

Artystki polskie

Wyodrębnienie twórczości artystycznej kobiet w osobnej wystawie budzi rozmaite, często negatywne reakcje układające się w dwa zasadnicze wątki: pryncypialni wyznawcy równouprawnienia odmawiają uznania zasadności tak postawionego tematu, inni natomiast wątpią w artystyczną rangę sztuki kobiet. Również współczesne artystki — poza nieliczną garstką świadomie drążących temat własnych kobiecych uwarunkowań — miewają zastrzeżenia co do uczestnictwa w „kobiecy” wystawie, choć w rezultacie żadna swego udziału nie odmówiła. Cała kontrowersja jest znamienna dla pewnego etapu społecznego rozwoju i doświadczyły jej z różną siłą wszystkie nasze poprzedniczki w rozmaitych krajach, inicjujące podobne przedsięwzięcia, a więc i argumenty w dyskusji były wielokrotnie podnoszone.

„Nie uważamy tego katalogu za ostatnie słowo na wybrany przez nas temat. Wręcz przeciwnie, spodziewamy się, że w odpowiedzi na tę wystawę powstaną liczne artykuły, monografie i reakcje krytyczne” — pisały w 1976 roku autorki pionierskiej wystawy malarzek, Ann Sutherland Harris i Linda Nochlin¹. Z taką właśnie nadzieją przedstawiamy katalog artystek polskich — wynik pierwszej eksploracji dokonanej przez zespół historyków sztuki i krytyków z muzeum i spoza muzeum. Mamy nadzieję, że stanie się on materiałem wstępnym do dalszych studiów zarówno szczegółowych, korygujących nasze liczne zapewne błędy, jak i ogólnych. Katalog Ann Sutherland Harris i Lindy Nochlin powstawał w momencie wysokiej fali pierwszej generacji współczesnego ruchu feministycznego. Generacja ta, która rozpoczęła działalność w końcu lat sześćdziesiątych, dokonywała swego rodzaju inwentaryzacji dorobku kobiet w rozmaitych dziedzinach i analiz ich kondycji w różnych okresach historii, dążąc do niwelacji różnic statusu mężczyzn i kobiet. Natomiast druga generacja, działająca od lat osiemdziesiątych, dąży do podkreślenia istotności różnicy rodzaju i czyni z niej główny temat swych studiów, domagając się równouprawnienia, wszakże ze świadomym uznaniem odmienności².

W tytułach prac uczonych tej generacji bardzo często słowo „kobieta” (woman) zastępowane bywa słowem „rodzaj” (gender) w dążeniu do akademickiej legitymizacji feministycznej nauki; jednocześnie zmiana ta implikuje, że informacje o kobietach są siłą rzeczy zarazem i informacjami o mężczyznach³. Nurt feministycznej nauki — przede wszystkim anglosaskiej — wniknął we wszystkie dziedziny szeroko pojętej humanistyki: dokonano rewizji krytyki literackiej⁴ i artystycznej⁵, historii⁶ i historii sztuki⁷, rozszerzono badanie antropologiczne i językowe⁸, a także dokonywano korekty teorii psychoanalitycznej⁹. Powstała nawet odrębna dyscyplina „women studies”¹⁰, jednak wyniki tych prac niezmiennie wolno i opornie docierają do Polski, a nasze społeczeństwo pozostaje bastionem niemytych dusz.

Najprostszą i najbardziej oczywistą racją dla opracowania tego typu wystawy jest ciekawość poznawcza: w katalogu znajduje się ponad 200 biogramów kobiet różnego stanu, które w różnych czasach i z różnym skutkiem paraliły się sztuką. Jednocześnie magazyny muzealne i prywatni kolekcjonerzy dostarczyli nam mnogości prac rozmaitej jakości, które po większej części dotąd nie budziły niczyjego zainteresowania.

Trudno było — zwłaszcza do wcześniejszych artystek — stosować kryterium profesjonalizmu, bo najczęściej dzieła ich zachowały się pojedynczo i stanowią raczej ślady istnienia niż dający się oceniać dorobek artystyczny. Prac artystycznych kobiet nie ceniono, nie przywiązywano wagi do przechowywania i dokumentowania ich twórczości. Bardzo znanym tego przykładem niech będzie jedno jedyne dzieło związane z najdawniejszą notowaną u nas malarzką,

Agnieszką Piotrkowczyk, żoną królewskiego malarza Tomasza Dalabelli. Przykład jej działalności, ściśle związanej z pracownią męża, jest typowy dla wczesnych artystek w Europie, wywodzących się czy należących do malarskich rodzin — córek, żon czy siostr malarzy, których prace najczęściej wtopiły się w działalność rodzinnych warsztatów¹¹. Znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym obraz *Msza żałobna* nosił na dublującym płótnie napis: *Agnes Piotrkowczyk pinxit Dalabella Thomas Cracoviensis direxit*. Ten jedyny materialny zapis jej autorstwa — być może wtórny — opublikowany przez Zygmunta Batowskiego¹², został zlikwidowany podczas konserwacji obrazu, konserwacji przecież nie amatorskiej, ale dokonanej już w warunkach muzealnych. Podobnie trudno wyodrębnić z zachowanych dzieł, wiązanych z kręgiem Marcella Bacciarellego, prace kobiet z jego rodziny: jego żony, wykształconej i samodzielnie działającej na dworze drezdeńskim artystki Fryderyki Bacciarelli z Richterów i ich córek, będących zapewne uczennicami matki. Co lepsze miniatury im „odpisano”, inne podaje się jako wątpliwe, tylko w literaturze chętnie przypomina się talenty Manon i Anny Bacciarelli. W mroku niepamięci toną imiona hafciarek, poza królewskim imieniem Anny Jagiellonki i kilkoma sygnaturami kalwińskich szlachcianek na białych kościelnych, która dziwnym zrzędzeniem losu trafiła do warszawskiego Muzeum Narodowego¹³. Spośród licznych *claris mulieribus* — zakonnych iluminatorek świętych ksiąg — znamy tylko jedno nazwisko, Zofii Borawskiej, siedemnastowiecznej miniaturzystki ze Staniątka.

Laskawy dla kobiet okazał się dopiero wiek Oświecenia. Wtedy to wraz z rozwojem edukacji, czytelnictwa i zainteresowań artystycznych ukształtował się model wykształcenia kobiet dobrze urodzonych, do którego należała nauka kunsztów: rysunków i malarstwa. Szkicownik i ołówek stały się modnymi atrybutami dam, a utalentowane portrecistki, takie jak na przykład Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée-Lebrun czy Angelica Kauffmann cieszyły się w oświeconej Europie ogromną klientelą. Znakomicie wyrażający modę i wrażliwość na wdzięki życia Stanisław August — portretowany przez Vigée-Lebrun — był świadom europejskich sukcesów artystek i sam stał się pierwszym w Polsce mecenasem malujących kobiet¹⁴. W kręgu jego mecenatu pojawiły się pierwsze profesjonalne malarki, kształcone w królewskiej malarni, pobierające pensje, wykonujące zamówienia i wysyłane na stypendia do Paryża. Największe spośród nich powodzenie osiągnęła Anna Rajecka Gault de Saint-Germain, uczennica Marteau i Bacciarellego, pastelista, stypendystka króla w Paryżu. I, o paradoksie, właśnie kobieta, Anna Rajecka, była pierwszą w historii polską artystką — a raczej pierwszym polskim artystą — wystawiającą na paryskim Salonie: w 1791 roku pokazała tam trzy pastelowe portrety. Stanisław August interesował się również postętami artystycznymi utalentowanych dyletantek ze swego otoczenia — na przykład Anny z Krasickich Charczewskiej, bratanicy biskupa Ignacego Krasickiego i autorki pierwszego zespołu ilustracji do *Monachomachii*, czy siostrzenicy Krasickiego, Weroniki Paszkowskiej, która w Grodnie kopiowała dla króla „podobizny miłych mu osób”.

Zdarzało się, że artystyczna edukacja, jaką odbierały wówczas wysoko urodzone damy, przekraczała drobne umiejętności uprzyjemniania życia sztuką. Tak stało się z zainteresowaniami artystycznymi Beaty Czackiej, o której twórczości z szacunkiem pisał Rastawiecki w *Słowniku malarzów polskich*. Dziś znamy bardzo niewiele jej obrazów, przeważnie są to niewielkich rozmiarów portrety. A tymczasem Rastawiecki podał, że malowała ona obok olejnych wizerunków działaczy Sejmu Czteroletniego i Komisji Edukacji Narodowej również dużego formatu kompozycje religijne, biblijne i mitologiczne. Wykształcona była bardzo starannie, a umiejętności malarskie doskonaliła w Rzymie i w Dreźnie. Dobrze urodzone amatorki z reguły uzyskiwały lepsze wykształcenie, więcej podróżowały i bardziej były świadome europejskich aktualności artystycznych niż tkwiący wciąż

jeszcze w rzemieślniczym systemie polscy „artyści zawodowi”.

