, paradoksalnie, także obecnie odbierany bez należytego rozpoznania, w aurze dezorientacji wciąż zaskakującymi poszukiwaniami artystki przyporządkowanej z dystansem i chyba niepewnie do zachowawczej sztuki „wysokiej”, w którą jednak dwuznacznie się wpisuje także swoimi nowszymi dokonaniem

¹ A. MARKOWSKA: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012, s. 15. Za nią także daty ramowe okresu poodwilżowego w sztuce polskiej (ibidem, s. 10).

(m.in. „pisaniny” – malarskie haiku, papierowe wyklejanki obrazów o wielkich rozmiarach i kolaże na styropianowych formach, eksplorujące przestrzenność niekonwencjonalne *Skrzydłaki*).

Szpakowska-Kujawska w okresie poprzedzającym przełom ustrojowy w Polsce, podobnie jak Jadwiga Maziarska, Magdalena Abakanowicz czy inne artystki nierozpoznane w dobie poodwilżowego konsensusu, proponuje własny język artystyczny, poszukujący nowej stylistyki i wartości formalnej. Eksponuje także kobiecą tematykę, skupioną na świecie kobiety-artystki. W swoim autorskim feminizującym modernizmie sięga po to wszystko, na co miał odgórne przyzwolenie modernistyczny twórca-mężczyzna, a co dla „innych” było nadal niedopuszczalne w obiegu oficjalnym przed rokiem 1989 i co ujmowało jej twórczość w ramy aktywności często kuriozalnej, błędzącej po obrzeżach „wysokiej” sztuki. Jednakże – co powtarzam – artystka, mimo niemodernistycznego zaproponowania kobiecej sztuki poszukującej i odmiennej od ograniczającego „męskiego” paradygmatu, pozostaje przy modernistycznej wartości górującego podmiotu i scalonej formy, z maestrią powołanej w demiurgicznym akcie. Jej sztuka stanowi przykład koegzystencji tych sprzecznych pierwiastków. Bezwzględnie jednak wciąż oznacza świadectwo rządzącej się osobniczymi prawdami kreacji twórczego indywiduum, odmiennego od akceptowanego konsensusu – co stale będzie przemawiać za niemodernistyczną perspektywą myślenia o jej artystycznej aktywności. Pozwala na nią m.in. cechujące tę twórczość niezłomne wykluwanie się „innego” podmiotu, który ma podobne prawo bytu w przestrzeni artystycznej jak do tej pory wykluczane podmioty, uwzględnione przez nowy paradygmat (a więc, oprócz indywiduum kobiecego, podmiot nienormatywny płciowo czy innej rasy lub z chorym ciałem).

Szpakowska-Kujawska nie lubi szufladek, podporządkowywania paradygmatom i jednak zawsze schematycznej klasyfikacji tworzonej przez nią sztuki. Jak twierdzi artystka, jej twórczość po prostu wyraża jej życie. Mówi o niej samej mocno wyartykułowanym głosem kobiety-twórczyni, choć jest sprawdzalna w wymiarze ogólnym. Trudno więc się dziwić tej niechęci kreatorki. Powyższe rozróżnienie wydaje się jednak niezbędne, bo umożliwia, oprócz weryfikacji formalno-stylistycznej i tematycznej, także waloryzujące umieszczenie w przestrzeni całokształtu sztuki współczesnej tej ważnej wrocławskiej artystki. Dotąd jej twórczość w dużej mierze była pomijana w dogłębnym dyskursie merytorycznym², który szukałby tropów, zbliżeń i cech

² Warto tu przypomnieć teksty szczególnie ważne, wyróżniające się spośród innych pozycji: E. ŁUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005; A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka*. Wstęp A. JAROSZ. Galeria

szczególnych w stosunku do działalności artystycznej „na zewnątrz”, a także próbowałby nazwać ją obowiązującym obecnie językiem właśnie terminologicznym i klasyfikującym, jednocześnie zachowując i ujmując jej jakość. A jest to konieczne, by właściwie opisać twórczość Szpakowskiej oraz podkreślić jej odmienność, a więc także unikalną wartość, w kontekście i relacji. Celem dokonanego tutaj kalejdoskopowego przyjrzenia się specyfice twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej była więc próba **rozpoczęcia takiej narracji** – lokującej tę sztukę według aktualnych rozróżnień na mapie współczesnych zjawisk artystyczno-kulturowych, która wyodrębni ją jako jej przejaw niezbędny, zróżnicowany i pełen sprzeczności. I jednocześnie nadal immanentny – osobny i skupiony na intymnym świecie kobiecej kreacji.

„Horyzont”, Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu. Wrocław 2012; EADEM: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016. Ponadto przywołuję także istotny artykuł autorstwa samej artystki, w którym całościowo określa swoją drogę twórczą: EADEM: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminaria Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009, s. 193–235.

BIBLIOGRAFIA

Materiały źródłowe

Teksty Anny Szpakowskiej-Kujawskiej

- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A. [bez tytułu]. „Odra” 1968, nr 3.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Biurko mojego ojca*. „Dolny Śląsk” 2012, nr 17.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Być twórcą we Wrocławiu*. W: „Studium Generale – Seminaria Interdyscyplinarne”. T. 8. Wrocław 2009.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Ekundayo albo droga*. Maszynopis w archiwum artystki. Publikacja w wersji demo: <http://www.rw2010.pl/go.live.php/PL-H6/przegladaaj/SMTQwMg%3D%3D/ekundayo-albo-droga.html?title=Ekundayo%20albo%20Droga> [data dostępu: 23.12.2018].
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Ekundayo albo droga*. „Odra” 2000, nr 7–8.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Frunąca lekkość ciała w dalekościach wzgórz i zachodzącej łunie słońca*. W: EADEM: *Rytmy* [katalog wystawy]. mia ART GALLERY. Wrocław 2019.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Idąc za linią*. W: *Wacław Szpakowski 1883–1973. Linie rytmiczne*. Red. E. ŁUBOWICZ. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2015.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Jaki był?*. W: *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* [katalog wystawy]. Wstęp i oprac. J. ZAGRODZKI. Muzeum Sztuki. Łódź 1978.

