

Refleksje o rzeźbie i sztuce  
w niepublikowanych tekstach  
Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej\*

**ANNA URSZULA ZARĘBA**

Zakład Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych,  
Wydział Sztuk Pięknych, UMK w Toruniu  
e-mail: [anna\\_zareba@umk.pl](mailto:anna_zareba@umk.pl)

ORCID: 0000-0002-9940-5950

**Key words:** Barbara Bieniulis-Strynkiewicz, sculpture, Mogielnica, unpublished text

**Słowa kluczowe:** Barbara Bieniulis-Strynkiewicz, rzeźba, Mogielnica, niepublikowane teksty o sztuce

Abstract

**Reflections on sculpture and art in the unpublished writings of Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa**

The article is focus on interpretation of unpublished texts of Barbara Bieniulis-Strynkiewicz, sculpture, publisher, pedagogue in University of Nicolaus Copernicus in Toruń and co-founder of sculpture garden in Mogielnica. Paper attempts to analyze views of the artist on XX century art and her personal exploration on a field of a sculpture.

---

\* Artykuł oparty na opracowaniu: Anna Zaręba, "Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa. Refleksje nad sztuką" (praca magisterska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2011).

### Abstrakt

Artykuł poświęcony jest analizie niepublikowanych tekstów Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej, rzeźbiarki, publicystki, wieloletniego pedagoga w Zakładzie Rzeźby UMK w Toruniu oraz współzałożycielki niezwykłego ogrodu rzeźbiarskiego w Mogielnicy. Opracowanie stanowi próbę prześledzenia poglądów artystki na temat zjawisk czytelnych w sztuce ubiegłego stulecia oraz własnych poszukiwań twórczych na polu rzeźby.

Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa (1922–1996)<sup>1</sup>, rzeźbiarka, publicystka, wieloletni pedagog i kierownik w Zakładzie Rzeźby Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu znana jest przede wszystkim w kontekście niezwykłego ogrodu rzeźbiarskiego w Mogielnicy, którego była współzałożycielką i który zarówno dla niej jak i jej męża, wybitnego rzeźbiarza profesora Franciszka Strynkiewicza, był głównym polem poszukiwań i doświadczeń artystycznych<sup>2</sup>. Mimo znaczącej aktywności zawodowej i licznych realizacji rzeźbiarskich Barbarze Bieniulis-Strynkiewicz nie poświęcono dotąd pełnej monografii. Także ten tekst stanowi jedynie próbę prześledzenia poglądów artystki dotyczących zjawisk czytelnych w sztuce ubiegłego stulecia. Przedsięwzięciem z góry skazanym na porażkę wydaje się ograniczenie poszukiwań wyłącznie do analizy realizacji rzeźbiarskich czy rysunkowych artysty. Interpretacja dzieł sztuki to temat wyjątkowo trudny. Dlatego za punkt wyjścia przyjęto

<sup>1</sup> Lech Grabowski, "Rzeźby Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej," *Przegląd Artystyczny* 1 (1968): 33–34; Andrzej Osęka, Wojciech Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska* (Warszawa: Arka-ady, 1977), 27–8, 149; Sławomir Kalembka, red., *Pracownicy nauki i dydaktyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1945–1984. Materiały do biografii*, tom II (Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995), 90; Monika Kuc, "Konkret i abstrakcja. Rzeźby Barbary Bieniulis -Strynkiewicz," *Gazeta Wyborcza* [dodatek warszawski] (24.12.1999): 26; Ewa Martyniak, "Życie i twórczość Barbary Bieniulis-Strynkiewicz w Mogielnickim ogrodzie pracowni" (praca magisterska Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2004).

<sup>2</sup> Franciszek Strynkiewicz, Barbara Strynkiewicz, *Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, Franciszek Strynkiewicz. Praca Rzeźbiarska w terenie*, (Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1963); Barbara Bieniulis- Strynkiewiczowa, *Rzeźba-rysunek*, (Warszawa: Zachęta, 1967); Franciszek Strynkiewicz, Barbara Strynkiewicz, Jan Starzyński, *Mogielnica. Natura i Rzeźba. Pracownia doświadczalna Barbary i Franciszka Strynkiewiczów* (Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1971); Tadeusz Chudy, "Ogród rzeźby. Barbara Bieniulis-Strynkiewicz", *Barwy* 10 (1975): 8; Edward Kaweczyński, "Mogielnica. Franciszek i Barbara Strynkiewicz", *Kultura i Życie* 3 (1972): 16–18; Tamara Książek, "Mogielnica – Pracownia przestrzeni otwartej", *Rzeźba Polska* 2 (1987): 167–69; Wojciech Skrodzki, Barbara Strynkiewicz, *Pokaz rzeźby i kompozycji plenerowych Franciszka Strynkiewicza i Barbary Bieniulis-Strynkiewicz oraz malarstwo i rysunek Doroty Strynkiewicz, Ogród – Pracownia Mogielnica* (Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1993).

eseje Barbary Bieniulis-Strynkiewicz, pozostawione w formie maszynopisów i zebrane przez spadkobierców w częściowo dotąd publikowanym zbiorze zatytułowanym *Myśli o sztuce*<sup>3</sup> oraz wypowiedzi rzeźbiarki zawarte w katalogach z wystaw, wywiadach i autorskich artykułach<sup>4</sup>.

Artystka już w czasach studenckich publikowała na łamach *Przeglądu Artystycznego*, *Nowin Literackich*, *Problemów* oraz *Wiedzy i Życiu*<sup>5</sup>. W 1947 roku wydała monografię *Rzeźba Francuska XIX i XX wieku*<sup>6</sup>. W ramach pracy naukowej przygotowała rozprawę zatytułowaną „Między naturą i abstrakcją”. Nie ma pewności czy Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa planowała wydać zbiór pisanych przez lata esejów. Po jej śmierci jeden ze spadkobierców zebrał i przepisał pozostawione teksty, nadając zbiorowi tytuł *Myśli o sztuce*. I tym w istocie jest spuścizna pisarska artystki, osobistą wypowiedzią rzeźbiarza w odniesieniu do jego pracy, poszukiwań, wagi rozwiązań formalnych oraz treściowego ciężaru działań, a przede wszystkim percepcji i znaczenia sztuki we współczesnym autorce świecie.