Osiemnastowieczne miłośniczki i znawczynie sztuki stały się wybitnymi mecenasami i kolekcjonerami, zyskały wpływ na sposób życia, planowanie i urządzanie rezydencji, a przede wszystkim zawładnęły w dużym stopniu najbardziej charakterystyczną formą artystyczną epoki, jaką były ogrody. Pod patronatem oświeconych dam, dla nich i często z ich wyraźnym autorskim udziałem powstawały tak znakomite kompozycje ogrodowo-architektoniczne, jak Mokotów Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej¹⁵, Powązki, a później Puławy Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej¹⁶ czy Arkadia Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej¹⁷, żeby wymienić spośród bardzo licznych tylko te, najbardziej znane, w których udział autorski właścicieli jest dobrze udokumentowany. Ogrody stały się tematem twórczości rysunkowej kobiet, których największą wówczas grupę stanowiły uczennice Jana Piotra Norblina, naśladowujące jego styl. W orbicie sztuki ogrodów powstały pierwsze polskie teksty o sztuce, a ich autorkami były kobiety: na przykład Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa sporządziła bardzo pouczający tekst wyjaśniający ideowe i artystyczne cele ogrodowej utopii zrealizowanej pod jej kierunkiem¹⁸. Dzieło Izabeli Czartoryskiej, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*¹⁹, znacznie wykracza poza prosty opis. Jest to zrodzona z romantycznego poczucia przywiązania do rodzinnej ziemi i podjęta w poróżbiowych czasach próba wplecenia sztuki ogrodów w system organicznej pracy nad podniesieniem kultury i ulepszaniem kraju dla przyszłych pokoleń. Z podobnego ducha płynęły inne artystyczno-dydaktyczne inicjatywy oświeconych dam, przede wszystkim zbiorowa praca nad ilustracjami *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza do wydania w 1816 roku. Był to świadomy wysiłek w kierunku upowszechnienia znajomości dzieł ojczystych poprzez teksty i towarzyszące im obrazy²⁰.

Te inicjatywy kontynuowały w następnym stuleciu wykształcone damy, łączące zainteresowania historyczne i dziewiętnastowieczne upodobania dokumentacyjne z umiejętnościami rysunkowymi, jak na przykład Natalia Kicka, pracująca nad dokumentacją starożytności i pamiątek historycznych, autorka zbioru 25 tablic „różnych przedmiotów z starożytności polskiej rysowanych i litografowanych”. Sięgający do oświeceniowych tradycji nurt dydaktyczny w kobiecych działaniach znalazł w wieku XIX liczne i rozmaite realizacje — jak choćby udział kobiecych drzeworytni w gazetowym ilustratorstwie, ich autorstwo podręczników i przede wszystkim mało efektowna, a jakże istotna nauczycielska praca kobiet. Nauki kunsztów przestały być wówczas domeną dam wysoko urodzonych, a zaczęła je kultywować również sfera mieszczańska i ziemianstwo. I tu nastąpiły zjawiska łańcuchowe: w miarę zapotrzebowania na naukę feminizował się zawód nauczycielski — zarówno nauczycieli domowych, jak i szkolnych rozmaitego stopnia — i coraz więcej kobiet uzyskiwało jakieś takie wykształcenie w zakresie podstaw rysunków i malarstwa.

Obudzone w dobie rokoka — które w całości klasyfikowane bywa jako styl kobiecy — artystyczne zainteresowania kobiet, w wieku dziewiętnastym przeniknęły wprawdzie do kręgów szerszych niż ścisła, arystokratyczna elita i rodziny artystów — królewskich serwitów, ale też przybrały odmienny charakter. W przeciwieństwie do osiemnastowiecznego triumfu wysoko urodzonych dyletantów, wiek dziewiętnasty był wiekiem profesjonalizmu, którego ostoją były akademie. Jest uderzająca analogia w niekorzystnej dla kobiet przemianie pomiędzy XVIII i XIX wiekiem i tą, jaka dokonała się pomiędzy średniowiecznym czasem katedr a czasami uniwersytetów. W średniowieczu skodyfikowanie systemu nauczania i uprawiania nauki w system uniwersytecki wyeliminowało z nauki kobiety mimo wielkich wcześniejszych osiągnięć uczonych encyklopedystek, takich jak na przykład Hildegarda z Bingen czy Herrada z Landsbergu, jak pierwsza licząca się w literaturze niemieckiej Hrotsvirtha z Grandenheim, autorka *Gesta Ottonis* czy wielkie misty-

czki²¹. Klasztory z ich zbiorowym życiem dawały więc — rzecz zadziwiająca — znaczną swobodę twórczą swoim opatom, natomiast uniwersytety — do których ufundowania kobiety, jak choćby nasza królowa Jadwiga się przyczyniały — w efekcie odcięły je od uczestnictwa w nauce. Podobnie stało się kilkaset lat później z uczestnictwem kobiet w świecie sztuki. Dopóki jej rozwój był sprawą indywidualnych członków europejskiej elity — mecenasów realizujących swoje wyniki z mody, ale i kształtujące modę upodobania — dopóty było w sztuce miejsce dla ekscentryków i dla kobiet. W momencie skostnienia systemu akademickiego i przemian w odbiorze sztuki polegających na zastąpieniu kolektywnym widzem salonów indywidualnego mecenasa książęcego, biskupiego czy królewskiego — dla kobiet zabrakło miejsca. Ale przede wszystkim do ich wyeliminowania z artystycznych konkurencji wieku akademizmu przyczyniło się zdecydowane odcięcie kobiet od regularnego, akademickiego nauczania, a w tym przede wszystkim niedopuszczenie ich niemal do końca stulecia do studium aktu i studiów z żywego modelu, które były podstawą akademickiego warsztatu²². Dopiero w latach osiemdziesiątych, w czasach paryskich studiów Anny Bilińskiej, kobietom pozwolono na studia z modelu — wtedy jednak dogasał naturalizm, a dla nowych, eksperymentalnych kierunków naturalistyczna poprawność przestała mieć większe znaczenie. Od studium nagiego modelu rozpoczynała się nauka kompozycji figuralnych, prawidłowego anatomicznie przedstawiania postaci w ruchu, w przestrzeni, wobec innych postaci i przedmiotów.

System akademicki określał zarówno programy nauczania, jak i hierarchie tematów, kryteria ocen przy przyjmowaniu dzieł na wystawy, rozstrzyganiu konkursów, przyznawaniu stypendiów i nagród²³. Liczące się w akademickiej hierarchii tematy religijne i historyczne były w rezultacie niedostępne dla artystek pozbawionych podstawowego do ich uprawiania przygotowania. Stąd zasadnicze ograniczenie tematyczne wszystkich właściwie dziewiętnastowiecznych artystek; za odpowiednie dla nich tematy uznano martwe natury z kwiatami, ogromnie popularne w pierwszej połowie wieku, a także temat najbardziej dostępny, jakim był portret. Wobec braku możliwości studiów z żywego modelu kobiety uczyły się przede wszystkim na wzorach poprzedników — stąd duża liczba wykonanych przez nie kopii, które (zwłaszcza w początkach XIX wieku) były wystawiane na równi z obrazami oryginalnymi. Obraz Wincentego Kasprzyckiego *Wystawa Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Warszawskim w 1828 r.* pokazuje, jak znaczny był wówczas udział tych kobiecych kwiatowych obrazów. Dwie martwe natury z kwiatami umieszczone w obrazowej tapecie *Wystawy* są najprawdopodobniej dziełami Henryki Beyer. Można zastanawiać się jeszcze nad jedną hipotezą, przyglądając się temu malowanemu dokumentowi warszawskiego życia kulturalnego. Otóż wiadomo, że postaci pierwszego planu, to sportretowani przez Kasprzyckiego artyści, m.in. Antoni Brodowski, Marcin Zaleski, Aleksander Kokular, Antoni Blank i sam Kasprzycki²⁴. Czy zatem dwie damy w głębi są tylko przedstawicielkami publiczności wystawy, czy może biorącymi w niej udział malarkami?