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Jest się / One Is*. Internetowa strona autorska, annaszpakowska.kujawska.pl [data dostępu: 18.07.2020].

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Między dwoma słońcami*. „Odra” 2000, nr 7–8.

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Opowieść z Vence*. „Odra” 2003, nr 7–8.

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Podróż*. Galeria „W Pasażu”, PP Desa Oddział Śląski. Wrocław 1986.

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: rękopisy w posiadaniu autorki, np. tekst bez tytułu z listopada 1967 roku (druk w: E. LUBOWICZ: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005, s. 26).

SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A., LUDWIŃSKI J.: *Galeria „Pod Moną Lisą”*. Dwugłos. „Odra” 1968, nr 3.

Materiały własne (wywiady, korespondencja e-mailowa, wystąpienia z Anną Szpakowską-Kujawską)

Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 23.02.2016.

Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.09.2017.

Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 25.10.2020.

Korespondencja e-mailowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 26.10.2020.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 14.07.2014, godz. 15:30–18:00. Maszynopis w archiwum autorki.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 30.03.2016, godz. 15:00–17:30. Maszynopis w archiwum autorki.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, kwiecień 2016. Maszynopis w archiwum autorki.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 7.08.2017, godz. 18:00–22:00. Maszynopis w archiwum autorki.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 6.09.2017, godz. 15:00–18:00. Maszynopis w archiwum autorki.

Rozmowa autorki z A. SZPAKOWSKĄ-KUJAWSKĄ, 2.11.2018, godz. 13:20–16:00. Maszynopis w archiwum autorki.

Wystąpienie *Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia*, Synagoga pod Białym Bocianem we Wrocławiu, 13.12.2018, godz. 19:00–20:20. Rozmowę z artystką przeprowadziła K. TOMCZAK.

Opracowania

Teksty poświęcone twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej

[Bez tytułu]. „Odra” 1997, nr 2.

- BACCIARELLI M. [bez tytułu]. W: A. Szpakowska-Kujawska. *Rysunki i obrazy* [katalog wystawy]. Galeria BWA we Wrocławiu. Wrocław 1977.
- GEBHARD Z.: *Przestrzeń*. „Kultura Dolnośląska” 1988, nr 3.
- GEBHARD Z.: *Rodowód – rzecz o malarstwie Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. „Odra” 1989, nr 10.
- GEBHARD Z.: *Z lustrem zamiast twarzy*. W: E. ŁUBOWICZ.: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005.
- GLEZ K.: *Felieton sensybilistyczny* (fragment). *List oceaniczny* nr 12. Toronto, wrzesień 1994. Za: ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA. Galeria BWA we Wrocławiu. Wrocław 1996.
- HARTWICH D.: *Tak ma być. O twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. „Odra” 2005, nr 5.
- HERMANSDORFER M.: *Artyści Wrocławia 1945–1970*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 1996.
- JAROSZ A.: *„Modi operandi” Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. W: A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016.
- ŁUBOWICZ E.: *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*. Wrocław 2005.
- ŁUBOWICZ E.: *Narcyz przestraszony*. „Odra” 2003, nr 1.

Katalogi poświęcone twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej

- ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA. Galeria BWA we Wrocławiu. Wrocław 1996.
- ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA. Wstęp J. BOGUCKI. Muzeum Śląskie. Wrocław 1969.
- ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA, JERZY ROSOŁOWICZ. Wstęp J. BOGUCKI. Galeria Współczesna. Warszawa 1969.
- Grupa Wrocławska. Wstęp M. GUTOWSKI. Związek Polskich Artystów Plastyków. Biuro Wystaw Artystycznych. Kraków, Pawilon Wystawowy, grudzień 1968.
- Grupa Wrocławska. Wstęp M. HERMANSDORFER. Związek Polskich Artystów Plastyków. Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu. Muzeum Śląskie we Wrocławiu, styczeń 1970.
- Grupa Wrocławska. *Malarstwo – grafika – rzeźba*. Jubileuszowa wystawa grupy. Wstęp E. GEPPERT. Muzeum Architektury Wrocław. Związek Polskich Artystów Plastyków. BWA we Wrocławiu. Listopad–grudzień 1972.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Droga do środka*. Wstęp A. JAROSZ. Galeria „Horyzont”, Uniwersytet Przyrodniczy we Wrocławiu. Wrocław 2012.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Exposeert op Slot Doddendaal te Ewijk*. Zamek Doddendaal w Ewijk, 21 grudnia 1981 – 18 stycznia 1982. Holandia 1981.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Niepokoje*. Galeria pod Plafonem, Dolnośląska Biblioteka Publiczna. Wrocław 2016.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Podróże*. Galeria Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 8 stycznia 1986 – 3 lutego 1986. Wrocław 1986.

- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Puls życia*. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Rysunki. Obrazy*. Wstęp M. BACCIARELLI. Galeria BWA we Wrocławiu. Wrocław 1977.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Rytm* [katalog wystawy]. mia ART GALLERY. Wrocław 2019.
- SZPAKOWSKA-KUJAWSKA A.: *Znikania. Obrazy olejne, akwarele*. PP Desa Galeria Sztuki Współczesnej. Wrocław, maj 1989 – Muzeum Ceramiki. Bolesławiec, lipiec 1989.

