



Znaczenie figuracji w twórczości rzeźbiarskiej Barbary Zbrożyny

Izabela Sikorska | Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0007-6482-4411

Streszczenie

Słowa kluczowe:

figuracja, rzeźba, egzystencjalizm, surrealizm, Nowa Figuracja, ciało, śmierć

Niniejsza praca konstituuje się w obrębie znaczeń figuracji w twórczości XX-wiecznej artystki Barbary Zbrożyny. Praca prezentuje ewolucję jej wybranych realizacji rzeźbiarskich. W porządku chronologicznym przedstawione zostały dzieła figuratywne skupiające się wokół różnej tematyki. Tekst stanowi próbę odszyfrowania znaczeń, treści oraz symboli ukrytych w jej twórczości. Sproblematyzowane we wstępie różne aspekty figuracji są punktem wyjścia i dojścia do określonych wniosków podczas analizy twórczości artystki. Do odkodowania poszczególnych treści posłużyła analiza historycznych wydarzeń mających wpływ na formowanie się kobiecej rzeźby współczesnej w Polsce oraz zestawienie twórczości Barbary Zbrożyny z dziełami twórców rzeźby powojennej, włączanych przez Piotra Piotrowskiego do *Znaczeń modernizmu* (1999). Stanowi to próbę rekonstrukcji dialogu ze spuścizną artystyczną jej poprzedników, do której artystka luźno nawiązywała, zdecydowanie wypracowując swój własny język artystyczny.

Meaning of figuration in the sculptural work of Barbara Zbrożyna (Summary)

Keywords:
figuration, sculpture, existentialism, surrealism, new figuration, body, death

This article is constituted within the meanings of figuration in the work of the 20th century artist Barbara Zbrożyna. The work presents the evolution of her selected sculptural realizations. Figurative works focusing on different themes are presented in chronological order. The text attempts to decipher the meanings, contents, and symbols hidden in her work. The introduction problematizes various aspects of figuration as a starting and ending point for specific conclusions during the analysis of the artist's work. Historical events that influenced the formation of contemporary female sculpture in Poland were analyzed to decode individual contents, and Barbara Zbrożyna's work was juxtaposed with the works of post-war sculpture creators, included by Piotr Piotrowski in *Meanings of Modernism* (1999). This constitutes an attempt to reconstruct the dialogue with the artistic legacy of her predecessors, to which this artist loosely referred while decidedly developing her own artistic language.

Wstęp

Barbara Zbrożyna była jedną z najwybitniejszych polskich artystek XX wieku tworzących rzeźby o charakterze figuratywnym. Jej twórczość przeszła bardzo długą drogę ewolucji, przemian, rekonfiguracji sensów oraz znaczeń. Jednak ciągle pozostaje ona w cieniu. To samo tyczy się rzeźby jako dziedziny plastycznej, od dawna spychanej na margines. Rzeźba stała się przedmiotem pozbawionym głosu, bardzo często ukrywana jest w muzealnych magazynach. A przecież w przeszłości rzeźba pełniła niezwykle ważną funkcję, kształtowała gusta całych wręcz społeczeństw, przekazywała treści religijne, obyczajowe, ukryte znaczenia, czasem mające nawet rangę polityczną. Nawoływała do zmian, ukazywała status danego państwa. Dlatego tak ważne jest ponowne pisanie o rzeźbie, powracanie do omówionych już wcześniej motywów czy tematów. Okazać się może bowiem, że zawierają one zupełnie nowe, nieznanne dotąd treści. Ważne jest również pisanie o rzeźbie ze względu na gasnące zainteresowanie tą dziedziną plastyczną. Realizacje rzeźbiarskie Zbrożyny mieszczą się w dużo szerszym kontekście artystycznych przemian, uwypuklają figuralność i cielesność w sztuce II połowy XX wieku. Wpisać je można w kolejne sekwencje powiązane z procesualnością artystycznej twórczości, typy figuracji zaś wpisują się w problematykę egzystencjalnych postaw, które zaistniały w polskim życiu intelektualnym w latach 60. Jej prace wyznaczają różne tematy artystycznych interpretacji figuracji, które były ściśle powiązane z przemianami w sztuce, jak również realiami życia społecznego kolejnych dekad PRL.

Uwagi o stanie badań w polskiej literaturze przedmiotu

Badania z zakresu rzeźby współczesnej, gdzie pojawiają się wzmianki dotyczące twórczości Barbary Zbrożyny, były prowadzone już w latach 60. XX wieku. Istotna jest publikacja Andrzeja Jakimowicza *Polska Rzeźba Współczesna* wydana w 1956 roku (Jakimowicz 1956). Pojawia się tam informacja o twórczości Zbrożyny. Autor wspomina o ciepłym podejściu artystki do ludzi oraz ich spraw, które próbowała odtworzyć w rzeźbach. Andrzej Osęka wraz z Wojciechem Skrodzkiem wydali natomiast w 1977 roku niezwykle ważną pozycję *Współczesna rzeźba polska* (Osęka, Skrodzki 1977), w której zamieszczono krótką notkę biograficzną dotyczącą życia artystki oraz najważniejszych realizacji artystycznych przez nią wykonanych.

Badania z zakresu problematyki mojej pracy były prowadzone również w wielu uczelniach wyższych. Powstały liczne prace dotyczące twórczości Zbrożyny. Prace magisterskie dotyczące tej tematyki napisali m.in.: Sławomir Roczon: *Życie i twórczość Barbary Zbrożyny* (Roczon 2002) na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej, Joanna Gałęcka: *Portrety rzeźbiarskie Barbary Zbrożyny* (Gałęcka 2002) na Uniwersytecie Warszawskim oraz Lidia Walczek: *Twórczość rzeźbiarska Barbary Zbrożyny* (Walczek 2002) na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Badaczką twórczości Barbary Zbrożyny jest Anna Maria Leśniewska-Zagrodzka, która specjalizuje się w sztuce polskiej lat 60. XX wieku. Najistotniejszą jak dotąd pozycją całkowicie poświęconą rzeźbiarce jest monografia *Barbara Zbrożyna: rzeźba* (Leśniewska 2006), w której badaczka dokonała szczegółowej analizy, tworząc kalendarium wystaw oraz dokładną bibliografię artystki. Bardzo przydatny podczas badania twórczości rzeźbiarki okazał się również katalog wystawy *Barbara Zbrożyna. Figury nasłonecznione* (Leśniewska 2008), której kuratorką także była Leśniewska-Zagrodzka.

W 2005 roku ukazała się publikacja Andy Rottenberga *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Rottenberg 2005), która umiejscowiła Zbrożynę w kontekście Grupy 55, opisując ją jako artystkę poszukującą formuły, która ułatwi pogodzenie abstrakcyjnej bryły z figurą.

Badaczką poruszającą się w obszarach współczesnej rzeźby jest także wykładowczyni Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku Dorota Grubba-Thiede, która wydała książkę *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej* (Grubba-Thiede 2016). Podjęła się w niej próby analizy niektórych zjawisk powiązanych z problematyką figuracji, z naciskiem na współczesną rzeźbę. W książce zostały przywołane pojęcia entropii i semiozy, dla wyjaśnienia procesu kształtowania rzeźby Zbrożyny. Pozycja ta również odegrała znaczącą rolę podczas przygotowywania tego artykułu.