Na wystawach warszawskich pokazywały swe prace wysoko urodzone uczennice Johanna F. F. Brudera, na przykład Zofia Ossolińska z Chodkiewiczów, Natalia Potocka i Angelika Trębicka, a także najzdolniejsza malarka kwiatów i nauczycielka tej sztuki w Warszawie — Henryka Beyer. Malowała ona wyłącznie kwiaty: martwe natury z bukietami w wazonach, owocami, ptakami i motylami, a także popiersia w kwiatowych wieńcach. Od swych niemieckich mistrzów nauczyła się czystości rysunku, modelunku i tradycyjnych kompozycji w duchu późnego baroku. Kwiatowa twórczość — przejęta za pośrednictwem niemieckiego Biedermeyera spadkiem po różanej pasji cesarzowej Józefiny wcielonej w życie w rosarium Malmaison i powszechnie naśladowanych rysunkach rôt Redouté — zapewniła Henryce Beyer wielką popularność w Warszawie, a także spore grono uczennic. W 1824 roku Beyer otworzyła w Warszawie pierw-

szą prowadzoną przez kobietę szkołę malarstwa dla kobiet; później nieco takich szkół, czasem efemerycznych, czasem działających długo, powstawało bardzo wiele.

Wprawdzie umiejętności rysunkowe i malarskie znacznie się upowszechniły w 1. poł. XIX wieku, nie pojawiły się u nas wówczas wielkie talenty malarskie, nie tylko zresztą wśród kobiet. Jest to rozdział polskiej sztuki wypełniony przede wszystkim poezją i muzyką. Powstanie listopadowe i Wielka Emigracja, jaka po nim nastąpiła, zachwiały równowagę płci w polskim społeczeństwie: w kraju pozostały kobiety, którym przyszło spełniać męskie role, prowadzić majątki, zajmować się edukacją młodego pokolenia i podtrzymywać patriotyczne nastroje. Pod nieobecność mężczyzn wdowy i panny krajowe stworzyły rodzaj matriarchatu, jak pisał Piotr Chmielowski, albo amazoństwa, jak określał to zjawisko znamienne dla polskiego życia społecznego w okresie międzywójny Tadeusz Boy-Żeleński²⁶. Kobiety kształciły się, zdobywały wiedzę, pisały artykuły, podręczniki i listy, zakładały pisma, podejmowały pracę społeczną nad oświatą ludu, nawiązywały intensywne, czasem dramatyczne przyjaźnie, konspirowały, trafiały do więzienia i pod nadzór polityczny. Podczas gdy z zagranicy docierały do kraju najwyższe tony romantycznej poezji i muzyki tworzonej przez emigrantów, romantyzm krajowy współtworzyły utalentowane pisarki i publicystki na co dzień uprawiające jedyny dostępny wówczas kobietom zawód nauczycielski, jak na przykład Klementyna z Tańskich Hoffmanowa czy Narcyza Żmichowska. Z kobietami piszącymi pogodzone się u nas szybciej niż z artystkami pędzla, które próbowały wykrócić poza malowane bukiety. A jeszcze z życiorysów artystek wynika, że ich zainteresowanie owszem, popierano, ale tylko we wczesnej młodości. Często rodziny nie szczędziły środków, aby paniom umożliwić naukę malowania — na przykład Zosię z Fredrów Szeptycką wożono za granicę i oddano pod opiekę Henrykowi Rodakowskiemu, który polecał nauczycieli i sam doglądał postępów — ale zainteresowanie to powinno wygasnąć w chwili zamężcia, kiedy pojawiały się poważniejsze sprawy, a w każdym razie nie powinno przeszkadzać w normalnym życiu. Tylko nielicznym kobietom, tym, które miały zapewnioną finansową niezależność albo szczególne związki rodzinne udawało się uprawiać sztukę również w dorosłym życiu.

Najpierw więc wylaniał się problem nauki. Większość dziewiętnastowiecznych artystek polskich wywodziła się z domów ziemiańskich bądź mieszczańskich, z rodzin, które zapewniały swoim córkom wykształcenie domowe, uzupełniane na pensji. Wykształcenie to najczęściej obejmowało również podstawy rysunku i malarstwa. Naukę tę ówczesne adeptki mogły kontynuować w prywatnych szkołach rysunkowych i malarskich, a następnie — co zdolniejsze, bardziej uparte (i zamożne) — kształciły się dalej za granicą, gdzie nieraz osiadały na stałe. I tak na przykład wszechstronnie uzdolniona Elżbieta Baumann studiowała przez siedem lat w Düsseldorfie, m.in. u Schadowa, a następnie w Rzymie, gdzie wyszła za mąż za duńskiego rzeźbiarza Adolfa Jensa Jerichau i zamieszkała w Danii. Elżbieta Baumann-Jerichau jest jedną z bardziej interesujących kobiet swojej epoki, wiele podróżowała i opublikowała kilka książek podróżniczych, zamieszczała artykuły w czasopiśmie i do końca życia malowała sceny rodzajowe (często na polskich motywach) i portrety. W Polsce, mimo iż pisywała o niej nasza dziewiętnastowieczna prasa, pozostaje całkiem zapomniana, natomiast w historii sztuki skandynawskiej jej osoba ginie w cieniu mężowskiej sławy.

Bardzo ważnym, powtarzającym się w wielu żywotach artystek (a także uczonych niewiast) czynnikiem były kobiece przyjaźnie, jakiej Narcyza Żmichowska nazywała „posiesterzeniem”. Utarłe społeczne stereotypy nie pozostawiały logicznego miejsca dla kobiet samotnych, parających się sztuką czy nauką. Układ społeczny sytuował je na marginesie życia rodzin, nie miały również dostępu do instytucji życia publicznego. Nierzadko szukały schronienia w klasztorach, jak na przykład Celina Michałowska, Aniela Poraj Biernacka

czy — po udanej karierze artystycznej i pedagogicznej — rzeźbiarka Tola Certowicz. We wzajemnych stosunkach kobiety często podtrzymywały się nawzajem i rzucały sobie koła ratunkowe. Budującym przykładem przyjaźni i pomocy wzajemnej są dzieje poetki, Marii Konopnickiej i malarki, Marii Dulebianki, osoby niezmiernych zasług na polu działań społecznych i walki o prawa kobiet. Przyjaciółki — malarki pomogły w decydujących momentach życiowych Annie Bilińskiej: zapis testamentowy młodo zmarłej Klementyny Krasowskiej zapewnił jej możliwość egzystencji w Paryżu i kontynuowanie malarskiej kariery, a troskliwa opieka Marii Gażycz pomogła jej znieść najtrudniejsze ciosy. Olę Boznańską od momentu śmierci ojca najsilniejsze więzy łączyły z przyjaciółkami z młodości: malarkami Ireną Serda-Zbigniewiczową i Julią Sejtmann. Tylko w listach do nich ta wielka artystka, samotna wśród ludzi, zdobywała się na intymne zwierzenia o sobie i swojej sztuce. Zdarzało się, że kobiety nawet całkiem niebogacie wykonywały mecenasowskie gesty w stosunku do innych kobiet: na przykład Aniela Pająkówna w 1886 r. zakupiła obraz Dulebianki *Sama jedna*.

Proces nauki kobiet, uzupełnianej za granicą, tylko z pozoru nie odbiegał od kształcenia mężczyzn. Młody malarz po pierwsze mógł za granicą kształcić się w oficjalnych szkołach czy akademiach, a po drugie mógł tam przebywać sam, co w przypadku panien było bardzo długo nie do pomyślenia. Anna Bilińska wyjechała do Paryża w 1882 r. ze swą przyjaciółką, Zofią Stankiewiczówną pod opieką jej matki; jeszcze dla rodziców Olgi Boznańskiej wysłanie jej samej do Monachium było aktem odwagi. Podejmowanie decyzji o wyborze artystycznego zawodu i wyjeździe na studia bywało dla kobiet niezmiernie trudne i tylko wyjątkowe zdecydowanie młodej damy i bardzo pomyślne stosunki rodzinne dawały takie możliwości; więcej ich pojawiało się ku końcowi stulecia, wcześniej zaś niedouczone artystki z trudem łączyły aspiracje artystyczne z wymogami życia i nieodłączną cechą kobiecych żywotów, jaką było poświęcenie się dla bliskich. Oto na przykład Zofia Szymanowska, siostra Celiny Mickiewiczowej, musiała wobec choroby i śmierci siostry zamiast nauki u Ary Scheffera w Paryżu podjąć trud opieki nad siostrzeńcami, a potem, po ślubie z Teofilem Lenartowiczem we Florencji, wziąć na siebie trud zarabiania na życie. Malować w rezultacie mogła tylko kopie i portrety dla zarobku. Malowane przez nią portrety rodziny Mickiewiczów i Szymanowskich oraz Teofila Lenartowicza były przechowywane i nawet reprodukowane, ale nie ze względu na kunszt malarki, tylko ze względu na przedstawione na nich osoby. Traktowane jako wizualne dokumenty i pamiątki po wielkim poecie i jego rodzinie obrazy te nigdy nie spotkały się z próbą artystycznej oceny.