Pozostałe

- BAL M.: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto–Buffalo–London 2009.
- BAL M.: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 2001.
- BANAŚ P.: *PWSSP: Szkic do portretu*. W: *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*. Cz. 1. Wrocław 1996.
- BARANIEWSKI W.: *Okolice odwilży*. „Zeszyty Naukowe” 1987.
- BELL J.: *Lustro świata. Nowa historia sztuki*. Przeł. E. GORZĄDEK. Warszawa 2009.
- BOGUCKI J.: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983.
- D'ALLEVA A.: *Metody i teorie historii sztuki*. Przeł. E. i J. JEDLIŃSCY. Kraków 2008.
- DEBORD G.: *Spółczesność Spektaklu*. Przeł. A. PTASZKOWSKA, L. BROGOWSKI. Postowie A. PTASZKOWSKA. Gdańsk 1998.
- DZIAMSKI G.: *Awangarda w plastyce*. W: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 6. Warszawa 1996.
- DZIAMSKI G.: *Postmodernizm*. W: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 6. Warszawa 1996.
- FOSTER H.: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.
- FREUD S.: *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*. Przeł. J. PROKOPIUK. W: *Poza zasadą i przyjemnością*. Warszawa 1975.
- FREUD S.: *Nieukontentowanie w kulturze*. W: *Filozofia i socjologia XX wieku*. Red. B. BACZKO. Cz. 1. Warszawa 1965.
- FREUD S.: *Sztuki plastyczne i literatura*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 2009.
- GAZDA G.: *Awangarda*. W: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 6. Warszawa 1996.
- GOMBROWICZ W.: *Dziennik 1961–1966*. Kraków 1986.
- HERMANSDORFER M.: *Zanim powstał op-art*. „Odra” 1969, nr 5.

- JAROSZ A.: *Barwne kadry, spiętrzone materie, kontemplacyjne płaszczyzny. Z dziejów współczesnego malarstwa wrocławskiego*. W: *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu. 1946–2006*. Red. A. SAJ. Wrocław 2007.
- JAROSZ A.: *Inspiracje brytyjskie w rzeźbie wrocławskiej*. „Quart” 2014, nr 1.
- JURKIEWICZ Z.: *Przestrzeń–ruch–światło* [katalog wystawy]. Wrocław 1967.
- KĘPIŃSKA A.: *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa 1981.
- KOWALSKA B.: *Polska awangarda malarska*. Warszawa 1975.
- KRISTEVA J.: *Histoires d’amour*. Paris 1983.
- KRISTEVA J.: *Powers of Horror*. Przeł. L.S. ROUDIEZ. Columbia University Press. New York 1982. Polskie tłumaczenie: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FAŁSKI. Kraków 2007.
- LACAN J.: *The Ethics of Psychoanalysis*. The Seminar Series. Book VII. Ed. J.-A. MILLER. New York: Norton 1992.
- LACAN J.: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. The Seminar Series. Book XI. Ed. J.-A. MILLER. New York: Norton 1977.
- ŁUBOWICZ E.: *Wacława Szpakowskiego „obrazy czasowe”*. W: *Wacław Szpakowski 1883–1973. Linie rytmiczne*. Red. EADEM. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016.
- MAKAREWICZ Z.: *Ostatni Zjazd Awangardy*. W: *Symposium plastyczne Wrocław ’70*. Red. D. DZIEDZIC, Z. MAKAREWICZ. Wrocław 1983.
- MARKOWSKA A.: *Artystki Grupy Krakowskiej*. W: EADEM: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012.
- MARKOWSKA A.: *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?*. Kraków 2019.
- MARKOWSKA A.: *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012.
- MARKOWSKA A.: *Rewizjonistyczny szok w Krzysztoforach*. W: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Red. T. GRYGLEWICZ. Kraków 1997.
- MULVEY L.: *Do utraty wzroku: wybór tekstów*. Red. K. KUC, L. THOMPSON. Kraków–Warszawa 2010.
- NADER L.: *Symposium Wrocław ’70: przestrzeń niemożliwego*. „Dyskurs” 2003, nr 3.
- NOCHLIN L.: *Why Have There Been No Great Women Artists*. W: *Women. Art, and Power and Other Essays*. London: Thames and Hudson 1994. Polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*. Przeł. B. LIMANOWSKA. „Ośka” 1999, nr 3.
- PARKER R., POLLOCK G.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books 1981.
- PIOTROWSKI P.: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999.
- POPIEL M.: *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*. Kraków 2018.

- ROSE G.: *Interpretacja materiałów wizualnych: krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa 2010.
- ROTTENBERG A.: *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa 2005.
- RUDOMINO T.: *Mały leksykon sztuki współczesnej. Od abstrakcji amerykańskiej do postmodernizmu*. Warszawa 1990.
- Symposium plastyczne Wrocław '70*. Red. D. DZIEDZIC, Z. MAKAREWICZ. Wrocław 1983.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia filozofii*. T. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*. Warszawa 1981.
- Wacław Szpakowski 1883–1973. *Linie rytmiczne*. Red. E. ŁUBOWICZ. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Wrocław 2016.
- WELSCH W.: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998.
- WOJCIECHOWSKI A.: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Warszawa–Wrocław–Kraków–Gdańsk 1975.
- WOJCIECHOWSKI A.: *Młode malarstwo polskie 1944–1974*. Wyd. 2. Wrocław 1983.
- ZAGRODZKI J.: *Linie rytmiczne*. „Projekt” 1979, nr 2.
- ZAGRODZKI J.: *Nieskończoność linii. Aspekt psychologiczny, wizualny i muzyczny*. W: Wacław Szpakowski (1883–1973). *Nieskończoność linii* [katalog wystawy]. Wstęp i oprac. IDEM. Atelier 340. Bruxelles 1992.
- ZAGRODZKI J.: *Rytm i symetria*. W: *Linie rytmiczne. Wacław Szpakowski 1883–1973* [katalog wystawy]. Wstęp i oprac. IDEM. Muzeum Sztuki. Łódź 1978.
- ŽIŽEK S.: *The Sublime Object of Ideology*. Verso. London 1989. Polskie tłumaczenie: *Wzniosły przedmiot ideologii*. Przeł. J. BATOR, P. DYBEL. Wrocław 2001.
- <https://www.symposium7020.pl/kategoria/realizacje-i-interwencje> [data dostępu: 26.10.2020].