Zjawisko figuracji w naukach humanistycznych i narracjach artystyczno-historycznych

Podczas badania rzeźbiarskiej twórczości Zbrożyny konieczne wydaje się wyjaśnienie terminologii związanej z figuracją. Najpierw należy skonstruować zarys najważniejszych wydarzeń, jak również podjąć się próby analizy wybranych zjawisk koncentrujących się wokół tego pojęcia i problematyki z nim związanej, która przybiera coraz to nowsze formy, modyfikuje się, przeistacza. Rozumienie pojęcia figuracji zmieniało się na przestrzeni lat, zaś nowe narzędzia i dyscypliny badawcze pozwalają osadzić je w innych kontekstach interpretacyjnych.

Powiązanie wielu dziedzin naukowych ma szczególny wpływ na rozwój figuracji właśnie w obrębie sztuki. Istotne jest jednak przełożenie tych wszystkich zagadnień na język rzeźby współczesnej. Według Tadeusza Boruty cechą wyszczególniającą figurację w rzeźbie jest jej zmienność. To dziedzina plastyczna nastawiona przede wszystkim na kształtowanie, ponieważ zawiera w sobie też aspekt pracy fizycznej. Tę intuicję podkreśla właśnie termin „figuracja”, wedle *Słownika wyrazów obcych* PWN oznaczający nadanie formy kształtowaniu (za: Grubba-Thiede 2016: 39). Według Andrzeja Bańkowskiego łacińska *figūra* jest kształtem nadanym sztuką ludzką, sztuczną podobizną czegoś, co kontrastuje z „formą” – postacią naturalną i najdoskonalszą. Rzeczownik odsyła do *ingere*, czyli lepienia z gliny (Suszek 2020: 41). Aleksander Brückner widział zaś źródło tego słowa w czasowniku *finigo*, odnoszącego się do samego kształtowania. Z tego czerpać mają swój rodowód również słowa, takie jak „fikcja”, „fiksować”,

„fiksacja”, których pierwotne znaczenie kojarzone jest ze sztuczkami diabelskimi czy magicznymi figurkami, będące zakazanymi figurkami-znakami (Suszek 2020: 41). Z kolei Erich Auerbach wskazywał, iż funkcjonować może ono „jako podstęp, wykręt, zwodnicza forma, oszukańczy sposób mówienia, senny obraz i duch” (za: Grubba-Thiede 2016: 39). Jak zauważa Ewelina Suszek, przymiotnikowa forma *figūratu*s, czyli zmyślony, ozdobiony figurami retorycznymi, również zdradza ambiwalencję (Suszek 2020: 41). Natomiast osoba, która figurami się posługuje, to *figūrator* – twórca.

Magdalena Ujma w 1998 roku zwróciła uwagę, iż to właśnie obrazy były wcześniejsze od słów, dlatego wnioskować można, że są bardziej przekonujące (za: Grubba-Thiede 2016: 39). Figura jest więc w tym przypadku rodzajem obrazu. „Łacińskie *fin*go oznacza kształtować, obdarzać kształtem – to znaczy czynić widzialnym” (Grubba-Thiede 2016: 39). Z kolei Paul Klee twierdził, że sztuka wcale nie ma odtwarzać tego, co człowiek widzi, lecz ma to czynić widocznym” (za: Okoń 1996: 5). Dotyczy to wielu poziomów istnienia dzieła. Uwidaczniać się powinny przenikające przez wytwór artystyczny idee i ideologie, a nie wyłącznie struktury formalne (Waligórska 2006: 357).

Z kolei dyscypliny humanistyczne dają pewien zarys pojęcia figuracji, stając się podstawowym elementem łączącym skomplikowany świat sztuki z uporządkowanym światem nauki. Na początku XX wieku zaczęło kształtować się słowo „figuracja”, a następnie stopniowo włączane było w struktury języka naukowego i humanistycznego tamtego okresu (Grubba-Thiede 2016: 16). W tomach esejów *Podróż i taniec* z 1925 roku oraz *Ornament masy* [*Das ornament der Masse*] z 1927 roku niemiecki socjolog Siegfried Kracauer wyszczególnił cechy figuracji, określając ją jako „estetyczno-konstruktywne pojęcie zbiorowe, które w jego systemie reprezentacji należało stosować zamiast obrazu” (Grubba-Thiede 2016: 16). Kracauer pisał o przemianie ludzkich ruchów w grę ornamentów i arabesek. Zaobserwował on ornamenty tworzone przez ludzkie zbiorowiska, które odpowiadają pewnemu ideologicznemu porządkowi. Definiować on ma figury retoryczne i geometryczne elementy. Kracauer postrzegał więc ornament jak „arabeskę ruchu” (Grubba-Thiede 2016: 16). Wraz z Walterem Benjaminem i Rudolfem Arnheimem opisywał zjawisko figuracji jako spojrzenie (ogląd, patrzenie), ale przede wszystkim jako paradygmaty estetyczne, które współtworzyły historyczno-kulturowe fenomeny postrzegania. Z początkiem XX wieku na znaczeniu zyskiwało odnoszenie się do estetycznego sposobu recepcji sztuki.

Słowo „figura” na przestrzeni lat przenikało do wielu różnych obszarów, przystosowywało się do nowych warunków, a ogólny sens uległ rozproszению. Dlatego obecnie zjawisko to dostrzec można, studiując różne zagadnienia, które mimo rozbieżności tematycznej łączą się ze sobą na wielu płaszczyznach, co uwidacznia się podczas badania twórczości Barbary Zbrożyny.

Konteksty modernizmu – rekonstrukcja dialogu

Kolejnym elementem pozwalającym lepiej zrozumieć dzieła rzeźbiarki są konkretne wydarzenia historyczne. Artystce przyszło tworzyć w okresie „odwilży”, jak określa się lata po śmierci Józefa Stalina w 1953 roku i przemian politycznych oraz kulturalnych z okresu II połowy lat 50. Od roku 1952 rozpoczęła się fala wzrastającej widoczności Zbrożyny, przyznana była jej seria nagród, jak również zapraszana była do wzięcia udziału w różnych artystycznych realizacjach. Pełną twórczą świadomość Zbrożyna osiągnęła, podobnie jak inni artyści tworzący w tym czasie, około 1955 roku. Wtedy otrzymała nagrodę za rzeźbę *Przekupka*. Rok 1955 jest również istotny podczas analizy twórczości tej artystki ze względu na rozpoczęcie kształtowania się nowego ugrupowania artystycznego, mianowicie Grupy 55.

Powstanie grupy było wydarzeniem wręcz inicjującym utworzenie się zupełnie nowego ośrodka warszawskiej awangardy. Głównymi członkami grupy byli Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak oraz Kajetan Sosnowski (Bogucki 1983: 112). Na początku zaliczali się do nich także Andrzej Szlagier i Andrzej Zaborowski (Rottenberg 2005: 57). Pierwsze wystawy tej społeczności zaprezentowane zostały głównie za sprawą rzeźbiarki, pierwsze odsłony prac miały bowiem miejsce w jej pracowni. Głównymi postulatami grupy był prymat myślenia nad widzeniem, jak również podążanie w kierunku sztuki intelektualnej, która opierać się miała przede wszystkim na obrazie metaforycznym.