Po wygaśnięciu empirowo-biedermeierowskiej kwiatowej mody portret stał się najczęściej podejmowanym przez kobiety tematem. Ten rodzaj malarski — choć stworzony w historii sztuki portretowe arcydzieła — był w hierarchii akademickiej stawiany nisko: „malarstwo portretowe jest prozą sztuki” — sądzili dziewiętnastowieczni teoretycy²⁷. W wielkiej produkcji portretowej ceniono głównie sens użytkowy, jakim było uchwycenie wyglądu zewnętrznego modela i utrwalenie go na płótnie dla współczesnych i potomnych. Po wstępnych naukach rysowania właśnie od malowania portretów rozpoczynała swoją działalność młoda malarka — i najczęściej na tym ją kończyły. W pozowaniu do portretu jest zawsze jakiś element pochlebstwa dla portretowanego — choćby samo długotrwałe skupienie na nim uwagi — toteż modeli do portretów wśród rodziny i znajomych artystkom nie brakowało. Jednak tylko bardzo nielicznym spośród wielu portrecistek (ale i portrecistów) udało się w tej sztuce przekroczyć stereotyp i stworzyć interesujące wizerunki, które mogą przykuć uwagę widza pogłębianym studium modela, biegłością warsztatową i wyczuciem koloru. Zdarzało się malować takie portrety wystawiającej często od 1866 r. i chwalonej przez krytykę Emilię Dukszyskiej-Dukszta, także Klementynie Mien i popularnej w osiemdziesiątych i dzie-

wiekdziesiątych latach w Petersburgu Marii Wasilkowskiej, ale nade wszystko Annie Bilińskiej.

Bilińska przewyższyła dawniejsze i współczesne jej kobiety talentem, ale przede wszystkim stopniem świadomości, determinacją w zdobywaniu umiejętności malarskich i niezachwianą konsekwencją w pracy. Bilińska pierwsza z Polaków odbyła — po nauce u Gersona w Warszawie — regularne studia akademickie w Paryżu, podczas gdy jej współcześni wybierali ciągle jeszcze Monachium. Ale właśnie to kosztem wielkich wyrzeczeń zdobyte wykształcenie akademickie — łącznie z niedostępnym jej poprzednikom studium aktu — przyczyniło się do usztywnienia postawy Bilińskiej w stosunku do artystycznej rewolucji, jaką był impresjonizm. Jej wielokrotnie przywoływany list do Grabowskiego o „impresjonistach-cudakach”²⁸ jest może nieco przeinterpretowany, bo sama artystka szybko łagodziła jego ostry ton, a ostatecznym holdem złożonym impresjonistom był jej berliński pejzaż *Unter den Linden*, inspirowany najwyraźniej *Boulevard des Capucins* Moneta i obrazami Pissarra.

Niewątpliwie jednak na impresjonizm i impresjonistów Bilińska patrzyła z zewnątrz i z daleka: w liście z 18 stycznia 1884 r. pisała o „Ed. Monet” i dalej „Monet”, podczas gdy chodziło o Edouarda Maneta i jego pośmiertną wystawę w Ecole National des Beaux Arts (od 6 do 28 stycznia 1884 r.). Można by przypuszczać, że nazwisko zostało źle odczytane przez doktora Bohdanowicza, który podał list drukiem, gdyby nie to, że Bilińska pisze o malarzu w czasie teraźniejszym, nie napomykając nawet o jego niedawnej śmierci, co każe podejrzewać, że mogła istotnie mylić dwóch artystów o podobnych nazwiskach. Bilińska identyfikowała się bez zastrzeżeń z widzeniem realistycznym: podobały jej się wczesne obrazy Maneta, przed przyjęciem przez artystę spektralnego koloru. Stosowanie czystego koloru, pobieżność określania kształtów i szkicowa technika — słowem: antyakademizm impresjonistów — raziły Bilińską jako „naiwna oryginalność” i zagrożenie dla młodych, a przede wszystkim przynosiły efekt w jej odczuciu niepodobny do rzeczywistości. Sama przecież nauczyła się bardzo starannie komponować swoje obrazy, przykładała wielką wagę do poprawności rysunku, do modelunku brył, do konsekwentnego utrzymania tonacji obrazu. Choć wyraźnie pociągało ją malarstwo tonalne, swego rodzaju tenebryzm (co widać wyraźnie w studium czerni w *Portrecie damy z różą*), kolor Bilińskiej jest kolorem z palety, starannie dobranym, ściśle przylegającym do form i poddanym rygorowi gładkiego, ujednolicającego fini. I w tym malarskim sposobie Bilińska jest naprawdę mistrzynią. Wśród jej zachowanych dzieł nie ma obrazów mniej udanych, we wszystkich osiągała doskonałą równowagę zamierzenia artystycznego, środków i wykonania. Jej sztuka mieści się w nurcie estetyzującego realizmu. W malarstwie Bilińskiej nie ujawnia się tak, jak na przykład w obrazach jej współczesnej Marie Baszkircew i wielu innych artystek, bezpośrednia zależność od jednego mistrza — dla Baszkircew był to Jules Bastien-Lepage²⁹. Artystkę łączą pokrewieństwa z wieloma mistrzami realizmu: od Henryka Rodakowskiego po Fantin-Latourea.

Znaczny międzynarodowy sukces Bilińskiej odbił się echem w prasie krajowej i zaowocował między innymi zamówieniem Ignacego Korwin Milewskiego na *Autoportret* artystki do gromadzonej przez niego kolekcji wizerunków własnych najwybitniejszych ówczesnych malarzy polskich; Bilińska była jedyną włączoną do tego pocztu kobietą. Wczesna śmierć artystki nie pozwoliła jej zrealizować projektu stworzenia w Warszawie szkoły malarskiej dla kobiet, podobnej do paryskiej akademii, ale z szerszym programem wykształcenia ogólnego. Ta myśl o szkole wpływała z właściwego dziewiętnastowiecznym Polkom poczucia społecznego obowiązku: przedstawicielce pozytywistycznego pokolenia nie wystarczał międzynarodowy sukces artystyczny, chciała jeszcze spełnić „misję krajową” poprzez przeszczerpienie swych umiejętności na grunt polski.

Zaledwie o osiem lat młodsza od Bilińskiej Olga Boznańska należała już do całkiem innej epoki, która zaznaczyła się

w kulturze europejskiej głębokim kryzysem światopoglądowym. Antypozytywistyczna reakcja wyraziła się w kwestionowaniu idei postępu cywilizacyjnego, w odwołaniu do wiary w poznawalność świata i przede wszystkim w dostrzeżeniu niezmiernie komplikacji psychofizycznej natury człowieka. Wzmógł się subiektywizm i odkrycie seksualizmu sprawiło, że uwyraźnił się podział płci, a nawet walka płci, a kobieta — postrzegana jako inna — stała się centralnym motywem epoki i to zarówno w sensie artystycznym, jak i społecznym. Współzależnie przebiegały procesy emancypacyjne kobiet z narastaniem obronnej, antyfeministycznej reakcji, sublimowanej w sztuce w rozmaite wcielenia zagrożającej mężczyźnie, kuszącej i grożącej mu zgubą femme fatale. Kariera tematów Salome, Judyty, Meduzy, Ewy czy Lilith w sztuce przełomu wieków, a jednocześnie pojawienie się rozpraw dowodzących naturalnej niższości kobiet — na przykład Maxa Nordaua³⁰ czy Otto Weininger³¹ — ukazują wysokie emocjonalne napięcia wokół „kwestii kobiecej”³².

W Krakowie młodości Olgi Boznańskiej idee te nie były na pewno jeszcze tak skryształizowane, jak miało się to stać już wkrótce za sprawą Gabrieli Zapolskiej, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Augusta Kisielewskiego i innych społecznych buntowników. Nieśmiały wyjściem naprzeciw potrzebom umysłowym i artystycznym kobiet była instytucja Wyższych Kursów dla Kobiet założona w 1870 r. przez Adriaana Baranieckiego i kontynuowana po jego śmierci w 1891 r. aż po rok 1924 — nie bez złośliwości zwana Baraneum. Niemal wszystkie krakowskie damy o aspiracjach umysłowych, artystycznych, bądź tylko towarzyskich korzystały z tych kursów ogromnie na swe czasy i miejsce postępowych. Działający w ramach Kursów Wydział Sztuk Pięknych w czasach nauki tam Olgi Boznańskiej przeżywał dobry okres. Artystka wyjechała z Krakowa na studia do Monachium w 1886 r. dobrze przygotowana przede wszystkim dzięki wykładom Konrada Górskiego z historii sztuki. Musiał on w znacznym stopniu ukształtować jej żywy i twórczy stosunek do artystów przeszłości, a także krytyczną postawę wobec współczesnych mistrzów monachijskich. To właśnie Górski był adresatem listów artystki o procesie jej twórczego dojrzewania i stawianych sobie wymaganiach.