SPIS ILUSTRACJI

1.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Dionizje</i> , olej, 1962–1963. Fot. Ł. KUJAWSKI.	15
2.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Atomy VI</i> , olej, 1968. Fot. Ł. KUJAWSKI.	15
3.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Opowieść trzynasta</i> , olej, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI.	17
4.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Odchodzenie. Zuzanna w lecie</i> , olej, 1975. Fot. Ł. KUJAWSKI.	42
5.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Polskie opowieści rodzinne</i> , olej, 1976. Fot. Ł. KUJAWSKI.	42
6.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Polskie opowieści rodzinne</i> , olej, 1976. Fot. Ł. KUJAWSKI.	44
7.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Rysunek</i> , 1976. Za: annaszpakowskakujawska.pl [data dostępu: 18.07.2020].	44
8.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Rysunek</i> , 1974. Za: annaszpakowskakujawska.pl [data dostępu: 18.07.2020].	45
9.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Zuzanna oceaniczna</i> , akwarela, 1974. Za: E. ŁUBOWICZ: <i>Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej</i> . Wrocław 2005, s. 4.	47
10.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Atomy II</i> , olej, 1967. Fot. Ł. KUJAWSKI.	49
11.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Atomy X</i> , olej, 1969. Fot. Ł. KUJAWSKI.	49
12.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Atomy I</i> , olej, 1967. Fot. Ł. KUJAWSKI.	54
13.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Atomy VII</i> , olej, 1968. Fot. Ł. KUJAWSKI.	55
14.	A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: <i>Autoportret z cyklu Znikania</i> , 1986. Fot. Ł. KUJAWSKI.	57

15. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Słoneczny wiatr / głaszcze moją twarz / istnieje / przestrzeniami łąk*, kolaż, 1997. Fot. Ł. KUJAWSKI. 59
16. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *W żywicę stopiona słońcem / nasyciona aromatem sosen / zasypiam / kawałek bursztynu / z wtopioną myślą o tobie*, kolaż, 1996, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 61
17. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść siódma*, olej, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 62
18. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść szósta*, olej, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 63
19. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść czwarta*, olej, 2008. Fot. Ł. KUJAWSKI. 63
20. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść piętnasta*, olej, 2013. Fot. Ł. KUJAWSKI. 66
21. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść pierwsza*, olej, 2007. Fot. Ł. KUJAWSKI. 67
22. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść trzecia*, olej, 2008. Fot. Ł. KUJAWSKI. 67
23. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Opowieść dwunasta*, olej, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI. 68
24. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Odręczny schematyczny szkic pierwszego projektu na Sympozjum Wrocław '70, wykonany mimochodem podczas spotkania autorki z artystką, 2016. Za: archiwum autorki¹. 82
25. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Sympozjum Wrocław '70, drugi projekt (niezrealizowany) kompozycji przestrzenno-dynamicznej, Balony-ludzie nad Odrą, 1970. Za: *Sympozjum plastyczne Wrocław '70*. Red. D. DZIEDZIC, Z. MAKAREWICZ. Wrocław 1983. 83
26. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Dzień dobry przyjacielu*, malarstwo na kulach, papier mâché, 1971, zakup prywatny. Fot. Ł. KUJAWSKI. 85
27. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Matematyka*, ceramika na budynku Wydziału Matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego, 1972. Fot. Ł. KUJAWSKI. 103
28. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Płytki ceramiczne z portretami rodziny i artystki w jej ogrodzie, wykonane podczas pracy nad ścianą *Matematyki*, 1972. Fot. Ł. KUJAWSKI. 104
29. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Szamotowa kompozycja z połączonych główek w ogrodzie artystki, lata 80. Fot. Ł. KUJAWSKI. 107
30. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Szamotowa kompozycja z połączonych główek w ogrodzie artystki, lata 80., detal. Fot. K. TOMCZAK. 108
31. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Cykl *Zmęczeniu*, szamot, głowy, 1990–1991, wł. Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 109
32. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Cykl *Zmęczeniu*, szamot, śpiąca głowa (artystki), 1990–1991, zakup prywatny. Fot. Ł. KUJAWSKI. 109
33. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zuzanna po górach, dolinach*, olej, 1971, wł. Marii i Witolda Molickich. Fot. Ł. KUJAWSKI. 110

¹ Fotograficzna dokumentacja dorobku artystycznego Anny Szpakowskiej-Kujawskiej została udostępniona dzięki uprzejmości artystki, za co serdecznie dziękuję.

34. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Cykl Zmęczenia*, szamot, głowa, 1991, wł. Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 111
35. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *W gładzi wszechmocnej wody...*, szamot, ceramika poświęcona powodzi we Wrocławiu, Sukiennice, 1997, wł. Urzędu Miasta Wrocławia. Fot. Ł. KUJAWSKI. 114
36. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Szturm pełnej huku wody...*, szamot, ceramika poświęcona powodzi we Wrocławiu, Na Grobli we Wrocławiu, 1997, wł. Miejskiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 116
37. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zdumiona swym zwycięstwem woda...*, technika własna, 1999, wł. Muzeum Modern Art w Hünfeld, Niemcy. Fot. Ł. KUJAWSKI. 116
38. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Może tak, może nie*, szamot, 1998, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 118
39. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Tak-nie* (pierwsza wersja), szamot, 1998, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 118
40. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Jest się* (pierwsza wersja), szamot, 2001, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 119
41. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Jest się* (druga wersja), szamot, 2001, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 119
42. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Potem-teraz*, szamot, 2001, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 120
43. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Koniugacje*, szamot, 2000, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 120
44. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Tak-nie* (druga wersja), szamot, 1998, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 121
45. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Pręgi wody płyną ku trzcinom*, brąz, 1999, zakup prywatny. Fot. Ł. KUJAWSKI. 122
46. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Anna jestem*, brąz, 1998, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 122
47. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Cztery głowy*, szamot, 1974, zakup prywatny. Za: archiwum artystki. 123
48. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Kompozycja* (falująca płaszczyzna), szamot, lata 90., wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 124
49. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Kompozycja* (jajo z główkami), szamot, 1990, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 125
50. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Wiatr*, szamot, 1988, praca zaginiona. Za: archiwum artystki. 126
51. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Poważna i radosna głowa*, szamot (odlew z kalabasza), 1990, wł. artystki. Za: archiwum artystki. 127
52. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Z cyklu Niepokoje*, kalabasz, papier, 2013, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 127

53. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Sfera abstrakcji*, styropian, miedziana moneta, 2015–2016.
Fot. Ł. KUJAWSKI. 129
54. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Płynie miodem woda...*, z cyklu „pisanin” (1991–2005),
kolaż, koniec lat 90., wł. artystki. Fot. K. TOMCZAK. 133
55. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Wieloelementowa kompozycja przedstawiająca konfigu-
rację głów (malowanych i na kulach), łącząca wcześniejsze dzieła artystki, m.in.
obraz *Zuzanna w lecie*, 1969 i zestaw kul *Dzień dobry przyjacielu*, 1971. Ilustracja
w katalogu: *Grupa Wrocławska. Malarstwo – grafika – rzeźba*. Jubileuszowa wy-
stawa grupy. Wstęp E. GEPPERT. Muzeum Architektury Wrocław. Związek Polskich
Artystów Plastyków BWA we Wrocławiu. Listopad–grudzień 1972, s. 33 nlb., s. 29. 138
56. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Głowa*, autoportret, szamot, 2001, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 142
57. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Pierwszy kalabasz*, bez tytułu, 1980, wł. artystki.
Fot. Ł. KUJAWSKI. 158
58. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ekundayo – po smutku przychodzi radość / Moje prywatne*
zwierzę, kalabasz, akryl, 1980, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
Fot. K. TOMCZAK. 158
59. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Pora mokra*, kalabasz, akryl, 1981, wł. Muzeum Nardo-
wego we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 160
60. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ocean*, kalabasz, akryl, 1981, wł. Muzeum Narodowego we
Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 160
61. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zjednoczeni I*, kalabasz, akryl, 1981, wł. artystki.
Fot. Ł. KUJAWSKI. 162
62. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zjednoczeni II*, kalabasz, akryl, lajkra, 1982, zakup pry-
watny. Za: archiwum artystki. 163
63. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zjednoczeni III*, kalabasz, akryl, lajkra, 1983, wł. artystki.
Fot. Ł. KUJAWSKI. 163
64. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Ayorinde (Radość przybywa)*, z cyklu *Spotkania w buszu*,
kalabasz, akryl, gałęzie, 1984, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu. 165
- Fot. Ł. KUJAWSKI.
65. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Spotkanie w buszu*, z cyklu *Spotkania w buszu*, kalabasz,
akryl, gałęzie, 1984, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu. 165
- Fot. K. TOMCZAK.
66. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Zuzanna na Oxford Street*, kalabasz, akryl, 1983, wł. artyst- 166
ki. Fot. Ł. KUJAWSKI.
67. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Polski kwiat*, kalabasz, akryl, 1980, zakup prywatny. 168
Za: archiwum artystki.

68. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Narcyz stanu wojennego*, kalabas, sztuczne drewno, akryl, sznur, 1982, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 169
69. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Kalabasze stanu wojennego*, kalabas, papier, akryl, 1982 (od prawej: *Podział* – kalabas pokryty warstwami chmur; *Źródło* – kalabas – wielka chmura; *Ból głowy* – kalabas „pęknięty”), wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 170
70. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Uwięziony obłok*, kalabas, akryl, metal, 1983, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 173
71. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Pustyniak*, kalabas, akryl, piasek, 1984, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 173
72. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Cykl Homosfery*, olej, 1975, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 187
73. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Myśli na zielonej łące*, pastel, 1978, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Fot. Ł. KUJAWSKI. 189
74. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 24*, kolaż, 2012. Fot. Ł. KUJAWSKI. 189
75. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 1*, kolaż, 2008. Fot. Ł. KUJAWSKI. 190
76. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 2*, kolaż, 2008. Fot. Ł. KUJAWSKI. 190
77. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 19*, kolaż, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI. 191
78. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 4*, kolaż, 2008. Fot. Ł. KUJAWSKI. 191
79. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 10*, kolaż, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 192
80. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 11*, kolaż, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 193
81. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 23*, kolaż, 2012. Fot. Ł. KUJAWSKI. 194
82. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 12*, kolaż, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 195
83. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 7*, kolaż, 2009. Fot. Ł. KUJAWSKI. 197
84. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 18*, kolaż, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI. 199
85. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 14*, kolaż, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 199
86. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 20*, kolaż, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI. 201
87. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 8*, kolaż, 2010. Fot. Ł. KUJAWSKI. 201
88. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 5*, kolaż, 2009. Fot. Ł. KUJAWSKI. 202
89. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 22*, kolaż, 2011. Fot. Ł. KUJAWSKI. 202
90. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Plafon w Bibliotece Wojewódzkiej we Wrocławiu*, 1975. Fot. Ł. KUJAWSKI. 203
91. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Droga do środka 25*, kolaż, 2012. Fot. Ł. KUJAWSKI. 204
92. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak leśny*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 207
93. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *W zachodzących słońcach 2*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabas, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 207

94. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak* (2018–2019), z cyklu *Skrzydłaki*, styropian, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 207
95. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak powietrzny*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 209
96. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak polny 2*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 209
97. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak z ogniska*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 210
98. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak osobny*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 210
99. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak polny 1*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 211
100. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *W zachodzących słońcach 1*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 211
101. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak z podwórka*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 212
102. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Skrzydłak nie z tej ziemi*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 215
103. A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: *Lady Skrzydłak*, z cyklu *Skrzydłaki*, kalabasz, drewno, 2017–2019, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 215
- A. SZPAKOWSKA-KUJAWSKA: Sympozjum Wrocław '70, drugi projekt (niezrealizowany) kompozycji przestrzenno-dynamicznej, Balony-ludzie nad Odrą, szkic, akwarela, 1970, wł. artystki. Fot. Ł. KUJAWSKI. 74

INDEKS OSOBOWY

A

Abakanowicz Magdalena 226

B

Bacciarelli Marceli 28

Bachtin Michaił 29

Bal Mieke 33, 46, 140

Bartyński Andrzej 81

Baudrillard Jean 70

Bereś Jerzy 76, 79, 94, 245

Biegas Bolesław 43

Blum-Kwiatkowski Gerard 75, 115

Bogusz Marian 78–79, 81, 94

Borowski Włodzimierz 80

Bruegel Pieter 203

C

Caravaggio Michelangelo Merisi da 140

Cézanne Paul 14

Chwałczyk Jan 94, 132

Coriolan Krzysztof 81

Cyrankiewicz Józef 50

D

Debord Guy 52

Dobkowski Jan 81

Dubuffet Jean 213, 247

Dudzik Zygfryd 81

Dziedzic Danuta 76

E

Estreicher Karol 106

F

Foster Hal 23, 28, 70–72, 134, 245

Freud Sigmund 31

G

Gała Henryk 81

Gauguin Paul 14

Gebhard Zofia 33

Geppert Eugeniusz 22, 52, 132, 136, 224

Głaz Kazimierz 53

Gołkowska Wanda 136–137

Gombrowicz Witold 95, 152–153, 213,
217

Gostomski Zbigniew 79–80, 92

Grabowska Małgorzata 136

Grotowski Jerzy 128

H

Hałas Józef 52, 132

Handke Peter 112

Hermansdorfer Mariusz 19, 33, 53–54,
105

Homer 220

J

Jarema Maria 136

Jarosz Andrzej 13

Judd Donald 70

Jurkiewicz Ewa 96

K

Kantor Tadeusz 76, 79–80, 245

Keler Józef 128

Kepińska Alicja 76

Kobro Katarzyna 19, 113

Kowalska Bożena 24, 76

Kozłowska Barbara 76

Kozłowski Jarosław 81

Kristeva Julia 36, 71

Krzetuska Anna 136

Kujawski Maciej 145, 156

LLacan Jacques 32–36, 45–47, 71, 135,
139–140, 180, 218–220, 245

LeWitt Sol 90

Litwiniec Bogusław 112

Ludwiński Jerzy 20, 77

Ł

Łubowicz Elżbieta 64

M

Mainardi Patricia 221

Makarewicz Zbigniew 76

Maliszewska Krzesława 136–137, 139

Markowska Anna 26, 96

Masters Edgar Lee 112

Matisse Henri 213

Maziarska Jadwiga 96, 226

Mazurkiewicz Alfons 52, 137

Michałowska Maria 136–137

Mikulski Kazimierz 137

Miró Joan 213, 247

Moore Henry 22

Mulvey Laura 35, 139

N

Nader Luiza 76, 93

Neubauer Igor 81

Nochlin Linda 29

Nowaczyk Jolanta 86

Nyga Roman 81

O

Olkiewicz Jerzy 81

P

Parker Rozsika 221

Picasso Pablo 213

Pinińska-Bereś Maria 96

Pollock Griselda 29, 221

R

Rosolowicz Jerzy 52, 79, 81, 132

S

Stanek Zdzisław 81

Stażewski Henryk 76, 79–80, 89, 94,
113, 245

Strzemiński Władysław 19, 113

Szpakowska-Kujawska Anna 7–9, 13,
16, 17–37, 39–41, 43, 45–46, 48,
50–54, 56, 58–62, 64–66, 68–73,
75–79, 81–84, 86–88, 90, 92–97,
99–108, 110–113, 115, 123, 125, 128,
130–132, 134–137, 139–143, 145–157,
159, 161–162, 164, 166–167, 171–172,
174–183, 185–188, 196–198, 200,
203–206, 208, 213–214, 216–221,
223–227, 244–247