Mimo iż w okresie PRL-u jeszcze w latach 50. o rzeźbie, jej ikonograficznym programie i formie decydowało państwo, będące w tamtym czasie głównym mecenasem, to sztuka powoli zaczynała się uwalniać od politycznej presji czy propagandy (Krzysztofowicz-Kozakowska 2016: 155). Pojawiają się uniwersalne tematy, artyści szukają nowych wzorców. W tym okresie zaobserwować można zainteresowanie rzeźbą angielską oraz głęboką inspirację twórczością Henry’ego Moore’a. Jego sztuka pojawia się na polskiej scenie artystycznej już w drugiej połowie lat 50. Socrealizm zaczął wtedy przechodzić na dalszy plan (Krzysztofowicz-Kozakowska 2016: 155). Młode pokolenia rzeźbiarzy zaczynały zatracać się w twórczości angielskiego artysty. Moore był nie tylko jednym z najwybitniejszych i najbardziej popularnych brytyjskich rzeźbiarzy, ale również zalicza się do grona artystów, którzy osiągnęli bardzo szeroki zasięg międzynarodowy jeszcze za życia. Faktem jest, iż na rzeźbę polską II połowy lat 50. niewątpliwie wpływ miała ówczesna rzeźba angielska (Osęka, Skrodzki 1987: 21). Nastąpiło „krótkotrwałe pod koniec lat pięćdziesiątych olśnienie rzeźbą Henry’ego Moore’a...” (Kotkowska-Bareja 1974: 7). Powszechnie przyjęło się, że jego dzieła odegrały znaczną rolę w kształtowaniu się sztuki europejskiej, a także miały wpływ na pokolenia rzeźbiarzy, również polskich. Badania oraz rozumienie jego rzeźbiarskiej twórczości oznacza także zgłębienie nietłatwych wydarzeń związanych z rozwojem współczesnej rzeźby (Domanowska 2018: 9). Jego niezwykle nowatorskie dzieła stały się swoistym hołdem w kierunku form organicznych, relacji z otoczeniem naturalnym. Rzeźby jego uchodzą obecnie za klasykę rzeźbiarską XX wieku (Domanowska 2018: 9).

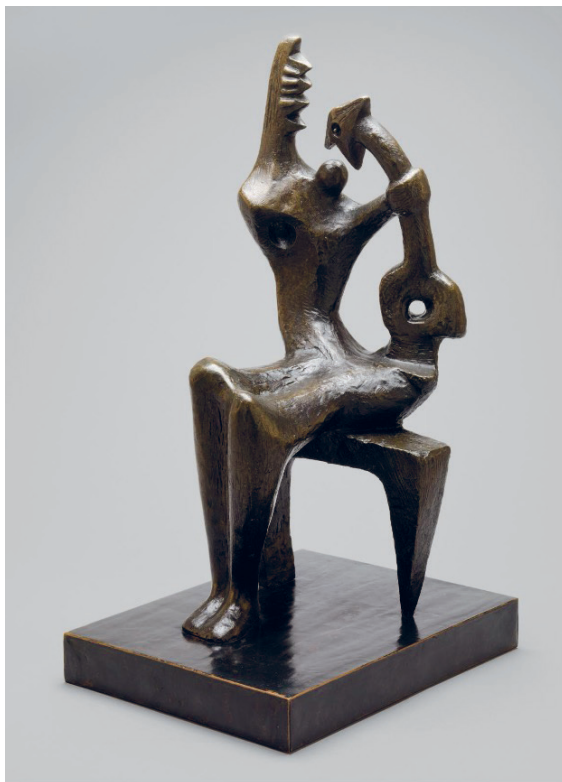
Wielu polskich twórców znajdowało w dziełach Moore'a rodzaj swoistej inspiracji (Domanowska 2018: 9). Do grona tych twórców zaliczyć możemy: Magdalenę Więcek, Jerzego Jarnuszkiewicza, Alinę Szapocznikow, Tadeusza Łodziana, Alinę Ślesińską, Marię Pinińską-Bereś, a także Barbarę Zbrożynę.

Niezwykle znaczący w przedstawianych badaniach jest fakt, że w twórczości Moore'a widoczne są bardzo często dwa motywy: leżącej postaci (inspiracja rzeźbą Majów) oraz ikonografia matki i dziecka. Macierzyństwo, mimo iż stale obecne w życiu, w sztuce współczesnej tamtych lat nie było tematem chętnie podejmowanym przez artystów. Wiele uwagi poświęcał Moore właśnie tej tematyce. Z kolei w roku 1955 Zbrożyna tworzy syntetyczną, lapidarną formę figuralną *Macierzyństwo* z gipsu patynowanego, o wymiarach 117 x 55 x 57 cm (rys. 1), w swej wymowie przypominającą chociażby takie dzieło, jak *Matka i dziecko* (rys. 2) z roku 1954 stworzone przez Moore'a. Inspirował się on sztuką starożytną i prymitywną (przede wszystkim egipską, sumeryjską, prekolumbijską, afrykańską – poznanymi dzięki zbiorom The British Museum). Na temat ich wpływu na jego twórczość sam wielokrotnie się wypowiadał, był także zaangażowany w badanie tej sztuki. Zbrożyna zaś czerpała inspirację z jego rzeźb.



Rysunek 1. Barbara Zbrożyna, *Macierzyństwo*, 1955

Źródło: <https://tiny.pl/9g9tv>.



Rysunek 2. Henry Moore, *Matka i dziecko*, 1954

Źródło: <https://tiny.pl/9g9r7>.

Jej praca *Macierzyństwo* została zredukowana do niezwykle mocno uproszczonej formy, przedstawiającej smukłą kobietę unoszącą dziecko nad głową. Figura ta ma kształty poddane syntezie. Kompozycja rzeźby jest wertykalna. Postaci nie są proporcjonalne, jednak tworzą zwartą grupę. Warto zwrócić uwagę na ażurowość tej realizacji rzeźbiarskiej, która w świetny sposób otwiera ją na działanie światła oraz przestrzeni.

Jest to rzeźba wolnostojąca, należy oglądać ją ze wszystkich stron. Praca jest dynamiczna, ruch pojawia się u matki podnoszącej dziecko ku górze, jednak brak w tym geście macierzyńskiego ciepła. Jest to gest bardzo energiczny, wskazujący na pochwałę życia ludzkiego. Staje się pewną figurą kobiecej siły. Artystka próbowała za pomocą tego ruchu przełamać powszechnie panujące konwencje dotyczące roli matki, ukazała kobietę pełną witalności i śmiałości. Gest ten staje się pewnym wyznaniem wiary w przyszłość. Dzieło reprezentuje wczesny etap twórczości artystki, na który ewidentnie wpływ miała angielska rzeźba. Zapożyczyła od Moore'a syntetyczną postać ludzką, która bardzo często wywodzi się ze skomplikowanego świata organicznych form. Temat ten dość często pojawia się w jej twórczości.