Wyrazem zmieniającej się sytuacji społecznej kobiet był stosunek rodziców Olgi Boznańskiej do edukacji ich uzdolnionych córek. Długoletni starania, by Olga i jej siostra Iza otrzymały pełne, dzieć powieździłybyśmy „wyższe” wykształcenie w wybranych przez siebie dziedzinach, mimo iż wiązało się to z długoletnim samotnym pobytom młodych panien w obcych miastach. Obie pozostały niezamężne i poświęciły się swoim artystycznym profesjom.

Żywot Boznańskiej, podporządkowany sztuce, nie obfitował w wydarzenia prowokujące autorów romansów z życia artystów, a jej programowo nieanegdotyczne malarstwo bardzo trudno poddaje się werbalizacji. Boznańska była autorką portretów traktowanych jak martwe natury i martwych natur traktowanych jak portrety. W wielu tytułach jej portretów dawno zagubili się nazwiska portretowanych i znamy dziś te obrazy jako *Portret pani w brązowej sukni* czy *Portret pani w białym kapeluszu*. I może dobrze, że tak się stało, bo taki malarski tytuł przesuwając na dalszy plan dokumentacyjną funkcję portretu i pozwala skupić się na stronie artystycznej obrazu. Tak w twórczości Bilińskiej, jak i Boznańskiej (a także większości artystek) przeważają portrety kobiece. Nie znaczy to wcale, żeby artystki świadomie wolały portretować bliższe im i bardziej zrozumiałe kobiety. Przegląda się w tej statystyce ciągle obecne zjawisko swoistej segregacji płci.

Cechą epoki, która udzieliła się i Boznańskiej był artystyczny egocentryzm czy wręcz narcyzm, dochodzący najwyraźniej do głosu w jej autoportretach malowanych w różnych okresach życia. Widziała się ostro, ale to wcale nie przeszkadzało jej stylizować własnych wizerunków na — używając jej własnego określenia — „pańskie” i „godne”; z narastającym z latami wyrazem gorczy i samotności, z wysoko uniesioną płazią głową o coraz to ostrzejszych

rysach. Artystyczny arystokratyzm Boznańskiej jest też cechą jej obrazów, które znów według określenia artystki — „jakby lekka zasłona od patrzących dzieliła”. W malarstwie Boznańskiej następowała ewolucja od naturalizmu psychicznego ku ekspresjonistycznemu nadawaniu obiektom piętna własnego przeżywania świata; a formalnie ku rozbięciu relacji konturu, bryły i powierzchni na rzecz wieloznacznej, subtelnie różnicowanej barwnej materii.

Boznańska przeżyła życie według własnego kalendarza. Choć pod sam koniec wieku podjęła decyzję przeniesienia się z Monachium do Paryża, nigdy nie znalazła się blisko głównego nurtu nowej sztuki i nie włączyła się do żadnej grupy. Odczuwała pokrewieństwa z wyboru z dawnymi artystami, przede wszystkim z Velázquezem, z nieco tylko starszymi, jak Whistler i Manet oraz rówieśnikami, jak Vuillard — wyrażała żal, że nigdy się z nim osobiście nie zetknęła. Jednym z niewielu śladów jej kontaktów z „właściwymi” kręgami artystycznymi jest imponujący portret francuskiej pisarki Gabrielle Reval, zaprzyjaźnionej z Apollinaire'em, co prowadzi nas znów do polskiego wątku. I — choć może jest to obraz zafalszowany przez to, że części obrazów Boznańskiej rozproszonych po świecie nie znamy — klientelę miała jednak przede wszystkim polską. Wśród Polaków w Paryżu i w kraju zyskała też wielki, w pełni zasłużony prestiż. Była członkiem, a potem kilkakrotnie prezesem elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, a w 1915 roku wybrano ją prezesem Polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu i wielokrotnie czyniono zabiegi o to, by przyjął profesurę krakowskiej Akademii — pierwszy raz w 1896 r. Julian Fałat proponował jej objęcie klasy kobiet. Pod koniec życia otrzymała najwyższe odznaczenia państwowe polskie i francuskie. Pracownia paryska Boznańskiej była ważnym miejscem polskiego życia artystycznego w Paryżu. Polscy historycy sztuki podkreślają jej przynależność do francuskiej kultury, francuscy zaś nie pamiętają o jej istnieniu i choć jej biogramy znajdują się we wszystkich słownikach artystów, jej dzieł brak w światowych galeriach. Miejsce Boznańskiej w historii sztuki polskiej, chociaż nigdy nie kwestionowane, nie jest do końca określone. Zwracano uwagę na jej istotny wpływ na artystów takich, jak Wojciech Weiss czy zwłaszcza Witold Wojtkiewicz, ale ciągle jeszcze za mało wiemy o niewątpliwiej przecież roli jej sztuki w ukształtowaniu się nurtu koloryzmu. Wszakże uczniowie Pankiewicza stawiający sobie za cel „podniesienie kwalifikacji” polskiego malarstwa musieli dostrzegać w Oldze Boznańskiej wzór niedościgłej u nas malarzkiej kultury. Całkiem bezpośrednio pokusie naśladowania Olgi Boznańskiej uległo bardzo wiele zapomnianych polskich malarzy, z których kilka było jej uczennicami. Najbardziej znaną z licznych autorek nieruchomości, psychologizujących portretów budowanych z kolorowych plamek jest Aniela Pająkówna i to nie ze względu na swoje malarstwo, ale na dramatyczny życiorys: przypominana bywa na marginesie biografii Stanisława Przybyszewskiego i ich córki, dramatopisarki Stanisławy Przybyszewskiej.

Coraz liczniejsze pod koniec XIX wieku kobiety z ambicjami artystycznymi, zdobywające umiejętności w coraz liczniejszych prywatnych szkołach w kraju i za granicą, zaczęły podejmować próby stworzenia własnej organizacji na wzór stowarzyszeń artystek, jakie działały już w innych krajach. Wkrótce po zawiązaniu się Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie w 1897 r. powstało Stowarzyszenie Artystek Polskich, którego prezeską obrano Olę Boznańską. Z inicjatywy Stowarzyszenia, nazywanego potem Kołem Artystek Polskich, odbyły się wystawy w 1899 roku w krakowskich Sukiennicach i w Salonie Krywulfa w Warszawie. Od tego czasu w Krakowie, Warszawie i Lwowie kobiety pokazywały wielokrotnie swoje prace na oddzielnych wystawach, na których — jak na przykład w Zachęcie w Warszawie w 1907 roku — wystawiono prace nie tylko żyjących artystek, ale również dawniejszych, na przykład Anny Bilińskiej. Nie odnosiły natomiast skutku ponawiane co kilka lat petycje kobiet o dopuszczenie ich do regularnych studiów w krakows-

kiej Akademii. Trzeba od razu dodać, że Kraków nie był tu różny od innych europejskich ośrodków: jeszcze w 1911 roku Zofia Lubańska (później Stryjeńska) rozpoczęła studia w Akademii monachijskiej w chłopięcym przebraniu i z paszportem brata. W Warszawie, gdzie od 1904 roku działała Szkoła Sztuk Pięknych, kobiety uczyły się w prywatnych pracowniach jej profesorów — na przykład Konrada Krzyżanowskiego. Sytuacja ta zmieniła się dopiero w następnej, szczególnie łaskawej dla kobiet epoce, jaką było dwudziestolecie międzywojenne.

Nowość epoki odczuwano w Polsce ze szczególną siłą: koniec wojny był bowiem prawdziwym końcem wieku niewoli i początkiem odrodzonego państwa polskiego, w którym różne grupy społeczne — również kobiety — zaczęły realizować swoje ambicje. Kobiety zyskały naraz prawo wyborcze, prawo do nauki wszystkich stopni, a co za tym idzie, prawo do pracy, większą samodzielność materialną i możliwość artykulowania własnych potrzeb. Ale również — i to nie była polska specyfika, lecz ogólnosiwiatowe zjawisko — kobiety zyskały prawo do zdrowia i higieny, do uprawiania sportu, obcinania włosów i noszenia krótkich sukien, do demonstrowania swoich gustów i upodobań. Już same tytuły nowych czasopism kobiecych znamionowały przemianę: jakże inny program krył się za tytułem „Kobieta współczesna” od tego, który reprezentował skądinąd wielce zasłużony „Bluszcz”!