Teksty zebrane w „*Myślach o sztuce*” powstawały przez wiele lat, najstarszy jest datowany na 1966 rok ostatni na 1993. Większość pochodzi z lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych XX wieku. Część stanowi próbę zdefiniowania konkretnych problemów formalnych bądź warsztatowych, z którymi zmierza się rzeźbiarz, stąd też tytuły tekstów: „O współdziałaniu rzeźby i architektury” (lata 60), „Deformacja” (1986), „Materia” (1986), „Forma” (1986), „Skala i monumentalność” (1987), „Przestrzeń” (1987), „Wyraz” (1987), „Światłocień” (1987), „Bryła” (1990). Inne eseje poświęcone są zagadnieniom teoretycznym, związanym z humanistycznym i uniwersalistycznym aspektem rzeźby, stanowiąc próbę nazwania trudno uchwytnych zjawisk decydujących o jej wartości oraz refleksję nad kondycją i znaczeniem sztuki, a zwłaszcza rzeźby w XX wieku: „Rzeźbiarze i natura” (?), „Co dalej

<sup>3</sup> Eseje artystki nie zostały dotąd opublikowane w całości, do niniejszego opracowania udostępnił je spadkobiercy Barbary Bieniulis – Strynkiewiczowej oraz Franciszka Strynkiewiczza. Maciej Szańkowski, „Barbary Bieniulis myśli o sztuce”, *Głos Uczelni* 11, nr 27 (2002): 201; „Zamiast wstępu/Instead of introduction”, *Rzeźba. Wystawa Pedagogów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010): 5.

<sup>4</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Kamień – materiał rzeźbiarski”, *Przegląd Artystyczny* nr 3 (1968): 9–10.  
Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Mogielnica”, *Rzeźba Polska* 2 (1987): 170–75.

<sup>5</sup> W latach 1948–1950.

<sup>6</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, *Rzeźba Francuska XIX i XX wieku* (Gdynia: Czytelnik, 1947).

z rzeźbą XX wieku?” (?), „Antyk wiecznie młody” (1962), „Natura” (1966), „Powód i cel istnienia rzeźby” (1966), „Twórczość” (1971/92), „O kulturze smaku” (1972), „Zbytek” (1978), „Awangarda” (1979), „Przedmiot” (1980), „Piękno” (1983), „Konkret i abstrakcja” (1984), „Kanon, styl, konwencja” (1984), „Metafora” (1986), „Rzeźba” (1986), „Wizja i koncepcja” (1987/88), „Znak porozumienia” (1987), „Talent i świadomość artystyczna”, (1987), „Symbol” (1988), „Dzieło” (1989), „Przypadek i reguła” (1992), „Realizm i Socrealizm” (1992) „Nie tylko, „jak”, ale i „co”” (1993). Nieliczne teksty skupiają się na problemach artystów, przede wszystkim w kontekście rzeczywistości, w jakiej przyszło im tworzyć, z wszystkimi jej mankamentami: „Muzeum” (1987), „Artysta” (1988), „Sposób życia” (1988), „Krytyk artystyczny” (1988), „Wystawa” (1989), „Po co?” (1991). Dwa z późniejszych esejów, „Pojednanie” (1986) i „Mogielnica” (1990) mają charakter wyraźnie prywatny, autobiograficzny, dotyczą powrotu artystki do mszy w obrządku katolickim po śmierci córki oraz ogrodu w tytułowej Mogielnicy.

Eseje Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej są tym bardziej interesujące, że wyjątkowo istnieje sposobność czytania o sztuce, zwłaszcza rzeźbie, z perspektywy praktyka. Dodatkowo nie stanowią szkicu autobiografii czy też wykładni osobistego systemu filozoficznego artysty, będąc po prostu zapisem długoletniej refleksji nad sensem istnienia rzeźby, jej formą, wartością i znaczeniem oraz charakterem współczesnych artystce zjawisk należących do świata sztuki. Są to rozważania nie pozbawione nuty krytycyzmu, czy wręcz rozczarowania, przepełnione jednak przekonaniem o niezwyklej roli jaką sztuka odgrywa, a przynajmniej powinna odgrywać w ludzkim życiu. Z punktu widzenia teoretyka sztuki tekstom Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej z pewnością zarzucić można zbyt osobisty charakter i dalece posunięty subiektywizm. O wartości ich nie stanowi jednak naukowe zacięcie, wyjątkowa erudycja lub trafna diagnoza stanu sztuki XX wieku, lecz głęboka szczerść wypowiedzi. Cennej, jako zapis przemyśleń analitycznej osobowości skupionej na jakości pracy twórczej, traktowanej w kategoriach intelektualnego wysiłku nakierowanego na plastyczną interpretację wewnętrznych przekonań artysty oraz uniwersalnych wartości opisujących zastany przez niego świat.

W jednym z esejów artystka skonstatowała: „Samo pisanie o sztuce jest już sprawą ryzykowną. Jest to przedsięwzięcie o wiele trudniejsze, niż przekład z obcego języka – bowiem język sztuki jest właściwie nieprzekładalny”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Forma” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1986).

Powstaje pytanie w jakim stopniu teksty zebrane w „Myślach o sztuce” stanowią wykładnię jej poszukiwań, czy wyraźnie przełożyły się na jej pracę rzeźbiarską oraz na ile ich znajomość może być pomocna w zrozumieniu intencji twórczej artystki? Analiza dzieła sztuki czy to literackiego czy plastycznego wydaje się skazana na porażkę. Problem stanowi już decyzja o kierunku dociekań. Czy istotne jest niemal odwieczne pytanie: „co autor chciał przez to powiedzieć?” Czy też bardziej ważki jest społeczny lub historyczny kontekst powstania dzieła, przesłanie, a może skala oddziaływania na wrażliwość i intelekt odbiorcy? Podejmując próbę interpretacji odnosimy się do społeczno – kulturowych uwarunkowań czasu powstania dzieła, okresu kształtowania się osobowości twórczej artysty, a może odbiorcy? Według Barbary Bieniulis dzieło sztuki jest znakiem porozumienia między artystą i widzem – „listem otwartym”, w którym każdy (nie wyłączając autora!) chce znaleźć siebie<sup>8</sup>. Kto jest ważniejszy w tym równaniu? Dyskusja o granicach swobody interpretacji trwa nieustannie. Pomiędzy podejściem Richarda Rorty’ego, skłaniającym się ku anarchizmowi interpretacyjnemu (z założeniem, że nie istnieje wewnętrzna spójność, którą można odkryć poprzez interpretację i koherencja tekstu powstaje dopiero podczas użycia)<sup>9</sup>, a choćby hermeneutycznymi teoriami Erica Donalda Hirscha<sup>10</sup> i Romana Ingardena<sup>11</sup>, uznającymi odrębność zrozumienia i interpretacji<sup>12</sup>, rozciąga się szereg rozmaitych teorii. Umberto Eco przychylając się ku przekonaniu o nieustannej semiozie znaków, wyodrębnił intencję autora, intencję czytelnika oraz intencję samego tekstu, która w przeciwieństwie do dwóch pierwszych, może stanowić klucz do jego trafnej interpretacji<sup>13</sup>. Wojciech Kalaga w *Mgławicach dyskursu* zakłada istnienie systemu znaków (w rozumieniu platońskim), które interpretują się nawzajem w procesie nieprzerwanie zachodzącej semiozy, a odbiorca może

<sup>8</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Znak Porozumienia” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987).