Dzieło *Rzeka* wykonane z gipsu w roku 1955 w swojej wymowie formalnej nawiązuje do *Leżącej figury* (rys. 3), która dała początek całej serii sławnych rzeźb postaci leżących wykonanych przez Moore'a. Do tej pierwszej zaczerpnął inspirację z prekolumbijskiej sztuki przodków Azteków i Majów (Kotula, Krakowski 1985: 249). Bezpośrednio zainspirował go zagadkowy posąg, który zobaczył w jednym z paryskich muzeów. Była to figura leżącego bóstwa Chac-Moola, wspartego na łokciach z uniesionym torssem i ugiętymi nogami i zwróconą na bok głową. Zbliżone rozwiązanie zastosowała Zbrożyna w swoich kompozycjach przestrzennych, szczególnie w rzeźbie *Rzeka*. Warto również zauważyć, iż alegoryczne wyobrażenia Nilu w postaci horyzontalnych, figuralnych przedstawień popularne były także w sztuce hellenistycznej. Tak się dzieje w przypadku rzeźby *Rzeka*. Przedstawiona postać ułożona jest w pozycji leżącej, zwrócona frontalnie. Wsparta jest na łokciu, nienaturalnie wydłużone i elastyczne ręce trzyma skrzyżowane przed sobą. Zbrożyna sprowadziła przedstawioną postać do niemal beczłowiekiej, pozbawionej tożsamości i w niepokojący sposób naznaczonej otworami konstrukcji. Analizowana figura bardziej przypomina szkielet niż ciało.



Rysunek 3. Henry Moore, *Leżąca figura*, 1951

Źródło: <https://tiny.pl/9grsz>.

Podobieństwo prac tworzonych przez Zbrożynę w latach 50. do realizacji Moore'a jest uderzające. Zbliżoną sekwencję stylową reprezentowały sobą ekspresyjne *Erotyki I, II, III* (1955–1956) Zbrożyny, które mieszczą się na pograniczu figuracji i abstrakcji. *Erotyk I* wykonany z gipsu w roku 1955 (dzieło zniszczone) to abstrakcyjne przedstawienie dwóch postaci złączonych w jednej bryle, ukazanych w pozycji leżącej. Choć przedstawia parę w statycznej, spokojnej pozie, wydawać się może dynamiczne. Dzieje się tak z kilku podstawowych powodów. Po pierwsze, realizacja ta zachęca

odbiorcę do aktywnego czytania rzeźby, poruszania się w toku jej oglądania, wręcz okrążania jej. Zbrożyna odrzuca w tym przypadku koncepcję rzeźby rozumianej jako skonsolidowanej, monolitycznej bryły. Potrafiła stworzyć pracę nastawioną na odrzucenie standardowych zasad konstrukcji i estetyki. Dopiero oglądanie dzieła z różnych perspektyw umożliwia dostrzeżenie wszystkich jego aspektów. Dzięki zabiegowi otworzenia rzeźby na przestrzeń dzieło to staje się wyrafinowaną, dynamiczną siecią miękkich, wzajemnie przenikających się w różnych kierunkach linii. Artystka z wyjątkową precyzją potrafiła operować otworem w bryle (brakiem materiału, pustką). Właśnie za sprawą pustki Zbrożyna akcentowała znaczenie tego, co jest zazwyczaj ukryte przed naszym wzrokiem, w konsekwencji ukazuje zagadnienie wzajemnych relacji między formami zewnętrznymi a wewnętrznymi. Jest to niezwykle ekspresyjna przestrzenna konstrukcja, spleciona ze smukłych i gładkich form biologicznych, bliska pierwotnej stylistyce Grupy 55. Dzieło *Erotyk I* przedstawia namiętną relację miłosną. Erotyzm i seksualność to wątki, które są okrywane tabu przez społeczności, a zarazem od początku sztuki są interpretowane we wszystkich dziedzinach sztuki, od prehistorycznych rzeźb, malarstwa, do współczesnej fotografii, filmów i sztuki wirtualnej. Georges Bataille, porównując seksualną aktywność ludzi oraz zwierząt, wyżej ocenił erotyzm człowieka. Twierdził, że „erotyzm, w przeciwieństwie do seksualności zwierzęcej jest „bezpośrednim przejawem doświadczenia wewnętrznego” (Bataille 1999: 2). Podkreślał fakt, że aktywność seksualna nie zawsze musi być erotyczna, ona może się taka stać, kiedy przestanie być czynnością mechaniczną. Zaś człowiek ma w zwyczaju ubierać wszystko w słowa, przypisywać znaczenia, nadawać rangę różnym aktywnościom, zmieniając ich sens w coś większego. To właśnie istota ludzka nadała seksualności większy sens, czasem duchowy, który Zbrożyna ukazała za pomocą *Erotyków*, nadając im charakter wręcz mistyczny, owiany tajemnicą.

W 1957 roku artystka wykonała gipsową rzeźbę *Para*, również niezachowaną. Praca ta przedstawia kochanków uchwyconych w momencie pocałunku. Krawędzie są ostre, linie mocno zaakcentowane. Przedstawienie, mimo iż wciąż pozostaje bezosobowe, jest dużo bardziej rzeczywiste. Wyłaniają się konkretne sylwetki postaci, kobiety i mężczyzny, przyłapanych w bardzo intymnym momencie. Zbrożyna wyraźnie zaakcentowała nagie ciało kobiety, mężczyzna zaś jest zasłonięty sylwetką swej ukochanej, wyłania się tylko niewyraźny rys jego oczu, policzków. Dzieło jest niezwykle subtelne, ukazujące miłosną relację. Rzeźbiarce udało się nadać tej pracy bardzo zmysłowy wymiar. Przeniosła ona tu erotyzm w wymiar duchowy, pełen tajemnicy. Wykreowała ona symbol miłości. Na tym polega sensualny wymiar jej rzeźb, artystka dotykała wrażeń zmysłowych. Zbrożyna potrafiła jak nikt inny pokazać ludzkie emocje. Sprawiała, iż seksualność uzyskała naturalny charakter, związany przede wszystkim z rozkoszą cielesną i duchową przyjemnością. Forma rzeźbiarska wykonana przez Zbrożynę posiada autentyczność, niewzruszoną prostotę użytych przez nią elementów oraz luźność powiązań. Niezwykle istotną cechą dzieł wykonanych przez artystkę jest ich wizyjność łączona z poddaną syntezie organicznością, nadającą im znamiona symbolu.

W 1957 roku artystka stworzyła przestrzenne studium *Król i królowa*, które przeznaczone zostało dla Osiedla Rakowiec w Warszawie. Widoczne jest tu zespolenie z przestrzenią (Leśniewska 2015: 10). Jest to bardzo statyczne przedstawienie pary obejmującej się ramionami, która siedzi na tronie. Dzieło stało się przykładem dialogu z pracami Moore'a.

W 1960 roku powstała kolejna praca o tytule *Król i królowa II*, wykonana z gipsu, o wys. 100 cm (dzieło zniszczone), również przedstawiająca parę – jedna z postaci przytrzymywała drugiej ręce wzniesione ku górze. Figury były ze sobą połączone, przedstawione zostały w bardzo intymnym momencie mającym charakter erotyczny. Erotyczne doświadczenia często określane są jako coś tajemniczego, wręcz mistyczne doznanie zespalające z samą boską istotą (Bataille 1999: 249). Praca *Król i Królowa* wykonana przez Zbrożynę była próbą przekroczenia zakazów. Pożądanie seksualne stało się nieodpartym pragnieniem, które zatriumfowało nad zakazem. Niezwykle ciekawy jest fakt, iż podobne tematycznie dzieła w latach 40. i 50. tworzył Moore, takie jak *Rodzina* z roku 1944 oraz *Król i Królowa* z lat 1952–1953. Podobieństwo formalne oraz podobieństwo treści jest niezaprzeczalne. Zwróciła na to uwagę również krytyka, która podsumowywała dokonania wystawy *Rzeźba polska 1945–1960*. O twórczości artystki pisano, iż pewna współzależność samej bryły czy przestrzeni, jak również traktowanie figury abstrakcyjnie (tak jak robił to Moore) określały rzeźbiarską twórczość Barbary Zbrożyny (Leśniewska 2015: 10).