Zjawiskiem owocującym w tym czasie, choć pojawiło się ono znacznie wcześniej, była nobilitacja sztuki stosowanej, która w specyficznej polskiej sytuacji poszukiwania stylu narodowego przybrała charakter folkloryzmu. W poszukiwaniu motywów i technik ludowych stosowanych w tkactwie, haftach, malowidłach na szkle, w zdobnictwie i grafice użytkowej kobiety odegrały dominującą rolę i stworzyły wyraźny styl, grupując się z czasem wokół spółdzielni „Lad” i warszawskiego sklepu Krakowskiej. Wielkim triumfem tego nurtu stał się udział Polski w Wystawie Międzynarodowej Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, na której złoty medal otrzymała Zofia Stryjeńska za paneaux dekoracyjne utrzymane w zrytmizowanym, geometryzującym, „kilimkowym” stylu. Folklorizm dochodził do głosu w najrozmaitszych dziedzinach sztuki, na przykład w scenografii tworzonej przez Irenę Lorentowicz i Teresę Roszkowską.

We wszystkich niemal — poza może tylko formistami — grupach i związkach artystów działających w dwudziestolecu uczestniczyły również kobiety. Najczęściej, jak w przypadku Hanny Rudzkiej-Cybisowej wśród kapistów, było to uczestnictwo polegające na akcesie do „wspólnego stylu” grupy. Czasami tylko, jak w przypadku Katarzyny Kobro, mamy do czynienia z bardzo istotnym, nowatorskim, własnym wkładem. Eksperymenty z rzeźbą przestrzenną Katarzyny Kobro, oparte na obliczaniu rytmu czasoprzestrzennego i zastosowaniu modułu, to wyjątkowy w sztuce polskiej — a również w kontekście europejskiej konstruktywistycznej awangardy — konsekwentnie przekładany na formę plastyczną koncept intelektualny.

Punktem odniesienia do sztuki polskiej tego czasu był oczywiście Paryż, gdzie tylko niewielu polskim artystkom udało się skończyć studia: na przykład Ewa Maria Luniewicz-Rogoyska uczyła się w École des Arts Decoratifs w Paryżu na początku lat dwudziestych i stała się później eksponentką puryzmu w Polsce. Spora grupa polskich rzeźbiarek studiowała wówczas w pracowni Bourdelle'a, który miał uczennice tak różne, jak klasycyzująca Hanna Nalkowska i Mika Mikun, zupełnie u nas nie znana autorka dziwnych, ceramicznych figur kobiecych. Podobnie jak ona, bardzo wiele polskich artystek osiadło w Paryżu na stałe, znajdując tam więcej inspiracji, szerszy rynek albo ulegając legendzie artystycznej stolicy świata. Przez całe dwudziestolecie działała jeszcze w Paryżu Olga Boznańska i oddziaływał jej przykład. W kolejności przyjazdów trzeba wymienić najpierw Mele Muter, portrecistkę i pejzażystkę, której obfita twórczość odzwierciedlała rozmaite nurty mieszkające się w École de Paris, ale i pewną właściwą artystce ekspresjonistyczną skłonność. Całe niemal życie spędziła w Paryżu Alicja

Halicka, żona Ludwika Marcoussisa, której różnorodna twórczość obejmowała projekty mody dla wielkich firm paryskich, projekty biżuterii, tkanin i tapet, malarstwo i wreszcie dekoracje do Baletów Rosyjskich. Istotną rolę pośrednika pomiędzy nową sztuką francuską i polską odegrała Wanda Chodasiewicz-Grabowska (późniejsza Nadia Léger), edytorka efemerycznego pisma artystycznego i współpracownica grupy „a.r.” w gromadzeniu międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej dla łódzkiego muzeum.

Niewątpliwie największy sukces odniosła Tamara Lempicka, uczennica Maurice'a Denisa i André Locha, kosmopolityczna malarka portretów znanych osobistości, aktów i martwych natur. Jej sztuka ostentacyjnie eksponowała przynależność do stylu Art Deco w pozach modeli, strojach, fryzurach, makijażu i rekwizytach, ale także w samym sposobie malowania: w gładkich, metalicznych powierzchniach i kontrastowej kolorystyce. Lempicka była portrecistką międzynarodowego *beau monde* w nieco przewrotnej, chłodnej, pompatycznej konwencji. Malowane przez nią akty należą do wyraźnego w latach dwudziestych monumentalnego neoklasycyzmu, tyle że klasyczny marmur został tu zastąpiony różowym kauczukiem. *Autoportret w zielonym bugatti* Lempickiej z 1925 roku stał się programowym wizerunkiem wyzwolonej kobiety szalonych lat dwudziestych.

Pod koniec lat trzydziestych rozpoczęła w Krakowie działalność Grupa Krakowska i związana z nią Maria Jarema, której twórczość stała się pomostem pomiędzy dwoma epokami, mimo iż przed wojną Jaremińska była rzeźbiarką, po wojnie zaś malarką. Tworzyła rysunki, akwarele, gwasze i monotypy, w których konsekwentnie rozwijała eksperymentalne przedstawienia rytmu i ruchu w przestrzeni, operując formami aluzyjnymi, a potem abstrakcyjnymi, określanymi delikatnie, przejrzysto i precyzyjnie. Od czasów teatru Cricot założonego przez jej brata, Józefa Jaremę, po Cricot II Tadeusza Kantora, Jaremińska projektowała scenografię i kostiumy, występowała także jako aktorka. Mimo radykalnych, lewicowych poglądów (w ostatnim swoim przedstawieniu *Dziś są moje urodziny* Kantor przypominał Jaremińkę w kostiumie i charakterze kobiety-komisarza ludowego), a może właśnie z powodu swych radykalnych poglądów, artystka zachowała całkowitą niezależność od socrealizmu i dopiero po politycznej odwilży, w ostatnich latach życia wiele wystawiała i odnosiła sukcesy.

Dla sztuki współczesnej przyjęty tu dotąd punkt widzenia traci sens: przywołując artystki z przeszłości trzeba było kłaść nacisk na ograniczenia, jakim poddane były kobiety, które chciały się uczyć, a potem tworzyć. Ograniczenia te były tak znaczne, że samo zaistnienie fenomenu, jakim była artystyczna działalność kobiet, wydaje się niezwykle i wbrew obyczajowemu porządkowi. W odniesieniu do sztuki dawniejszej kategoria sztuki kobiecej jest wątpliwa. W potocznym rozumieniu łączy się ona z pewnym zakresem tematycznym: kwiaty, wizerunki kobiet etc. Trzeba więc od razu przypomnieć, że dziewiętnastowieczne malarki kwiatów uczyły się swego kunsztu od mężczyzn, kopiując i naśladowując ich obrazy. Drugą intuicyjnie dostrzeganą cechą sztuki kobiecej jest delikatność w sposobie ujęcia tematu, ale tu znów kontrargumentem są przykłady takiej właśnie „kobiecej” sztuki tworzonej przez mężczyzn — na przykład Jana Brueghela Aksamitnego, Renoire'a czy Odilona Redona. Kontrargumentem jest również historia sztuki kobiet, która nie tworzy spójnej i odrębnej całości, linearnego ciągu rozwijania i przekazywania sobie przez kobiety tematów czy sposobów ich przedstawiania. Wręcz przeciwnie, jest rwaną opowieścią o indywidualnych wysiłkach poszczególnych artystek tkwiących w sztuce swoich czasów, od której nie chciały się różnić, a tylko dorównać swoim współczesnym artystom.

O sztuce kobiecej możemy więc mówić dopiero w czasach nam współczesnych — wtedy, kiedy tematem sztuki staje się własne doświadczenie egzystencjalne artysty; w tym momencie i dopiero wtedy pojawia się istotna, gatunkowa odmienność sztuki kobiecej. W polskiej sztuce zjawisko to

datować można pewnie od twórczości Aliny Szapocznikow z jej swoistym naturalizmem zawierania w rzeźbie historii własnego ciała, jego rozkwitu, tajemnicy i cierpienia. Szapocznikow przekazywała to doświadczenie poznania, zachwyty i przerażenia na drodze bezpośredniej, szukając odpowiednich form i materiałów, wybierając fragmenty siebie samej, dokonując zaskakujących połączeń i odnosząc się w tym do estetyki epoki odkrycia kobiety, jaką był *fin de siècle*. Podobny zakres kobiecych doświadczeń zawiera malarstwo Teresy Pagowskiej: jej symboliczne, dynamiczne sylwety, fragmenty postaci i cienie osób noszą kobiece rekwizyty, fragmenty stroju, kokardy, obcasy i wspomnienia póź.