<sup>9</sup> Richard Rorty, „The Pragmatist’s Progress”, w *Interpretation and Over interpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge: MIT Press, 1992): 98.

<sup>10</sup> Eric Donald Hirsch, *Validity in Interpretation* (Yale: Yale University Press, 1967): 54.

<sup>11</sup> Roman Ingarden, „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 33/1/4 (1936): 163–192.

<sup>12</sup> Andrzej Szahaj, *Zniewalająca moc kultury* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2004): 147.

<sup>13</sup> Umberto Eco, „Interpretation and History”, w *Interpretation and Over interpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge: MIT Press, 1992), 42.

jedynie uchwycić to, co nijako czeka na odkrycie, jest ontologicznie dane<sup>14</sup>. Nieco dalej posuwa się Stanley Fish, z którego perspektywy wszystko jest kwestią interpretacji. Nie oznacza to jednak, iż anarchizm interpretacyjny nie ma granic. Są one wyznaczone przez kulturowy i społeczny kontekst, w jakim umieszczamy tekst. Zatem interpretacja ujęta w ramy kulturowe typowe dla jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, w jej obrębie będzie nosić znamiona obiektywności. Nigdy nie będzie to jednak obiektywność ostateczna, burzy ją bowiem zmiana kontekstu. Ujmując to słowami filozofa – „nie istnieją, żadne ograniczenia interpretacji, które same nie są rezultatem interpretacji”<sup>15</sup>. Którąkolwiek teorią byśmy się posłużyli, przenosząc powyższe refleksje z języka pisanego na język sztuki, stajemy przed problemem jeszcze trudniejszym. Mamy bowiem do czynienia z systemem znaków zdecydowanie bardziej umownym, w którym cytując Barbarę Bieniulis-Strynkiewiczową – „nie obowiązują prawa logiki ani rozumu, gdzie dobroć może być bielą, a może być kółkiem”<sup>16</sup>. Znaczenia przestają być zakotwiczone w przedmiocie. Skoro interpretacja tekstu jest tak trudna, czy można w ogóle interpretować dzieło sztuki, jak trafnie zauważyła artystka – „Wypowiedź w kształtach i kolorach, przełożona na słowa staje się przecież inną wypowiedzią”<sup>17</sup>.

W tym kontekście tym bardziej usprawiedliwione wydaje się przyjęcie za punkt wyjścia rozważań nad twórczością Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej jej esejów opatrzonych zbiorczym tytułem „Myśli o sztuce”, których analiza może pozwolić pełniej zrozumieć światopogląd artystki. Ze względu na czas spisania (lata od sześćdziesiątych po dziewięćdziesiąte XX wieku), zawarte w nich przemyślenia kształtowały się w warunkach dwóch umownie przyjętych epok: nowoczesności oraz ponowoczesności. Powstaje pytanie w jakim stopniu poglądy Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej wpisują się w charakter powyższych czasów? Modernistyczni artyści „mieli nadzieję przebudować społeczeństwo opierając je na nowych podstawach klasowych i funkcjonalnych: zastąpić katedry – elektrowniami, a artystów technokratami”<sup>18</sup>. Ambicją modernizmu było dążenie do obiektywnej Prawdy, schodzenie w głąb

<sup>14</sup> Wojciech Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* (Kraków: Universitas, 2001): 60–61.

<sup>15</sup> Stanley Fish, „The Anti – Formalist Road”, w *Doing What Comes Naturally* (Durham: Duke University Press, 1989): 8.

<sup>16</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Znak Porozumienia”.

<sup>17</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Forma”.

<sup>18</sup> Charles Jenks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadomska (Warszawa: Arkady, 1987): 37.

doświadczenia, krytyka zastanego porządku. Nowoczesna filozofia, a może ideologia kultury oparta była na przesłankach intelektualnych, tęskniła za rozwiązaniami i uzgodnieniami uniwersalistycznymi. Definicja postmodernizmu pozostaje płynna, najistotniejszą jej cechą z punktu widzenia twórcy wydaje się rezygnacja z pogoni za nowością, przywrócenie zgody na użycie, bądź przekształcanie istniejących już metafor, traktowanie cytacji jako równoprawnej względem oryginalności formy wypowiedzi. Według Jean François Lyotarda wraz z nastaniem postmodernizmu nastąpił koniec wszelkich wielkich narracji, czy to religijnych, filozoficznych, czy naukowych. Zastąpiła je swoista polifoniczność głosów oparta na lokalnych grach językowych, dla których naturalną jest pochwała ironii, ambiwalencji i sprzeczności<sup>19</sup>. W model ten wpisują się także zjawiska obejmujące świat sztuki.

Z tekstów Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej przebija swoisty dualizm koncepcji, naturalny dla wszystkich okresów przejściowych. Pamiętać należy, że powstawały one w znacznych odstępach czasu, są więc zarówno śladem ewolucji osobowości twórczej rzeźbiarki, jak też odbiciem niezwyklej akceleracji tempa przemian w obrębie świata sztuki XX wieku. Wiele przekonań artystki zakorzenionych jest głęboko w ideologii modernizmu, inne łatwiej przypisać filozofii ponowoczesnej. Wobec obu autorka pozostaje jednak krytyczna, wybierając tylko te ich aspekty, które z punktu widzenia twórcy uznaje za słuszne. Podejścia takiego nie można jednak utożsamiać z brakiem konsekwencji, jest raczej wyrazem analitycznego podejścia i odzwierciedleniem „ducha” epoki ciągłych zmian, do których stale trzeba się ustosunkowywać. Echa modernizmu pobrzmiewają między innymi w wytrwałym poszukiwaniu przez rzeźbiarkę wartości uniwersalistycznych, dążeniu do Prawdy, Absolutu: „poprzez przedmiot ukazać problem ogólny, kosmiczny – to zadanie wzniosłe i porywające”<sup>20</sup>. Wyrazem „przejścia” jest natomiast szacunek dla humanistycznych wartości form dawnych, odnajdywanych zwłaszcza w filozofii mistrzów antyku, czy mistycyzmie gotyku. Uznanie prymatu natury nad techniką i nauką, wrażliwość „oka” i odczucia nad intelektem. Pojmowanie Prawdy i Absolutu w kategoriach poszukiwania piękna i harmonii oraz zdjęcie ze sztuki ciężaru misji społecznej. Artystka pisze: „Sztuka może zwalczać zło wytykając je, demaskując, ośmieszając. Mówi się wtedy, że sztuka jest za-

<sup>19</sup> Jean François Lyotard, „Kondycja postmodernistyczna”, tłum. Agnieszka Taborska, *Literatura na świecie* 8–9. (Warszawa, 1988): 285–86.