Niezwykle istotny w przedstawionych badaniach jest również fakt, że rzeźby tworzone przez Zbrożynę w latach 50. są figurami niezwykle kruchymi, delikatnymi, manifestacyjnie zrywającymi z masownością i dosłownością socrealistycznych rzeźb. Agata Jakubowska w podobnym kierunku interpretowała odwilżowe rzeźby Aliny Szapocznikow. Przemiany polityczne zachodzące w latach 50., jak również dyskusje im towarzyszące miały bardzo duży wpływ na kształtowanie się jej twórczości (Jakubowska 2008: 108). Przyczyniły się do wykreowania przez nią dzieł w duchu postsocrealistycznym. Tak samo dzieje się w przypadku dzieł Barbary Zbrożyny – jej sztuka zaczęła się uwalniać od politycznej presji i propagandy (Krzysztofowicz-Kozakowska 2016: 155). Dzięki wykorzystaniu kilku tematów udało jej się dokonać niezwykle świadomego ograniczenia, ujawnia się przy tym proces rozumienia rzeźby przez pryzmat własnej osobowości. Dzieła Zbrożyny z lat 50. zmieniają środki wyrazu, podążają w kierunku sensualności. Forma jest ciągle czytelna, jednak nie chodzi o konkretny rzeczowy kształt. Odchodzi ona od realizmu, jej erotyzm zaś określa dystans w stosunku do socrealizmu. Jak słusznie zauważyła Kinga Kawalerowicz, Zbrożyna na początku swej twórczości inspirowała się rzeźbą angielską. Poszukiwała pewnej symbolicznej syntezy ludzkich postaci. Jednak lata 50. i 60. były dopiero początkiem jej rzeźbiarskiej indywidualności. Mimo znajomości wybitnych realizacji rzeźbiarskich innych artystów próbowała odszukać swoją własną drogę, co uwidoczni się szczególnie w jej twórczości w latach 60. i 70. XX wieku.

Figury żałobne jako pomnik pamięci

W 1975 roku Zbrożyna otrzymała nagrodę za cykl prac *Figury żałobne*, pokazany podczas konkursu „Przeciw wojnie i faszyzmowi”, zorganizowanego przez Państwowe Muzeum na Majdanku. Cykl przedstawia trzy *Figury żałobne* (rys. 4), powstałe w 1971 roku, które są figurą małych miejsc pamięci. Artystka w 1975 roku powiedziała, że *Figury żałobne* powstały w wyniku zapatrzenia się w stojaki na świece. Są to sylwetowe, bardzo hieratyczne, monumentalne formy. Figurki wykonane z magnezytu kaustycznego przypominają stojaki przy trumnie, są rzeźbiarskimi formami odnoszącymi się do śmierci. Artystka przedstawiła je nie za pomocą ekspresyjnych form, ale powróciła do formy statycznej, niezwykle spokojnej, w której wyraźnie zaakcentowany został pion. Zastosowała do wykonania tychże prac niezwykle płynny, powtarzalny rytm form guzełkowatych, które następnie zostały zwielokrotnione. Są bezosobowe, nie przedstawiają żadnych konkretnych postaci.



Rysunek 4. Barbara Zbrożyna, *Figury żałobne*, 1971

Źródło: <https://tiny.pl/9gf75>.

Figura żałobna I (rys. 5) (1971) oddziałuje osobliwą aurą, jakby powiązaną z nadrealizmem. Rzeźba o wymiarach 130 x 32 x 33 cm wykonana została z magnezytu kaustycznego. Kompozycja rzeźby jest wertykalna, a faktura zróżnicowana. Przedstawia ona jakby zamaskowaną postać. Uwidacznia się w niej deformacja, przedstawiona postać nie posiada żadnych wyszczególniających ją cech, przez co staje się anonimowa. To samo dzieje się w przypadku *Figury żałobnej II* (rys. 6), wykonanej również z magnezytu kaustycznego, o wymiarach 123 x 34,5 x 14,5 cm. Przedstawiona postać jest statyczna, wydłużona, ale wciąż pozostaje bezosobowa. Okryta jest płaszczem

przysłaniającym twarz. Z kolei *Figura żałobna III* (rys. 7), wykonana z magnezytu kautstycznego, o wymiarach 128,3 x 35 x 20,5, odróżnia się od dwóch wyżej przedstawionych rzeźb. Artystka skupiła się na zaakcentowaniu zarysu głowy, jednak sam wyraz twarzy również pozostaje w ukryciu. Twarz jest niedostępna dla widza. Ta niezwykle statyczna figura wprowadza tajemniczy nastrój. Jest zastygłym gestem, bólem, który Zbrożyna odczuwała. Sama artystka wspominała, iż sztuka jest reakcją na świat, o którym chciałaby opowiedzieć (Leśniewska 2008: 19). Podczas dotykania rzeźby, tak samo jak twarzy człowieka, chciała odkryć to, co zawarte w środku. Ukryte pokłady tajemnicy, które się powoli przed nią odkrywały. Zbrożyna próbowała rozszyfrować człowieczy los. Według niej sztuka była niezwykle delikatnym instrumentem, za pomocą którego odkrywać można prawa rządzące wszechświatem. Istniała w niej pewna głęboko zakorzeniona potrzeba uczestniczenia w losach świata, chciała brać w nich czynny udział. Chciała dosłownie zanurzyć się w życiu, jego brzydocie, niedoskonałości i okrucieństwie (Leśniewska 2008: 19).



Rysunek 5. Barbara Zbrożyna, *Figura żałobna I*, 1971

Źródło: <https://tiny.pl/9gf75>.



Rysunek 6. Barbara Zbrożyna, *Figura żałobna II*, 1971

Źródło: <https://tiny.pl/9gf75>.



Rysunek 7. Barbara Zbrożyna, *Figura żałobna III*, 1971

Źródło: <https://tiny.pl/9gf75>.

Figury żałobne mają ścisłe połączenie z wydarzeniami rozgrywającymi się na terenie państwa polskiego. Są bezpośrednio związane z wydarzeniami z 14 grudnia 1970 roku, które rozegrały się w Gdańsku (Leśniewska 2006: 13). To właśnie tego dnia w Stoczni Gdańskiej wybuchł strajk spowodowany podwyżkami na podstawowe artykuły, zwłaszcza żywność. Zapoczątkowało to falę strajków i manifestacji ulicznych na całym Wybrzeżu. W samym centrum Gdańska już koło południa w proteście brało kilkanaście tysięcy osób. Do akcji włączyły się MO (czyli tzw. Milicja Obywatelska),

a także wojsko, które używało petard oraz gazów łzawiących. Według raportów tego dnia podczas starcia z siłami porządkowymi zginęło 6 osób, a ponad 300 zostało rannych. Jak wynika ze wspomnień artystki, rzeźby miały stać się uosobieniem losu człowieka, przede wszystkim jego znikomości oraz bezradności wobec niektórych wydarzeń, które rozgrywają się na świecie (Leśniewska 2006: 13).