Ale ta kategoria kobiecości — raz uświadomiona — bywała przedmiotem gorzkich kontestacji samych artystek. Czy *kobieta jest człowiekiem* zapytywała tytułem swej wczesnej pracy Maria Pinińska-Bereś, której instalacje, rzeźby i akcje ironizują na temat stereotypu kobiecości. Białe-różowe, miękkie, pościelowo-buduarowe aluzyjne obiekty składają się na buntowniczą wersję opowieści o obszarze rzeczywistości wyznaczonym kobiecie. W najbardziej świadomej, programowo feministycznej twórczości Izabelli Gustowskiej mamy do czynienia z nieustannym drażnieniem tematu własnej tożsamości, rzeczywistości cech zewnętrznych i ich istotności. Artystka posługuje się techniką fotograficzną i ostrym, fototechnicznym kolorem na wieloznacznych podłożach. Są to fotografie na szkle, na pół przezrzyste, a jednocześnie ostre i płaskie, albo na reliefowych, miękkich, wypchanych i pikowanych formach. Podkreśleniu monotematyczności jej prac służy zbiorczy tytuł: *Względne cechy podobieństwa* i brak osobnych tytułów poszczególnych obiektów.

Na przeciwnym biegunie tej samej osi sytuuje się działalność artystyczna Zofii Kulik zafascynowanej paralelami totalitarnego, męskiego porządku politycznego i symetrycznego, dywanowego porządku w sztuce. Przewyciężając kolejne tabu, Zofia Kulik posługuje się własnymi fotografiami nagiego, męskiego modelu przyjmującego pozy znane z pomników władców. Z tych fotografii, jak z powtarzalnego motywu w tkaninie, składa kalejdoskopowe, symetryczne układy, twarde, czarno-białe, czyste, kojarzące się z gotyckim *danse macabre* albo z kim-ir-senowską defiladą.

W miarę narastania zjawisk Nowego Wieku, wraz ze wzrostem zainteresowań problematyką ekologiczną, kosmiczną, technikami medytacyjnymi, mistycyzmem i magią rozwinął się zupełnie inny nurt sztuki kobiecej, którego najwcześniejszych przejawów w naszej sztuce można szukać w malarstwie Janiny Kraupe-Swidorskiej. Znaczący astrologii i wyznawczyni okultyzmu, Janina Kraupe posługuje się piśmem automatycznym dla ilustracji muzyki, buduje obrazy z symboli alchemicznych i kosmicznych tworząc sztukę swoiście racjonalną, odrzucającą emocje. Magiczno-symboliczny sens ma również twórczość Krystiany Robb-Narbutt, która budowane z punkcików, z powolnością i precyzją artysty Zen, pejzaże jedonocześnie monumentalne i minimalne, określa terminem skrajnego realizmu.

Najwyraźniej związane z Ewą Wodnika wydaje się malarstwo Felicjty — Elżbiety Zastawny Chachaj, opowiadającej niestworzone historie o sobie, swoich snach, prefiguracjach i przywidzeniach językiem rokokowo-arabsko-naïwnym, w formach zgrzebno-wyrafinowanych, dopowiadanych napisami. Ale również *Srebrną walizkę* Lidii Serafin trzeba umieścić w tym nurcie afirmacji *das ewig Weibliche*, z tajemnicą wnętrza, podejmowaniem magicznych praktyk, gromadzeniem skarbów.

Jeśli można — a wydaje się, że jest to w sztuce dzisiejszej kryterium jedynie pewne — mierzyć artystę jego odwagą i determinacją wyznawania wiedzy o sobie, które staje się wyznaniem własnej prawdy o świecie, to najdalej w pracy tej zaszła Ewa Kuryluk. Jej doświadczenie jest ogromne, bo rozciągnięte w przestrzeni geograficznej — jest artystką wędrowną, w czasie — jest wnikliwą badaczką sztuki dawnej i zstępującą w głąb. Wyrażane jest w różnych językach, zarówno dosłownie — Kuryluk pisała po polsku, a teraz językiem jej książek stał się angielski, jak i w przenośni — bo

artystka posługująca się dotąd na przemian słowem i obrazem tworzy ostatnio „rysopisy” — obrazy, których integralną częścią jest pisany tekst. Jej ewolucja przebiegała od bardzo kolorowych, malowanych akrylami obrazów hiperrealistycznych, do całkowitego poniesienia koloru w rysunkach czarnymi pisakami na luźnej, kremowej surówce i ograniczeniu tematu do ciała swojego i mężczyzny. Równolegle Kurylek prowadziła badania nad zagadnieniem jedynego prawdziwego obrazu: *veraicon* — chusty św. Weroniki jako odbiciem i symbolem. Wynikiem tych badań jest wydane niedawno studium *Veronica and Her Cloth* z pogranicza historii sztuki, antropologii i teologii. Ostatnio jej sztuka weszła w nową fazę: rysopisy nabrały odmiennego typu przestrzenności, mają intrygujące koperty i nadcięte okienka, ulegają rozwarstwieniu, sugerują jakieś materialne otwory i wnętrza. Przy tym napisy niby czytelne, ale zarazem nie do przeczytania w całości, sugerują duchowe przestrzenie, możliwość eksploracji, zachętę do zbliżeń. Powierzchnie stają się bardziej określone: pasy delikatnej materii wiszą według planu artystki jak kolumny, bez przypadkowych załamań, charakterystycznych dla sposobu, w jaki instalowała swe dawniejsze chusty. Ascetyczny monochromatyzm prac dawniejszych został tu przełamany dzięki użyciu czerwonych, niebieskich i zielonych pisaków, a obok odbić ludzkiej — jej własnej — twarzy i postaci, artystka rysuje zwierzęta-potworki, wprowadzając ton groteski. Jej sztuka zflagodniała, nabrała powietrza, otworzyła się i wzbogaciła.

Szeptom, wyznaniom i oświadczeniom czynionym rozmaitymi językami z odwołaniem do rozmaitych zakresów doświadczenia, pamięci, świadomości i podświadomości, tym przechwałkom i skargom, buntom i kokieterii, próbom panowania nad sobą przez wtopienie się w kosmos i poddanie pozytywnym energiom trudno się oprzeć, tak są osobiste, tak odważne i tak otwarte. Ale przekroczyć próg osobistego doświadczenia i przenieść je w wymiar uniwersalny udawało się i udaje tylko bardzo niewielu artystom. To przekroczenie własnego świata zapewniło Magdalenie Abakanowicz pozycję najbardziej dziś znanego polskiego artysty na świecie. Od dwuwymiarowych, malarskich tkanin, przez przestrzenne abakany i ubrania, do rzeźb i monumentalnych kompozycji obiektów w przestrzeni sztuka Abakanowicz ma jeden wspólny mianownik — naturalny materiał. Ciepłe kolory ziemi, kamienia, drewna, włosów, lnianego płótna, juty, ich naturalna szorstkość, wyczuwalny ciężar — to są części składowe jej artystycznego języka. Stawiający opór, ale z szacunkiem i miłością traktowany materiał, którego właściwości powszechnie odczuwanych nie da się oddzielić od treści jej sztuki, przyczynia się do wrażenia pierwotności tworzonych przez nią przedmiotów, do poczucia ich naturalności. Również formy powoływane przez artystkę są pierwotne i sumaryczne, powtarzalne, niewykończone czy już ulegające naturalnemu procesowi niszczenia. Jej sztuka jest ekologiczna i naśladująca naturę w procesie tak tworzenia, jak niszczenia, wzrostu i erozji.