<sup>20</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Przedmiot” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1980).

angażowana. Ale sztuka ma też prawo do wizji – do celu dążeń lepszego, niż świat zastany – do wyobraźni idealnej [...] Poszukiwanie harmonii w sztuce to nie estetyzacja, ale najcięższa walka świadomości o sens istnienia. Dla artysty jest to powód tworzenia i najwyższy nakaz. Harmonia przełożona na język sztuki – to piękno [...] Przez swoją głębię i doskonałość piękno jest zbliżeniem do Boga [...] Jako akt miłości jest dążeniem do uchwycenia więzi z Absolutem”<sup>21</sup>.

Bardzo ciekawe jest podejście artystki do problemu awangardy, którą lokuje zarówno w sferze światopoglądowej jak i w jej plastycznej interpretacji. Według Barbary Bieniulis mechanizm szukania nowych wartości nie przynależy wyłącznie początkom XX wieku, które w istocie charakteryzują się akceleracją procesów zmiany, jest nieodłączną potrzebą człowieka. „Ruch jest warunkiem istnienia”<sup>22</sup>. Ferment zmian nie może jednak być nakierowany jedynie na burzenie, musi wyrastać z potrzeb epoki, wtedy „z wolna przestaje być awangardą”<sup>23</sup>. W tym samym tekście znajdujemy znamienne słowa: „W każdej epoce zakwestionowanie i obalenie wszystkiego – byłoby zagładą. Coś z tego dzieje się w sztuce obecnej”<sup>24</sup>. Jest to rodzaj manifestu artystki skierowanego przede wszystkim przeciwko poszukiwaniu nowości za wszelką cenę (nowości, która zastąpiła Prawdę), rezygnacji z humanistycznych wartości sztuki i zgody na „bylejakość”. „Indywidualizm XX w. przekreślił kanon i konwencję. [...] Niewielu artystów stać na tworzenie zasad, nikt nie chce uchodzić za naśladowcę. Gorączkowość samodzielnych i niezależnych poszukiwań zaprzecza zbiorowej umowie. [...] Każdy artysta zaczyna od zera z trwogą, by malować i rzeźbić tak, jak jeszcze nikt przed nim. Wysiłek w sferze zabiegów formalnych jest tak duży, że paraliżuje wszelkie szersze odbieranie świata”<sup>25</sup>.

Typowo modernistyczny „grzech” pychy popełnia natomiast Barbara Bieniulis traktując artystów, jako jednostki bardziej przez „Niebo” uprzywilejowane. W eseju z 1966 roku rzeźbiarka zapytuje: „Czy artysta – jednostka subtelniejsza w samej istocie swego odczuwania – może znaleźć się

<sup>21</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Piękno” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1983).

<sup>22</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Awangarda” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1979).

<sup>23</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Awangarda”.

<sup>24</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Awangarda”.

<sup>25</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Kanon, styl, konwencja” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1984).



dobrowolnie poza sprawami natury”<sup>26</sup>? W innym miejscu czytamy: „Talent jest darem Nieba. Jest cudownym splotem dziedziczności, środowiska, wychowania, woli, charakteru... Dlaczego spośród licznych rodzeństwa, jedno wyrasta na wrażliwego artystę, podczas gdy reszta zadowala się życiem co najwyżej przeciętnym – nie ma na to odpowiedzi”<sup>27</sup>. W eseju pod tytułem „Artysta” tłumaczy: „Bo artysta, to rodzaj konstytucji psychicznej [...] instynktowne zaprzeczenie banałom i schematom, w poszukiwaniu istoty rzeczy, w docieraniu do sedna”<sup>28</sup>. W przypadku Barbary Bieniulis zachwyty nad ludźmi sztuki nie jest jednak pozbawiony odrobiny krytycznej autorefleksji. XIX wiek wyniósł artystę ponad zwykłego człowieka, naznaczył go wyjątkowością, „z mistrzów rzemiosła, uczynił twórców”. Pogląd ten ugruntowała myśl nowoczesna, wykreowanie rzeczywistości od nowa wymagało bowiem nieomyślnych demiurgów, utrwalił się mit geniusza.

Ponowoczesność nie przewiduje miejsca dla geniuszy, co uświadamia choćby Jacques Derrida<sup>29</sup>. W jednym z esejów przyznaje to również Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa. „Dziś ta pozycja [artysty] mocno zbladła. Sztuka stara się znaleźć swoiste, specyficzne dla siebie miejsce i tą drogą włączyć się w życie zbiorowości. Zawiera się w tym dowolność artystycznego eksperymentu, niepowtarzalność, indywidualizm [...] Całkowite nieskrępowanie przynosi dzieła niezwykle, ale jakże często prowadzi też donikąd”<sup>30</sup>. Wyraźnie zdaje sobie także sprawę, iż elitarność tej grupy usankcjonowana została bardziej wewnętrznym „edyktem” niż uznaniem zewnętrznym. „Na dźwięk tego słowa (artysta) ludzie reagują specyficznie. Jedni odczuwają krepującą estymę, drudzy – pobłażliwą wyrozumiałość, jeszcze inni – płynącą z poczucia własnej wyższości – dezaprobatę. Artysta, to ktoś, kto przekracza przeciętnie przyjęte normy obyczajowe, a na kogo można patrzeć z lekkim przymrużeniem oka, można darować jego ekstrawagancję, boć zajmuje się czymś ważnym, choć nie bardzo wiadomo – czym. [...] Z kolei sami artyści pobłażliwością in minus darzą ludzi spoza swego środowiska, traktując ich trochę jak zło konieczne niezdołne do porozumienia. [...] Niższe miejsce niż laik zajmuje tylko pseudo kolega [...] krętać, najczęściej bez talentu”<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Natura” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1966).

<sup>27</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Talent i świadomość artystyczna” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987).

<sup>28</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Artysta” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1988).

<sup>29</sup> Jacques Derrida, „Parergon”, *Sztuka i Filozofia* 10 (1995): 13.

<sup>30</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Artysta” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1988).

<sup>31</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Artysta”.