Szpakowski Wacław 18–19, 22, 25, 36,
96, 200, 245

T

Tomaszewski Henryk 18, 128

W

Warhol Andy 70

Weiss Wojciech 65

Welsch Wolfgang 213

Wiśniewski Anastazy 93

Wojciechowski Aleksander 26, 76

Wojciechowski Andrzej 76, 79–80

Wölfflin Heinrich 53

V

van Gogh Vincent 14

Z

Zagrodzki Janusz 19

Zdanowicz Mieczysław 76, 79–80

Zieliński Jerzy 81

Ziemski Jan 76

Ż

Żemojtel Janina 136–137

Anna Szpakowska-Kujawska's Artistic Worlds. Close-ups

Summary

Anna Szpakowska-Kujawska's *Artistic Worlds. Close-ups* is a book devoted to the least surveyed and most particular area of the multi-faceted body of work by this important Wrocław artist. In addition to being an attempt at a comprehensive inquiry into selected paintings and sculptures by Szpakowska-Kujawska, it is also a testimony to encounters with the artist, which have made approaching these previously unexplored aspects of her creation possible. It presents her as a distinctive female creative subject as well as a masterly modernist, who simultaneously anticipates post-modern art with her anti-conventionality and tendency towards artistic transgression. This study in six chapters, presents the significant issues and imaginative realms of the artist's creation, in the light of current discourse, which emphasizes both their as yet insufficiently defined formal and thematic values and their belonging to the paradigm of contemporary art.

Chapter one *The Separateness of the Creative Path and the Methodological Perspective* initially outlines the research methods eclectically applied in the proposed analysis, i.e. feminist optics (articulating the female subject and artistic idiom, the power of the gaze which restores women's equal position) and psychoanalysis (sublimation through

art and the Lacanian mirror stage); the convention of realism (the attachment to presenting converted reality through a personal artistic medium) and the avant-garde (outstanding aesthetic innovation and stylistic separateness – also with regard to her father's, Waław Szpakowski's, avant-garde abstraction); oscillating between modernism (the unique gesture of a perfect creator) and postmodernism (the deflationary reevaluation of traditional artistry, the transgressive fascination with daily routines, with the marginal and the hybrid).

Chapter two, *Tendencies in Anna Szpakowska-Kujawska's Paintings*, synthesizes the main stylistic trends in her paintings which are rudimentary works to the artist's creation. It analyzes the following: the personal realism of self-portraits and crypto-portraits as well as of portraits of loved ones with a multiple head motif; the mass realism of large-format compositions that present interrelated unified units (the *Atomy / Atoms*, 1967–1971 series, *inter alia*); *Pisaniny / Handwritten Paintings* – mostly collagelike painted words bound by the interdependence of the differing artistic and linguistic media. Monumental portrayals are in turn a painterly tale of the universal order of human existence, based on personal experience and expressed in a realistic, but strongly expressive style tending towards symbolism (i.a. the *Opo-wieści/Tales*, 2007–2013 series). Szpakowska-Kujawska's modernist and anticipatory realism, visible in her paintings, is referred to in relation to postmodern realism as analyzed by, among others, Hal Foster.

The next chapter, *New Normativity. Wrocław '70 Visual Arts Symposium and Balloons*, is clearly historiographic in nature and is devoted to Szpakowska-Kujawska's participation in the New Normativity. Wrocław '70 Visual Arts Symposium. It testifies to her contribution, not only in the creative aspect, but also as organizer of this undertaking, the latter of which has so far been overlooked. It describes three eventually unfinished works devised by the artist to take place in Wrocław's outdoor locations, including an instance of performance art where the artist was to release balloons, in the shape of human figures dancing in the sky, from a boat. This chapter also draws attention to the theatricality and fleeting nature of projects by other participants of the symposium (Jerzy Bereś, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski) and to the tendency towards the rejection of the already realized art form. Szpakowska-Kujawska responded to this tendency with works still displaying original and complete form, while at the same time strongly modernized and exploring personal female expression. Moreover, the underrating of the organizational and artistic activities of the female creator finds its explanation in the patriarchal domination of male modernist art of the Polish People's Republic period.

Chapter four *Ceramic and Sculptural “Journeys”* outlines Szpakowska-Kujawska’s rich oeuvre in three dimensions, which consistently complements her painting, including works not yet monographed. The chronological presentation of her artistic forming of the three dimensional object includes, among others, *Matematyka / Mathematics* from 1972 (a ceramic tile composition on the wall of the building of the Faculty of Mathematics of the University of Wrocław); the series *Zmęczeniu / Exhausted* – a testimony to the correspondence of the arts, i.e. sculpture and painting, literature and theater; “handwritten” spatial works on the Great Flood of 1997 in Wrocław; partly painted lettering-structures; bronze sculptures and ceramics never before exhibited (*Cztery głowy / Four Heads*, 1974, *Wiatr / Wind*, 1988, *inter alia*). The focus is both on the interdisciplinary nature of artistic sublimation (which occurs through art’s material form, the mentally experienced word and through music) and on the gift of vivisection in realistic and expressive spatial portrayals. Szpakowska-Kujawska’s individualistic and highly distinctive female figuration is presented in juxtaposition to other female artists of the Wrocław Group, to which she also belonged. The chapter exposes “the self” of the artist, the woman modernist, in a highly reformulated artistic spatial equivalent.