Figury żałobne są efektem rozpaczki Barbary Zbrożyny. Chciała zapalić świece przy grobie, będące formą upamiętnienia, oddania hołdu zamordowanym podczas strajku osobom. Poprzez statyczność rzeźb chciała oddać powagę sytuacji, miały one stać się pomnikami ludzkiej tragedii. Pograżona w rozpaczki artystka chciała ukazać ból i stratę za pomocą zastygłego w rzeźbie gestu. Rzeźby te są formą dystansowania się wobec niezwykle dramatycznych, traumatycznych wręcz wydarzeń. Są one figurą upamiętnienia, formą pomnika. Cierpienie udało się jej ukazać poprzez zastygnięcie, wyrażające ból, a pokaleczone korpusy ludzkich sylwetek pokryte są jakby żałobnym kirem. Zbrożyna uważała, że zadaniem artysty jest zajęcie stanowiska wobec spraw, które nie zawsze dotyczą go bezpośrednio, czasem dotyczą zupełnie odmiennych spraw, tych politycznych, ekonomicznych czy dotyczących poszczególnych indywidualności.

Z kolei Ignacy Witz dostrzegał w dziełach Zbrożyny poetyckie, aluzyjne, dalekie od naturalizmu kształty (Leśniewska 2006: 13). Narzucała ona wykreowanej przez siebie materii ekspresyjny i emocjonalny nastrój. Artystka przede wszystkim bazowała na emocjach, a w jej pracach dostrzec można imperatyw działania, związany bardzo mocno z jej osobistymi przeżyciami.

Dzieła artystki stały się znakiem solidarności z ofiarami, figurą pamięci, a także wspólnoty z tymi, którzy już odeszli. Miała w sobie wiele współczucia, próbowała to przekuć w rzeźbiarską formę, tak aby dać upust swoim emocjom. Nawiązała autentyczny dialog z aktualnymi dla niej problemami. Jako osoba czynnie uczestnicząca w życiu społecznym oraz mająca naturę aktywistki swoje niezadowolenie oraz bunt przeciwko ówczesnie rządzącej władzy przekazywała za pomocą rzeźbiarskich form. Konsekwencją tych wydarzeń było włączenie się rzeźbiarki w działalność opozycyjną (Leśniewska 2006: 13), Wraz z innymi intelektualistami Zbrożyna podpisała Memoriał (1976), który skierowany był do władz PRL. Stał się on swoistym sprzeciwem odnoszącym się do projektów zmian wprowadzanych w konstytucji, które znamionowały niezwykle drastyczne ograniczenia wszelkich swobód oraz – co było bardzo istotne – praw obywatelskich. Cykl ten zamyka pewien bardzo znaczący etap w twórczości Zbrożyny, odchodzi ona bowiem od rzeźb martyrologicznych, które miały się bezpośrednio odnosić do konkretnych wydarzeń czy osób, a które w nieodwracalny sposób wpłynęły na jej życie.

Uchwycić przemijanie – figura zdeformowana

Dla Barbary Zbrożyny jedną z najważniejszych postaci, która odcisnęła na niej piętno, był Ryszard Moszkowski (1906–1945), wybitny artysta, studiujący m.in. w Paryżu pod kierunkiem Aristide’a Maillol’a i Antoine’a Bourdelle’a. W czasie II wojny światowej Moszkowski ukrywał się w Warszawie i tragicznie zmarł w 1945 roku. Jego nazwisko Zbrożyna niejednokrotnie przywoływała w udzielanych wywiadach. To on wprowadził ją w nieznaną wcześniej świat rzeźby, dzięki niemu zetknęła się z pracami wybitnych artystów, takich jak jego nauczyciele: Charles Despiau, Aristide Maillol czy Alberto Giacometti, który był jednym z najważniejszych rzeźbiarzy XX wieku. Przeglądając się niektórym pracom Zbrożyny, na myśl przychodzą skojarzenia z rzeźbami tego szwajcarskiego artysty, który przeszedł drogę od eksperymentów z abstrakcjonizmem, przez surrealizm, aż do form przejmujących w swojej prostocie i kruchości. W obu przypadkach, zarówno u Zbrożyny, jak i Giacomettiego, rzeźby wyrażają postaci poddawane ograniczeniom. W pracy wykonanej przez Zbrożynę w roku 1965 pt. *Porozumienie* czy w dziele *Figura nasłoneczniona* widać podobieństwo do dzieł Giacomettiego, takich jak *Kobieta siedząca* z 1946 czy *Wóz* z 1950 roku. Z kolei trzy *Figury żałobne* (rys. 8) wykonane w roku 1971 w swej wymowie przypominają niemimetyczne *Kobiety weneckie* (rys. 9) wykonane przez Giacomettiego w 1956 roku.



Rysunek 8. Barbara Zbrożyna, *Figury żałobne*, 1971, widok ekspozycji, fot. Sebastian Madejski

Źródło: <https://tiny.pl/9gfgn>.



Rysunek 9. Alberto Giacometti, *Kobiety weneckie: II, III, V i VIII, 1956*

Źródło: <https://tiny.pl/9gfgz>.

Zarówno u Zbrożyny, jak i Giacomettiego zastosowane zostały zbliżone rozwiązania kompozycyjne, rzeźby figuralne o charakterystycznej, wydłużonej formie. Jednak Giacometti stosował rozmigotaną fakturę, jakby pracował w negatywie (rzeźby oddziałują nawarstwionymi wklęsłymi maleńkimi łukami i pociągnięciami palców), a Zbrożyna wprowadza rodzaj bujności, formami zwartymi i zarazem wypukłymi. W pracach tych ciężko rozpoznać konkretną twarz, są zdeformowane. Główną intencją staje się ukazanie ludzkiej kondycji, a tym samym podkreślenie uniwersalnego charakteru – wszystko to zwiększa poczucie identyfikacji u odbiorcy. Zbrożyna stworzyła rzeźby bardzo wizyjne, niemal fantasmagoryczne, nadrealne, oddziałujące jakby silnym zdeformowaniem, jednak zdecydowanie aluzyjne i należące do figuracji egzystencjalnej. Mają one wydźwięk pesymistyczny, katastroficzny. Wiązało się to z jej poszukiwaniami figuratywności i związkami pomiędzy artystą, modelem a samą przestrzenią. Rzeźbiarka impresyjnymi wizjami uzyskała wrażenie poruszania się postaci, które odnoszą się do samotności ludzkiej kondycji.