W swoich tekstach autorka wiele miejsca poświęca krytyce kolegów – krętaczy, którzy wybrali pogoń za poklaskiem oraz dostatkiem, jednak jej stosunek do odbiorcy jest raczej ciepły. Sztuka ma być wspomnianym już „listem otwartym”, porozumieniem między artystą i społeczeństwem, które nie jest niestety odpowiednio przygotowane do jej odbioru. Sztuka jest domeną zbytku, wymaga wolnego czasu, dobrobytu<sup>32</sup>... a tego we współczesnej artystce Polsce brakuje. Odpowiedzialność za odwrócenie się widza od sztuki Barbara Bieniulis widzi jednak także po stronie artystów, którzy zrezygnowali z tworzenia piękna, w jednym z tekstów czytamy: „raczej wśród publiczności pozostał stary nawyk szukania piękna w dziele sztuki. Stąd i zawód i rozczarowanie, i niechęć do sztuki współczesnej...”<sup>33</sup>. Ciągłe próby wstrząśnięcia rozwiązaniami absolutnie nowymi, szokującymi, sprawiają, że publiczność „staje – wobec chaosu wrażeń – zastraszone, przytłoczona i zdezorientowana. Sztuka współczesna nie niesie ukojenia i sublimacji, lecz grozi i przeraża”<sup>34</sup>. Problem odbioru dzieła sztuki pojawia się w tekstach artystki niejednokrotnie. Potrzeba tworzenia dana jest artyście, na nim spoczywa ciężar nadania sztuce znamion wielkości, dzieło nie powstaje jednak jedynie dla zaspokojenia ambicji autora czy uśmierzenia jego niepokoju. Dzieło sztuki ma być znakiem porozumienia między ludźmi. Jest wyrazem dążeń, intencji oraz niepokoju epoki. Wnikliwym komentarzem swoich czasów. Konstytuuje społeczność i buduje jej tożsamość. „Sztuka daje poczucie więzi i bliskości z jakimkolwiek krajem czy epoką, w których powstała. Prawda i piękno emanujące z wielkich dzieł sztuki, świadczą o ludziach, którzy je tworzyli. Ukazują niezmienną tęsknotę, niepokój i wielkość człowieka. Dzięki sztuce cała spuścizna ludzkości należy do mnie. Zaczęłam się przed tysiącami lat”<sup>35</sup>. By sztuka mogła pełnić swoją funkcję widz nie może pozostać na nią obojętny.

W poprzednich epokach, które wykształciły style obowiązujące przez pokolenia, wypracowany kanon i konwencja ułatwiały porozumienie między sztuką, a społecznością. Zaakceptowana, oswojona już forma wyrażała treści mieszczące się ramach horyzontu poznawczego jednostki. Grecy rzeźbili bóstwa Olimpu, katedry romańskie otwierały świat Starego i Nowego Testamentu przed niepiśmiennymi, gotycki mistycyzm wyrażał się w wizerunkach Madonn i świętych. „Jakie zamieszanie wywołała na tym tle sztuka

<sup>32</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Zbytek” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1978).

<sup>33</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Piękno.”

<sup>34</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Awangarda”.

<sup>35</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Awangarda”.

abstrakcyjna, pozbawiona wizerunku postaci, amimetyczna, nie kryjąca się za żadną dekoracją. Widz stracił wątek<sup>36</sup>. Przez stulecia sztuka odwoływała się do wartości literackich i mimetycznych, formie towarzyszyła narracja, była jej podniętą i usprawiedliwieniem. Impresjonizm, puentyzizm, koloryzm, postrzeganie za Mauric'em Denis konia, jako „plamy barwnej w zgodzie z otaczającymi plamami”<sup>37</sup> czy zrozumienie idei czystej formy nie stanowiło jeszcze dla publiczności wyzwania ponad miarę, była to awangarda na „małą” skalę, odchodzenie od nadal zrozumiałej konwencji, zjawisko, z którym można się spierać lub utożsamiać. W przypadku sztuki współczesnej, problem odbioru i interpretacji dzieła komplikuje się. „W świecie współczesnym, sztuka wyzbyła się funkcji informacyjnych i narracyjnych, na rzecz fotografii, filmu czy prasy. Podjęła natomiast funkcje poznawcze, zbliżając się tym samym do filozofii i nauki. Z tym jednak, że jej strefą działania nie jest rozum i badanie empiryczne, lecz wyobraźnia i intuicja. Zamiast narracji – dociekanie”<sup>38</sup>.

W tak pojętym rozumieniu sztuki abstrakcja staje się koniecznością, przenosi się bowiem ciężar przekazu. Rzeźbiarka ujęła to w słowach, skłaniających do podjęcia polemiki. „Rzeźba współczesna nie rzeźbi ludzi – rzeźba współczesna mówi o ludziach”<sup>39</sup>. Sztuka od zawsze ”mówiła” o ludziach, zjawiskach, naturze, etc. Jeżeli greccy mistrzowie realizowali zasadę złotego podziału, było to wynikiem przełożenia filozofii na język sztuki oraz utożsamiania harmonii i piękna z dobrem. Podobnie działała estetyka średniowiecza, jeżeli plastyka romańska obrazowała historie biblijne to nie jedynie ich przebieg, ale też przekaz, aktualną interpretację, aspiracje fundatora, etc. Sztuka każdego czasu odbija światopogląd swojej epoki. Rzeźba współczesna również podąża drogą już wyznaczoną, wyraźna zmiana zachodzi w temacie narracji. Istotą dociekań twórców stają się emocje, stany psychiczne, mechanizmy kulturotwórcze etc. Dzieło nie musi już obrazować w ujęciu symbolicznym lub dosłownym przedmiotu czy postaci ani ich historii, skupia się na uchwyceniu zjawisk ulotnych, niematerialnych, będących dotąd domeną dociekań filozoficznych. Posiłkując się metaforą, odwołując do emocji odbiorcy obejmuje nowe obszary, schodząc w głąb doświadczenia tak społeczności jak i jednostki podejmuje próbę oddania kształtu imponderabiliów.

<sup>36</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Wyraz” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987).

<sup>37</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Nie tylko ‘jak’, ale i ‘co’” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1993).

<sup>38</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Abstrakcja”.

<sup>39</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Przedmiot”.