Chapter five *Calabashes – Unique Sculptures from the Tropics* is a presentation of the art of exotic calabashes, or the result of a mésalliance born at the intersection of two different cultures. It supplements the previous chapter with Nigerian inspirations in working with three dimensional objects, signaling transgressive experiences with oriental themes and artistic media. The chapter contains a description of Szpakowska-Kujawska’s work on an artistic gourd, as well as that of the use of means of expression such as: the three-dimensional character of sculpture, color, or the compositional coexistence of detail and synthesis. The spectrum of the Nigerian Calabash series presented (including *Ekundayo – po smutku przychodzi radość / Ekundayo – After Sadness Comes Joy*, 1980, *Zjednoczeni / United*, 1981–1983, *Spotkania w buszu / Meetings in the Bush*, 1984, gourds of the war period 1982) culminates with a perspective that evokes the African reality of peculiar figuration. It bears witness to the equally distinctive sublimation of experiences and ideas accumulated during the artist’s stay in Nigeria. The discovery of the visual pleasure of observing all that is exotic, the constituent power of the gaze, coincides with the restoration of the dominant female subject position. The African reevaluation of modernist art prompts Szpakowska-Kujawska to spontaneously reach for selected postmodernist achievements, thus strengthening her position as the forever-experimenting avant-gardist and as the modernist who anticipates all that is artistically novel.

Chapter six, *Lasówka* (which is the name of a picturesque mountain village), deals with a series of collage paintings (2008–2016) presenting the natural environment of Bystrzyca Kłodzka (the area within which Lasówka is located) and the artist's latest sculptures *Skrzydłaki / The Winged Ones*, 2017–2019. It is an introduction to Szpakowska-Kujawska's intimate world of creative initiation triggered by the vitality of Lasówka's nature. The chapter proposes a formal and thematic analysis of most of the paintings from the *Droga do środka / Way to the Center* series, which are juxtaposed with three-dimensional figural forms made of wood and calabash fragments, both inspired by the artist's stay in Lasówka. The paintings (collages from cut-out fragments of landscapes) and 3D objects (a peculiar kind of handicraft – a formal phenomenon) testify to an altered realism, and, similarly, to modern form-shaping. *Skrzydłaki / The Winged Ones* are evocative of the spatial experiments of the precursors of artistic changes in contemporary art (Joan Miró and Jean Dubuffet, *inter alia*) and are an intermediary between the modernist "aesthetics of heaviness" and the postmodern "aesthetics of lightness". Owing to the power of the gaze, the artist constitutively organizes that which is external – nature and inscribes it within a symbolic artistic structure in order to attain personal meaningfulness. At the same time, she attests to the most mature version of individuated female modernism in its aspect of the woman – weaver – demiurge archetype.

The closing chapter *A Final – Yet Still – an Attempt at a Classification...* comprises a summary of the proposed overview of the creative activities of our Wrocław doyenne. It is also an attempt at identifying the artist's functioning within the paradigms of modernism and postmodernism, both of which are essential to contemporary art discourse. Rich illustrations, especially from the artist's private archive, complement this verbal explication of Anna Szpakowska-Kujawska's artistic worlds.

Seria wydawnicza
Dyskursy sztuk(i)

Redaktor
Anna Piwowarczyk

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Aleksandra Kielkowska

Współpraca
Tomasz Kielkowski

Korektor
Lidia Szumigala

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.05.2022:
Copyright © 2021 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.06.2022
publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl.

 <https://orcid.org/0000-0001-6836-4941>
Tomczak, Karolina
Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej :
zblżenia / Karolina Tomczak. - Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021. -
(Dyskursy sztuk(i) ; 1)

<https://doi.org/10.31261/PN.4000>
ISBN 978-83-226-3956-6
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3957-3
(wersja elektroniczna)
ISSN 2719-941X

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 15,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 18,0.
Publikację wydrukowano na papierze Sora Mat Arte 135g. PN 4000.
Cena 64,90 zł (w tym VAT).



Artystyczne światy Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Zbliżenia to książka poświęcona najmniej opisanemu zakresowi wszechstronnej twórczości tej ważnej wrocławskiej artystki, m.in. tendencjom malarskim, udziałowi w Sympozjum Wrocław '70, pracom ceramiczno-rzeźbiarskim, twórczości nigeryjskiej (legzotylnym kalabaszom) i sztuce powstałej w Lasówce (malarstwu kolażowemu i przestrzennym *Skrzydłakom*). Studium w sześciu rozdziałach prezentuje niesprecyzowane dotąd aspekty kreacji Szpakowskiej, co pozwala na wyróżnienie szczególnej specyfiki tej wielomedialnej sztuki. Ujmuje ją w aktualny dyskurs naświetlający jej nadal niewystarczająco określone wartości formalno-tematyczne oraz przynależność do paradygmatu sztuki współczesnej. Na tym tle artystka zostaje pokazana jako świadoma swojej odrębności twórczyni, mówiąca indywidualnie wykształconym idiomem artystycznym osobnego podmiotu. Zbliżenia do szczególnie formotwórczo cennych obszarów jej twórczości ukazują modernistkę-awangardystkę, która jest otwarta na eksperymentalne przekroczenia i artystyczne peregrynacje, antycypujące sztukę ponowoczesną lub z nią korespondujące. Bogaty materiał ilustracyjny dookreśla to selektywne naświetlanie artystycznych światów Anny Szpakowskiej-Kujawskiej.

Karolina Tomczak – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego, w Instytucie Nauk o Sztuce. Główne zainteresowania dotyczą sztuki współczesnej polskiej i zagranicznej, a także metodologii sztuk plastycznych. Szczególne badania skupiają się na rodzimej twórczości rzeźbiarskiej XX wieku. Autorka publikacji naukowych o sztuce współczesnej, m.in. monografii autorskich i tekstów w wydaniach zbiorowych.

ISSN 2719-941X

Cena 64,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3956-6



9 788322 639566

Więcej o książce