Dzieła tworzone przez Zbrożynę w latach 60. można powiązać z wpływową, powstałą na początku XX wieku teorią Zygmunta Freuda, która oddziaływała najwcześniej przede wszystkim na twórców z kręgu André Bretona – autora *Manifestu surrealizmu* (1924). Według Freuda sny reprezentują „królewską drogę do nieświadomości” (Freud

2012: 61), która wybrukowana jest wskazówkami dotyczącymi ukrytego życia psychicznego jednostki. Z tego powodu Freud uczynił analizę snów podstawą psychoanalizy. Według teorii psychoanalitycznej marzenia senne pełnią dwie główne funkcje – chronią sen (maskując destrukcyjne myśli za pomocą symboli) oraz stanowią źródło spełnienia pragnień. Freud twierdził, że sny pełnią swoją funkcję ochronną dzięki uwalnianiu od napięć psychicznych powstałych w ciągu dnia. Funkcję spełniania życzeń sny natomiast realizują, umożliwiając osobie śniącej nieszkodliwe przepracowanie własnych nieświadomych pragnień. Wyjaśniając znaczenie snów, Freud wprowadził rozróżnienie między treścią jawną snów – wątkiem śnionej historii, a treścią ukrytą snów – symbolicznym (domniemanym) znaczeniem snu. Właśnie do marzeń sennych, zagadkowych form czy nieokreślonych pragnień w swych pracach odnosił się Giacometti, wprowadzając nieuchwytny, niezwykle poetycki nastrój. Po wojnie Giacometti zaczął tworzyć swoje najsłynniejsze rzeźby. Przedstawiają wysokie, niezwykle smukłe postaci, czasem stojące nieruchomo, w innym przypadku postać pochylona jest delikatnie do przodu, tak jakby artysta próbował zamknąć albo uwiecznić za pomocą rzeźby akt ruchu, zmiany czy przeobrażania się. Warto podkreślić, że Giacometti był jednym z pierwszych artystów swego pokolenia, który w swych dziełach, takich jak *Idący człowiek* (rys. 10) z roku 1960, wprowadził oryginalną aluzję ruchu, która stała się wręcz kliszą kulturową. Patronem poszukiwani byli tu futuryści – szczególnie wybitny artysta Umberto Boccioni, który w rzeźbie *Prądkość przestrzeni* (1913) osiągnął spotęgowany dynamizm oraz – jak później Giacometti, powiązanie figury z otoczeniem poprzez kierunki diagonalne – aktywne.

Zbrożyna, podobnie jak Giacometti, skupiona była na człowieku. Jej prace koncentrowały się głównie na pogłębionej analizie ludzkiej kondycji w świecie. Artystka wykorzystała niektóre założenia rzeźbiarskie stosowane przez Giacomettiego, związane z konsekwentnie rozwijaną przez niego koncepcją. Zainteresowanie człowiekiem doprowadziło ją do rzeźby, która wprowadzała nową kategorię figuratywności, łącząc ją z międzynarodowym nurtem nowej figuracji. Próbowała ona rozpracować ukryte psychiczne życie jednostki, senne mary, nierealne, mroczne pragnienia, które drzemą w każdym człowieku, a następnie zamknąć je w materialnej, rzeźbiarskiej formie – figurze nieświadomości.

Wyraziła w swoich dziełach unikalne spojrzenie na rzeczywistość. Tworzyła figury pochodzące jakby z innego świata. Niezwykle charakterystyczne są dla niej rzeźby wydłużone, wręcz wertykalne, jednocześnie pozostają one ekspresyjnie zwężone, jakby dialogujące z formą szablonu i naturą cienia, tak jakby artystka sprowadzała je do dwóch wymiarów (Kotula, Krakowski 1985: 223). Postaci wyglądające jak stwory w istocie tylko przypominające człowieka. Niepewność tych postaci dotyczy ograniczeń, które dotyczą każdego. W jej dziełach widać zainteresowanie stosunkiem do postaci, formy czy do otaczającej przestrzeni. Rzeźby Zbrożyny wnikają w przestrzeń, która staje się autonomiczna. Jej dzieła zawsze były pełne treści, artystka dążyła bowiem do ukazania najszybszych i najbardziej irracjonalnych obszarów duszy

człowieka, wyobcowania (Kotula, Krakowski 1985: 223). *Figury żałobne* dają początek kolejnemu cyklowi rzeźb odnoszącemu się do tematyki śmierci, przemijalności. Były to jej próby zmierzenia się z rzeźbą sepulkralną, począwszy od petryfikacji figur stojących aż po horyzontalny cykl rzeźb *Sarkofagi*, który zostanie przeze mnie bliżej przybliżony w kolejnej części artykułu. Są odpowiedzią na rzeźby Giacomettiego zawierające w sobie pierwiastek ruchu. Statyczne, stojące *Figury żałobne* naprowadzają Zbrożynę na wątek filozofii egzystencjalnej, jest to jej podróż w kierunku śmierci, oswojenia się z nią.



Rysunek 10. Alberto Giacometti, *Idący człowiek*, 1960

Źródło: <https://tiny.pl/9gwvq>.

Sarkofagi – ciało i śmierć

W dziełach Zbrożyny stworzonych na przełomie lat 60. oraz 70. widoczna jest symbolika wypalenia. Seria *Sarkofagów*, powstałych w latach 1969–1974, przypomina wręcz pompejańskie relikty, które zostały wydobyte z lawy i popiołu. Poprzez zastosowanie formalnych skrótów cykl ten przerodził się w przedstawienia uniwersalnych kształtów, które balansują na granicy trwania i rozpadu. W rzeźbach tych widoczna jest spetryfikowana struktura, która w pewien sposób zastygła. *Sarkofagi* przypominają skamieniałe szczątki zwierzęcia lub rośliny z minionych epok. Prace te ulegają przekształceniom w niecielesne formy. Kompozycje bazują na organicznych, chrząstkowych strukturach.

Pojęcie sarkofagu w tytule znamionuje sytuację dramatyczną, bezpowrotną utratę bliskich ludzi. *Sarkofagi* wykonane przez Barbarę Zbrożynę odnoszą się do konkretnych osób, których tragiczne odejścia wywarły na niej trwałe ślad. Rzeźby są imienne: *Sarkofag pamięci Jana Palacha*, *Sarkofag pamięci Joanny Munk* (rys. 11), wykonany w roku 1969 z cementu, o wymiarach 101 x 122 x 43 cm, *Sarkofag pamięci Pawła Jasienicy* (rys. 12), wykonany z kamionki o wymiarach 245 x 65 x 30, oraz niezachowany *Sarkofag pamięci Jean Irwin*. Płynny rytm powtarzających się, zwielokrotnionych gruzełkowatych form stał się dla niej symbolem ludzkiego losu, jego znikomości, krzyku bez dźwięku, zastygłego, ekspresyjnego gestu. Formy te wynikały z jej rozpacz i bezradności (Leśniewska 2006: 13).

Pierwszy powstał *Sarkofag pamięci Joanny Munk*, z którą Zbrożyna była zaprzyjaźniona. Po jej śmierci, podczas spaceru na ziemi znalazła metalową konstrukcję, zapewne porzuconą przez robotników. Przyniosła ją do domu i następnie wykonała rzeźbę, która na myśl miała przywołać łóżko reanimacyjne, na którym przez kilka dni umierała jej bliska osoba (Leśniewska 2006: 13). Poprzez plastyczne uformowanie obiektu odnoszącego się do sarkofagu próbowała zawrzeć w nim głęboką myśl dotyczącą tego, jak radzi sobie ona ze śmiercią. Jest to również forma upamiętnienia zmarłego, chęć zatrzymania pamięci o nim. Zbrożyna chciała zatrzymać czas, sprawić, by jej przyjaciele ciągle istnieli w świecie jej dostępnym – chociażby w rzeźbie.