Czy oznacza to, że aby sztuka stała się ponownie zrozumiała, widza należy wyposażać w wiedzę z zakresu socjologii, psychologii, estetyki, filozofii czy historii kultury? Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa jest innego zdania: „Sztuki piękne odwołują się i odnoszą się do zmysłu wzroku. Komunikują się poprzez oko. Wzruszenia, jakie wywołują, są doznaniem zmysłowymi, a nie spekulatywnymi. Porządek barw, linii czy brył, niesie w sobie nastrój niewyraźny innymi środkami. Nastrój ten jest tak sugestywny, że dominuje nad ewentualnym podobieństwem do takiej czy innej postaci w naturze i on to właśnie – jest wyrazem dzieła [...] Im pełniejsza klarowność znaku plastycznego, im doskonalsza forma – tym radość większa, bo głębszy wyraz dzieła”<sup>40</sup>. Według artystki widzowie szukają zrozumienia dzieła w niewłaściwy sposób, chcą je „tłumaczyć, wyjaśniać – chcą rozumieć, niczym tabliczkę mnożenia. Chcą się uczyć i nauczyć. Tak trudno pogodzić im się z myślą, że sztukę wystarczy pokochać, a dziełem sztuki – po prostu cieszyć się i być z nim”<sup>41</sup>.

Odbiorca musi przywyknąć, że dzieła rzeźbiarskiego nie można dłużej odczytywać, jako odwzorowania przedmiotu naturalnego i doszukiwać się w nim podobieństw do kształtów rzeczywistych. Jest ono bowiem całkowicie nowym przedmiotem, o którego istocie stanowią walory plastyczne. Dlatego uwaga widza powinna koncentrować się na ostrości lub łagodności kształtów, teksturze, subtelności detalu, gęstości materii etc. Dopiero uwrażliwienie się na te wartości prowadzi do zrozumienia wyrazu, treści i tematu. „Jest to cienka linia graniczna między fizyką i przekazem – między materią i duchem”<sup>42</sup>.

Według autorki klimat sztuki tworzy zbytek połączony ze smakiem: „to, co gromadzimy wokół siebie dla czystej radości, daje nam spokój, odprężenie i uśmiech. Zbytek zwalnia pośpiech praktycznych zabiegów. Przez smakowanie, skłania do zastanowienia i refleksji”<sup>43</sup>. Pośpiech i wysiłek nakierowany na sprawy codzienności nie sprzyjają refleksji, co nieodłącznie prowadzić musi do spadku jakości życia i utraty płynącej z niego radości. Współczesny człowiek nie tyle nie ma potrzeby obcowania ze sztuką, ile nie ma czasu by jej szukać, zamkniętej w muzeach i galeriach. Spotkania ze sztuką są przypadkowe, nie pozwalają ani jej ośwoić ani docenić. Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa niezwykle trafnie ujęła ten problem: „w ich relacji (odbiorców) oryginały i imitacje, szczerłość i fałsz, szlachetny kruszec i błysko-

<sup>40</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Wyraz”.

<sup>41</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Znak porozumienia”.

<sup>42</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Przedmiot”.

<sup>43</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Zbytek”.

tliwa namiastka, mieszają się w jednym tyglu współczesności, lekceważonej ryczałtem”<sup>44</sup>. Tylko większe zainteresowanie sztuką, „wprowadzenie rzeźby w bieżącą, żywą atmosferę dnia dzisiejszego”, w przestrzeń miasta, w plener, może ten stan rzeczy odwrócić. Według autorki sztuka pozwala uwzniościć życie w jego wszelkich formach nawet „banalnie monotonna i płaska”<sup>45</sup>, jest instrumentem umożliwiającym spojrzenie na świat z innego punktu widzenia, a w konsekwencji uczącym szukać przejawów wyjątkowości i śladów piękna w codzienności. „W naszym krótkim życiu nie zdołamy tego świata ani pojąć, ani też opanować – dobrze, jeśli zdołamy się nim zachwycić...”<sup>46</sup> W opinii artystki drogą do tego celu jest właśnie obcowanie z dziełami sztuki, otaczanie się nimi, smakowanie, zaprzyjaźnianie się, gdyż „współżycie ze sztuką, to umiejętność smakowania życia”<sup>47</sup>.

W świetle przemyśleń Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej od odbiorcy oczekiwać należy jedynie tego, by pozwolił sobie na cieszenie się dziełem sztuki, otworzył na zmysłowe wrażenia, jakich ono dostarcza. Rola artysty jest dalece bardziej wymagająca. Jego zadaniem jest poszukiwanie formy adekwatnej dla kształtu epoki, w której „muszą się zamknąć dążenia, niepokoje, olśnienia i zwątpienia dnia dzisiejszego”<sup>48</sup>. Podstawą wszelkiej twórczości jest osobowość artysty, jego zdolność obserwacji i analizy, wrażliwość na przejawy natury i ludzkiej psychiki, dociekliwość, głębia refleksji oraz szerokość horyzontów. Jednakże sama „możliwość”, zwana niekiedy talentem, poniekąd naturalnie dana, nie jest jeszcze wystarczająca. Dopiero praca, ponawianie prób i rozwijanie umiejętności, stała krytyczna obserwacja własnych postępów, pozwalają wykształcić tzw. świadomość artystyczną. Według autorki jest to nie tyle wiedza, ile wewnętrzne głębokie przekonanie o słuszności podjętych decyzji, które powstaje „dzięki długotrwałej, wytężonej pracy twórczej, kontrolowanej umysłem i dzięki artystycznemu doświadczeniu. Patrząc – oceniamy, oceniając – czegoś szukamy, do czegoś dążymy”<sup>49</sup>. Artysta, zatem musi dysponować nie tylko tzw. talentem, lecz także być w pełni świadomym kierunku i celu swojej pracy. Te dwie wartości składają się na jego

<sup>44</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Powód i cel istnienia rzeźby” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1966).

<sup>45</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Powód i cel”.

<sup>46</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Piękno”.

<sup>47</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkluzje” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, bez daty).

<sup>48</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Powód i cel”.

<sup>49</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Talent i świadomość artystyczna”

indywidualność twórczą, pozwalają wypracować własną drogę. Praca twórcza, zwłaszcza rzeźbiarska musi wynikać z wysiłku intelektu i woli, wymaga także czasu, by móc dojrzewać w doświadczeniu, „opanowawszy umysłem i ręką, dostępne sobie tworzywo, rzeźbiarz ma prawo nadać mu wszelką postać, która wyrażałaby cel jego zamierzeń, aż do chwili, gdy materia, forma i treść rzeźby ustanowią jednolitą całość”<sup>50</sup>. Wyraz dzieła sztuki rodzi się, bowiem z obserwacji świata przefiltrowanej przez wrażliwość i docieklivość twórcy, im trafniejsza interpretacja podjętego problemu tym jest on głębiej ujęty. „Widzenie – to więcej niż spostrzeganie – to tworzenie, już w wyobraźni syntetycznej wizji oglądanego świata [...] Rzeźbiarz, który zatrzymałby się na opisie, zrezygnowałby zarazem z szukania głębszych znaczeń i zależności – zrezygnowałby z szukania abstrakcji, czyli wiążącej, przewodniej idei”<sup>51</sup>. Warunkiem zaistnienia dzieła sztuki jest nadanie przedstawianym treściom najbardziej adekwatnej formy. Elementy owe są nierozłączne. Pytanie jak? powinno zawsze być poprzedzone pytaniem, co? Inaczej dzieło nigdy nie będzie pełne, co najwyżej może być mniej lub bardziej estetycznym obiektem. Zasób treści jest właściwie niezmienny, ograniczony do możliwości ludzkiego poznania. Forma jest wartością niewyczerpalną. Według artystki jest także niewytłumaczalna. ”Można mówić o temacie, o wątku epickim, nawet o nastroju – formę można tylko odczytać bez komentarzy albo nie dostrzec jej wcale. Ale to znaczy, że się rzeźby nie zobaczyło”<sup>52</sup>.

Nawet natura w ujęciu autorki nie jest jednoznaczna z modelem, przedmiotem czy krajobrazem, jest raczej zdolnością obserwacji, ostrością artystycznego widzenia. Wnikliwe studium natury jest warunkiem wykształcenia umiejętności patrzenia ponad dosłowność konkretnego, szukania syntezy, abstrakcyjnego porządku. Owa wspomniana już „syntetyczna wizja oglądanego świata jest [...] nie tylko obrazem, ale swoistym systemem filozoficznym, na który składa się obcowanie z naturą – czyli to wszystko, co płynie ze sfery przeżyć i wzruszeń, ale i to, co – drogą refleksji, myślowego zgłębiania – porządkuje i systematyzuje te wzruszenia”<sup>53</sup>. Rzeźba kształtowana według tak pojmowanego procesu myślowego zyskuje wymiar abstrakcji. Artystka wskazuje przy tym, że abstrakcja nie może polegać jedynie na geometry-

<sup>50</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Powód i cel”.

<sup>51</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkret i abstrakcja” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1984).

<sup>52</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Forma”.

<sup>53</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkret i abstrakcja”.

zacji czy zacieraniu kształtów, musi wyrażać stosunek do rzeczywistości, poszukiwanie uogólniającej idei wyrażone we właściwej formie plastycznej. „Abstrakcja nie jest celem samym w sobie, ale jest drogą do zbudowania i osiągnięcia formy [...] Konstruowanie form jest poważnym problemem plastycznym. Konieczne jest takie ich budowanie, by dawały działanie ekspresyjne. Rzeźba nie musi szukać jakiegokolwiek symboliki w tonie literackim – tzn. zastępować jeden przedmiot innym przedmiotem. Powinna skupić się na działaniu plastycznym. To ono powinno wywoływać uczucia: powagi czy radości, strachu, smutku czy dostojeństwa – a więc zawierać tak poszukiwaną ekspresję. Abstrakcja jest dla rzeźbiarza niezbędną szkołą myślenia. Jest wręcz koniecznością”<sup>54</sup>.

Według Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej u artysty współczesnego forma jest apriorycznym założeniem intelektualnym, praca umysłu wyprzedza u niego doświadczenia warsztatowe. Koncepcja rzeczywistości ma się w formie rzeźbiarskiej. Forma nie dojrzeva jak dotąd na drodze długotrwałych poszukiwań, okupionych szeregiem prób i niepowodzeń, istnieje spełniona poniekąd już w założeniu, ewoluując z wypracowanej idei własnego kształtu. „Zubożała zmysłowość sztuki, a wzrosło jej pojęcie”<sup>55</sup>. W ujęciu autorki formy nie należy traktować jedynie, jako materialnego rezultatu pracy artysty: kształtu rzeźby czy organizacji płaszczyzny płótna. Forma to przede wszystkim dyscyplina twórczej wypowiedzi, świadome oczyszczanie dzieła z wszystkiego, co zbędne i nieznaczące. Ujawnianie przyjętego porządku poprzez uwypuklanie kwestii najistotniejszych i odrzucanie wtórnych. Raz jeszcze wracając do słów artystki, forma jest „nieuchwytnym czynnikiem przebudowy – wprowadzającym to, co ‘ludzkie’, w miejsce ‘naturalnego’”<sup>56</sup>.

Dla Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej do zaistnienia rzeźby potrzeba trzech, stanowiących jednolitą całość czynników: materii, formy i treści. Sztuka jest wyobrażeniem treści ubranym w formę plastyczną. Dzieła sztuki już w warstwie opisowej stanowią syntetyczny zapis rzeczywistości niewyżyty koniecznego elementu abstrakcji, jednak ograniczone tylko do spekulacji intelektu „byłyby równaniem matematycznym czy wykresem naukowym, nie zaś dziełami sztuki”<sup>57</sup>. Dopiero uchwycona w materii forma nadaje myśli

<sup>54</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkret i abstrakcja”.

<sup>55</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Przedmiot”.

<sup>56</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Forma”.

<sup>57</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Forma”.

Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkret i abstrakcja”.

wymiar zmysłowy, staje się nośnikiem idei. Dzieło, a zwłaszcza rzeźba „musi wypowiadać się przez materię. Taka jest specyfika tej sztuki [...]. Materia – poprzez rzeźbę – zostaje uczłowieczona”<sup>58</sup>. Wartość materii nie ogranicza się przy tym jedynie do rodzaju użytego materiału, choć i to jest sprawą niezwykle ważką. Świat opisywany jest miejscem zjawisk materialnych, abstrakcyjne idee wywodzą się z dotykanej materii. Jest ona, zatem tak źródłem jak i nośnikiem wartości duchowych.

Daje się zauważyć, że podejście Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej do sztuki współczesnej nie jest wolne od retoryki kryzysu, wynikać to może z przekonania artystki o wysokich aspiracjach sztuki, zwłaszcza rzeźby, dziedziny jej zdaniem najpoważniejszej, najbardziej intelektualnej. Zadaniem sztuki jest wyrażenie dążeń i charakteru epoki, znalezienia dla niej właściwej formy. „Każdy artysta jest nowym, niepowtarzalnym światem i jego postawa wobec życia, jego sposób wypowiedzania odbieranych wrażeń, może wprowadzić nowe tendencje, może przerastać stare czy wytyczać nowe kierunki, których definicje słowną spotkamy dopiero po latach. Miarą jego współczesności nie jest przynależność do najmodniejszej ostatnio koterii, lecz zgodność ze sposobem odczuwania współczesnego mu pokolenia”<sup>59</sup>. W przekonaniu artystki sztuka współczesna w swej funkcji poznawczej zrównała się z dziedzinami takimi jak nauka czy filozofia, z tą różnicą, że dzieło sztuki w przeciwieństwie do opasłych opracowań naukowych ma umiejętność ukazywania całości poruszanego problemu. Wydobywania go i ujawniania „w zaskakującym oświetleniu, nadając mu zarazem nowe prawa istnienia”<sup>60</sup>. „Celem sztuki jest odsłonięcie prawdy o człowieku i jego losie. Na tym polega jej humanizm”<sup>61</sup>.