Cykl *Sarkofagów* pozwala więc na przywołanie konkretnych ludzi, ofiar sytuacji politycznej bądź intymnych zmagani z chorobą. Rzeźby stają się symbolami poświadczającymi ich nieobecność i zarazem zachowującymi pamięć. Widoczna w twórczości Zbrożyny staje się refleksja nad niebytem i bytem. Zmieniała ona myślenie o ciele, widziała w nim element śmierci, czegoś, co w każdej chwili może się skończyć i nigdy nie powrócić. Rzeźba była dla niej próbą oswojenia się ze śmiercią. Jej twórczość należy do niezwykle oryginalnych osiągnięć rzeźby współczesnej. Zbrożyna wypracowała swój własny język metaforyczny, obecny także w jej kameralnych i monumentalnych rysunkach, obrazach i grafikach, w których interpretowała kondycję ludzką, w tym radość, delikatność, namiętność, a też wątki związane z przemijaniem oraz melancholią, wypowiadając swój głęboki żal i smutek związany z utratą znanych jej osób.



Rysunek 11. Barbara Zbrożyna, *Sarkofag pamięci Joanny Munk*, 1969, widok ekspozycji, fot. Sebastian Madejski

Źródło: <https://tiny.pl/9tf2r>.



Rysunek 12. Barbara Zbrożyna, *Sarkofag pamięci Pawła Jasienicy*, 1972, widok ekspozycji, fot. Sebastian Madejski

Źródło: <https://tiny.pl/9gctw>.

Zakończenie

Temat twórczości Barbary Zbrożyny oraz, ogólnie, rzeźby XX wieku niezmiennie prowokuje do ponownego omówienia. Na wykreowanie się zjawiska figuracji w twórczości artystki miało wpływ bardzo dużo wydarzeń, które się na siebie nakładały. W jej sztuce przenikają się osobiste oryginalne poszukiwania i niekiedy dyskretne wpływy różnych twórców, którzy proponowali osobne, a zarazem pokrewne rozwiązania formalne. Wszystko to doprowadziło do wytworzenia się pewnych tendencji artystycznych, które są do siebie zbliżone mimo różnic formalnych, kulturowych itp. Mimo wielu podobieństw oraz przejmowania pewnych rozwiązań formalnych artystka próbowała jednak odnaleźć swój własny artystyczny język, tak aby móc w pełni wyrazić samą siebie. W jej rzeźbiarskich dokonaniach czytelny jest aspekt ciągłej zmiany, ciągłego rozwoju. Rzeźbiarska twórczość Zbrożyny mająca wymowę figuratywną zawiera w sobie filozoficzny dyskurs. Mieści wiele ukrytych znaczeń, treści oraz symboli. Ponadto artystka od najmłodszych lat angażowała się w działania wspólnotowe. Jej warszawska pracownia na Sadach Żoliborskich była nieformalnym miejscem spotkań licznych twórców kultury. Wspierała m.in. organizację słynnej wystawy „Arsenał 55” pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, była kuratorką wystaw, rekomendowała młode utalentowane osoby do międzynarodowych plenerów. Była osobą wpływową, wszechstronną, uznawaną za autorytet, zajmowała się też pedagogiką sztuki, uprawiała poezję. Prawdopodobnie dzięki temu, że Barbara Zbrożyna miała charakter społecznika, jej zainteresowania skupiły się na człowieku, którego wyrażała nie tylko w nadrealistycznych figuracjach, ale też w znakomitych, słynnych portretach, by wymienić choćby *Portret Mirona Białoszewskiego* czy *Portret Witolda Lutosławskiego*. Dzieła, które tworzyła, były próbą albo upamiętnienia poszczególnych osób, albo zupełnie odwrotnie – stawały się afirmacją życia. Całe swoje zaangażowanie oraz chęć działania przeobraziła w artystyczne realizacje, do dziś zaskakujące formalnie, skłaniające do namysłu oraz chwili kontemplacji nad jej dokonaniem, jak i samą otaczającą rzeczywistością.

Bibliografia

- Bataille G., 1999, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk.
- Berthoud R., 1987, *The life of Henry Moore*, London–Boston.
- Bogucki J., 1983, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa.
- Domanowska E., 2018, *Kunst: 100 lat polskiej rzeźby = Artistry: 100 years of Polish sculpture = Artistry: polijas tēlniecības 100 gadi*, Orońsko.
- Fezzi E., 1971, *Henry Moore*, Firenze.
- Freud S., 2012, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa.
- Gałecka J., 2002, *Portrety rzeźbiarskie Barbary Zbrożyny*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Grubba-Thiede D., 2016, *Nurt figuracji w powojennej rzeźbie polskiej*, Warszawa-Toruń.

- Iskra-Paczkowska A., 2010, „Śmierć ciała” w sztuce współczesnej, w: *Terytorium i peryferia cielesności: ciało w dyskursie filozoficznym*, A. Kiepa, E. Struzik (red.), Katowice.
- Jakimowicz A., 1956, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa.
- Kotkowska-Bareja H., 1974, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa.
- Kotula A., Krakowski P., 1985, *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., 2016, *Sztuka w czasach PRL*, Olszanica.
- Lachowski M., 2013, *Nowocześni po katastrofie: sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Lublin.
- Leder A., 2014, *Prześlona rewolucja: ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa.
- Leśniewska A.M., 2006, *Barbara Zbrożyna: rzeźba*, Orońsko.
- Leśniewska A.M., 2015, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa.
- Leśniewska A.M., 2008, *Wracam w siebie i znajduję świat*, w: *Barbara Zbrożyna: figury nasłonecznione*, A.M. Leśniewska (red.), Warszawa.
- Luba I., 2005, *Rok 1955* [Katalog wystawy], Warszawa.
- Okoń W., 1996, *Wtajemniczenia: studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław.
- Osęka A., Skrodzki W., 1997, *Współczesna rzeźba polska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Piotrowski P., 1999, *Znaczenia modernizmu: w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań.
- Read H., 1964, *A Concise History of Modern Sculpture*, London.
- Roczon S., 2002, *Życie i twórczość Barbary Zbrożyny*, Lublin.
- Rottenberg A., 2005, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa.
- Smolińska M., Domanowska E., 2018, *Rzeźba dzisiaj 3: sztuka i natura: parki rzeźby = Sculpture today 3: art and nature: sculpture parks*, Orońsko.
- Suszek E., 2020, *Figuracje braku i nieobecności: Miłobędzka – Białoszewski – Kozioł*, Kraków.
- Walczek L., 2002, *Twórczość rzeźbiarska Barbary Zbrożyny*, Lublin.
- Waligórska A., 2006, *Figura w procesie percepcji a figuracja w sztuce*, w: *Figury i figuracje: materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin 20–22 października 2005*, M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński (red.), Warszawa.
- M. Wójtowicz, W. Kania (red.), 2007, *Filozofia a śmierć*, Katowice.

Biogram

Izabela Sikorska – absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania z zakresu figuracji w rzeźbie polskiej po II wojnie światowej. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na szeroko rozumianej ekologii materiałowej, wzmocnieniu relacji między środowiskiem wykreowanym przez człowieka a środowiskiem biologicznym poprzez zastosowanie zasad projektowania inspirowanych i opracowanych przez naturę oraz wdrażanie ich za pomocą nowatorskich technologii projektowych.

Izabela Sikorska – a graduate of the history of art at the University of Warsaw. She conducts research on figuration in Polish sculpture after World War II. Her academic interests focus on the broadly understood ecology of materials, strengthening the relationship between the human-created environment and the biological environment through the application of design principles inspired by and developed from nature, as well as implementing them using innovative design technologies.