Na koniec warto przytoczyć zdania zaczerpnięte z „Konkluzji” zamykających „Myśli o sztuce” najpełniej chyba oddające podejście Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej do dzieła sztuki. Przedmiotu urodzonego z wysiłku woli, intelektu, talentu. Okupionego godzinami pracy. Z którym wystarczy przebywać...” Sztuka jest o wiele prostsza, niż się to wydaje z daleka. Nie trzeba jej podejrzewać o ukryte intencje i rozdzierać zawilými tłumaczeniami. Trzeba ją pić – jak wodę, gryźć – jak chleb i wdychać – jak powietrze”<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Materia” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1986).

<sup>59</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkluzje”.

<sup>60</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Znak porozumienia”.

<sup>61</sup> Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Antyk wiecznie młody” (maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1962).

<sup>62</sup> Bieniulis-Strynkiewiczowa, „Konkluzje”.





1. Trzy kobiety na trawie, 1967, fotografia z archiwum B. Bieniulis-Strynkiewicz, udostępniona przez spadkobierców artystki



2. Primawera, 1967, fotografia z archiwum B. Bieniulis-Strynkiewicz, udostępniona przez spadkobierców artystki



3. Postać kinetyczna III, Natężona, 1968, fotografia z archiwum B. Bieniulis-Strynkiewicz, udostępniona przez spadkobierców artystki



4. Metamorfozy, 1978, fotografia z archiwum B. Bieniulis-Strynkiewicz, udostępniona przez spadkobierców artystki

## Bibliografia

- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Antyk wiecznie młody". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1962.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Artysta". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1988.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Awangarda". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1979.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Forma". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1986.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Kamień – materiał rzeźbiarski". *Przegląd Artystyczny* nr 3 (1968): 9 – 10.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Kanon, styl, konwencja". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1984.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Konkluzje". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, bez daty.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Konkret i abstrakcja". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1984.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Materia". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1986.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Mogielnica". *Rzeźba Polska 2* (1987): 170–75.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Natura". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1966.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Nie tylko 'jak', ale i 'co'". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1993.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Piękno". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1983.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Powód i cel istnienia rzeźby". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1966.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Przedmiot". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1980.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. *Rzeźba-rysunek*, (Warszawa: Zachęta, 1967).
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Talent i świadomość artystyczna". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Zbytek". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1978.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Znak Porozumienia". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. *Rzeźba Francuska XIX i XX wieku*. Gdynia: Czytelnik, 1947.
- Bieniulis-Strynkiewiczowa, Barbara. "Wyraz". Maszynopis w posiadaniu spadkobierców, 1987.

- Chudy, Tadeusz. "Ogród rzeźby. Barbara Bieniulis – Strynkiewicz". *Barwy* 10 (1975): 8.
- Derrida, Jacques. "Parergon". *Sztuka i Filozofia* 10 (1995): 5–19.
- Eco, Umberto. "Interpretation and History," w *Interpretation and Over interpretation*, red. Stefan Collini, 23–44. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Fish, Stanley. "The Anti – Formalist Road," w *Doing What Comes Naturally*, 1–36. Durham: Duke University Press, 1989.
- Grabowski, Lech. "Rzeźby Barbary Bieniulis – Strynkiewiczowej". *Przegląd Artystyczny* 1 (1968): 33–34.
- Hirsch, Eric D. *Validity in Interpretation*. Yale: Yale University Press, 1967.
- Ingarden, Roman. "Formy poznawania dzieła literackiego". *Pamiętnik Literacki : czasopiśmo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 33/1/4 (1936): 163–192.
- Jenks, Charles. *Architektura postmodernistyczna*, tłum. Barbara Gadowska. Warszawa: Arkady, 1987.
- Kalaga, Wojciech. *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas, 2001.
- Kaweczyński, Edward. "Mogielnica. Franciszek i Barbara Strynkiewicz". *Kultura i Życie* 3 (1972): 16–18.
- Książek, Tamara. "Mogielnica – Pracownia przestrzeni otwartej". *Rzeźba Polska* 2 (1987): 167–69.
- Kuc, Monika. "Konkret i abstrakcja. Rzeźby Barbary Bieniulis – Strynkiewicz". *Gazeta Wyborcza [dodatek warszawski]*, (24.12.1999): 26.
- Liotard, Jean F. "Kondycja postmodernistyczna, tłum. Agnieszka Taborska". *Literatura na świecie* 8-9, (1988): 280–300.
- Martyniak, Ewa. "Życie i twórczość Barbary Bieniulis-Strynkiewicz w Mogielnickim ogrodzie pracowni." Praca magisterska Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2004.
- Oseka, Andrzej, i Skrodzki, Wojciech. *Współczesna rzeźba polska*. Warszawa: Arkady, 1977.
- Pracownicy nauki i dydaktyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1945–1984. Materiały do biografii*, red. Sławomir Kalembka, tom II. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.
- Rorty, Richard. "The Pragmatist's Progress", w *Interpretation and Over interpretation*, red. Stefan Collini, 89–108. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Skrodzki, Wojciech, Strynkiewicz, Barbara. *Pokaz rzeźby i kompozycji plenerowych Franciszka Strynkiewicza i Barbary Bieniulis-Strynkiewicz oraz malarstwo i rysunek Doroły Strynkiewicz, Ogród – Pracownia Mogielnica*. Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1993.
- Strynkiewicz, Franciszek, i Strynkiewicz, Barbara. *Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa, Franciszek Strynkiewicz. Praca Rzeźbiarska w terenie*. Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1963.

- Strynkiewicz, Franciszek , Strynkiewicz, Barbara, i Starzyński, Jan. *Mogielnica. Natura i Rzeźba. Pracownia doświadczalna Barbary i Franciszka Strynkiewiczów*. Mogielnica: Ogród – Pracownia Mogielnica, 1971.
- Szahaj, Andrzej. *Zniewalająca moc kultury*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2004.
- Szańkowski, Maciej. “Barbary Bieniulis myśli o sztuce”, *Głos Uczelni* 11, nr 27 (2002): 201.
- Zaręba, Anna. “Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa. Refleksje nad Sztuką”. Praca magisterska, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2012.
- “Zamiast wstępu/Instead of introduction”, *Rzeźba. Wystawa Pedagogów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.