Przypisy

- ¹ Ann Sutherland Harris i Linda Nochlin, *Women Artists: 1550–1950*, Los Angeles County Museum of Art, Alfred A. Knopf, New York 1984, s. 11.
- ² Thalia Gouma-Peterson i Patricia Mathews, *The Feminist Critique of Art History*, „The Art Bulletin”, September 1987, t. LXIX, nr 3, s. 326–357, tamże obszerna bibliografia. Por. też dyskusja z tym artykułem, Norma Broude i Mary D. Garrard, *An Exchange on the Feminist Critique of Art History*, „The Art Bulletin”, March 1989, t. LXXI, nr 1, s. 124–127.
- ³ Joan W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, „American Historical Review”, t. 91, nr 5, December 1986, s. 1053–1075.
- ⁴ Por. np. Ellen Messer-Davidow, *The Philosophical Bases of Feminist Literary Criticism*, „New Literary History”, t. 19, nr 1, Autumn 1987, *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*, red. Gayle Greene and Coppelia Kahn, Methuen, London, New York, 1985.
- ⁵ Por. np. Tamar Garb, *L'art Féminin: The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth Century France*, „Art History”, t. 12, nr 1, March 1989, 39–64, z obszerną bibliografią, także pozycje cytowane w przypisie 2.
- ⁶ Por. np. Elisabeth Janeway, *Powers of the Weak*, Morrow Quill Paperbacks, New York 1981; Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana 1956, Claire Goldberg Moses, *French Feminism in the 19th Century*, State University of New York Press, Albany 1984.
- ⁷ Ukazało się kilka zebranych bibliografii, np. A.R. Krasilowsky, *Feminism in the Arts: an Interim Bibliography*, „Artforum”, 10, June 1972, s. 72–75; Donna G. Bachmann i Sherry Piland, *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, The Scarecrow Press Inc., Metuchen, N.Y., 1978; Lamia Doumato, *The Literature of Women in Art*, „Oxford Art Journal”, t. III, nr 1, 1980; Paula L. Chiamonte, *Women Artists: A Resource and Research Guide*, Art Documentation, „Bulletin of the Art Libraries Society of North America”, t. I, nr 5, October 1982; z nowszych pozycji ogólnych zob. Germaine Greer, *The Obstacle Race, The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Farrar Straus Giroux New York 1979; Rozsika Parker i Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Pantheon Books, New York 1981; *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, Harper and Row, Publishers, New York 1982; Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, London 1990.
- ⁸ Sherry B. Ortner, *Is Female to Male as Nature is to Culture*, [w:] *Women, Culture and Society*, red. Michelle Zimbalist Ravallo i Louise Lamphere, Stanford Press, Stanford 1974; *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, red. Irene Diamond i Lee Aninby, Northeastern University Press, Boston 1988.
- ⁹ Por. na przykład Judith Kegan Gardiner, *Mind Mother: psychoanalysis and feminism*, [w:] *Making a Difference...* op. cit., s. 113–145.
- ¹⁰ Zob. np. *Theories of Women's Studies*, red. Gloria Bowles i Renate Duelli Klein, Routledge and Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley 1983.
- ¹¹ Por. wiele takich przykładów przypominanych przez Germaine Greer w *The Obstacle Race*, op. cit.
- ¹² Zygmunt Batowski, *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951, s. 2–3.
- ¹³ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znalazły się ofiarowane przez Gminę Ewangelicko-Augsburską haftowane serwety kościelne sygnowane przez Katarzynę Oborską z Obór oraz Annę z Rusoickich Orzechowską.
- ¹⁴ Batowski, *Malarki...*, op. cit.
- ¹⁵ Bożenna Majewska-Moszkowska, *Mecenat artystyczny Izabeli z Czartoryskich-Lubomirskiej*, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1976.
- ¹⁶ Zygmunt Batowski, *Norblin*, Lwów 1911; Czesław Krassowski, „Architektura romantyczna” i romantyzm, [w:] *Romantyzm, Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVII, XVIII i wieku XIX. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa, PWN, 1967, s. 301–324; Z. Żygulski Jun., *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Goleyski)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, Kraków 1962, t. VII.
- ¹⁷ Jan Wegner, *Arkadia*, Warszawa 1967; Michał Radziwiłł, *Ostatnia wojewodzina wileńska (Helena z Przeździeckich Ks. Radziwiłłowa)*, Lwów 1892.
- ¹⁸ H. Radziwiłłowa, *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę* [w:] *Album Literackie*, red. K.W. Wójcicki, Warszawa 1848.
- ¹⁹ I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805.

¹⁹ Dziękuję Annie Grochali za udostępnienie mi materiałów do przygotowania poświęconej ilustracjom do *Śpiewów historycznych*.

²⁰ *Why Have There Been No Great Women Artists?*, *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper and Row Publishers, New York 1988, s. 158–164, 1 wyd. w *Art News*, t. 69, January 1971; Régine Pernoud, *Kobieta w czasach katedr (La femme au temps des cathédrales)*, 1980, Editions stock, tłum. Iwona Badowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

²¹ Por. na ten temat Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists*, op. cit., s. 158–164.

²² Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 1986; Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

²³ Zob. Andrzej Ryszkiewicz, Wincenty Kasprzycki, *Widok Wystawy Sztuk Pięknych w Warszawie w 1828 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIV, 1952, nr 3, s. 84–91.

²⁴ Piotr Chmielewski, *Autorki polskie XIX wieku*, Warszawa 1896.

²⁵ Tadeusz Żeleński-Boy, *Zmichowska*, [w:] *Ludzie żywi. Pisma*, tom III, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956, s. 209–355.

²⁶ Na przykład William Hazlitt pisał o Holbeinie: „jeśli malarstwo portretowe jest prozą sztuki, jego obrazy są prozą portretowego malarstwa”. William Hazlitt, *The Dulwich Gallery* [w:] *Teoretycy sztuki i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 353.

²⁷ List Bilińskiej z Paryża, 18 stycznia 1884 r.: „Ciekawam, co by też Pan Sygietyński powiedział o otwartej tu obecnie wystawie prac Ed. Monet (sic!). Jest to wódz, naczelnik, mistrz i król Impresjonistów. Dotąd słyszałam tylko o tych cudakach, a teraz przekonałam się na własne oczy o ich idyotyzmie. Trudno sobie coś bardziej śmiesznego, dzieciniego i niedołęznego przedstawić. Żadnego rysunku, ładnego koloru. Niby pomalują tak, jak widzą, czyli jak im się wydaje, a trzeba przyznać, że wydaje im się oryginalnie: Mieli twarz jest różowa, to on ją wymaluje z pewnością mieszaniną karminu lub cynobru z białą farbą bez żadnych odcieni. Ciemne oczy oddają, zapomocą dwu plam kwaczem zmoczonym w czarnej farbie bez żadnego rysunku, zawsze krzywe i zezowate. Do ciemnego połysku włosów z pewnością użyje czystego kobaltu itp. Spójrzeć na chwilę mimochodem na taki obraz niezatrzymując się na jedną nawet sekundę — może to i zrobi jakie takie wrażenie natury, lecz przypatrzyć się bliżej — niech Bóg strzeże — śmieszy tylko, a bardziej jeszcze gniewa. Widoki na takim potraktowaniu tracą raczej. Zyskały by może na świeżości i prawdzie koloru, gdyby panowie Impresjoniści niewpadli w przesadę i niepragnęli odznaczyć się naiwną oryginalnością, robiąc liście drzew szafirowe na pierwszym planie, ziemię fioletową biskupiego koloru, a niebo trawlaste. Tego samego Monet'a dawniejsze roboty są wcale dobre, a jegośność z fajką i kufem to arcydzieło swego rodzaju. Cóż, kiedy im późniejsze płótno, tem większe dziwadło, a dotąd co tylko najtrzywniejsze sceny i twarze. Niedarmo jest przyjacielem Zoli. Z tem wszystkiem ma dużo zwolenników, a najwięcej między „wiele obiecującą” młodzieżą, której niechce się nic robić”. I parę miesięcy później, 13 kwietnia 1884 r., do tegoż Wojciecha Grabowskiego: „Mam się wytłomaczyć, dlaczego Pana prześladowałam Monet'em. Chciałam dać nawet fotografie największe jego straszysiel, ale był tak sprytny, że niekazał ich fotografować. Posłałam więc to, co dostałam. A jego „Bon-bock” posłałam jako zaprzeczenie słów korespondenta Gazety Lwowskiej, utrzymującego, że Monet nigdy nie miał najmniejszych zdolności!” Cyt. wg Antoni Bohdanowicz, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji prasy*, nakład Antoniego dr. Bohdanowicza, Skład Główny: „Dom Książki Polskiej”, Warszawa, b. d. 1928, s. 69–70 i 77.

²⁸ Opisy spotkań umierającej na suchoty Marii Baszkirczew ze śmiertelnie chorym Bastien Lepage'em są najbardziej dramatycznymi fragmentami jej pamiętników: Marie Bashkirtseff, *Journal de...*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1928, t. I, II.

²⁹ Max Nordau, *Degeneration*, wyd. ang. New York 1895.

³⁰ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Vienna, Leipzig 1903 (wyd. polskie *Płeć i charakter*).

³¹ Temat ten, szeroko opisywany w literaturze, pokazali w formie wystawy studenci Uniwersytetu w Chicago pod kierunkiem Reinholda Hellera: *The Earthly Chimera and the Femme Fatale, Fear of Woman in Nineteenth-Century Art*, The David and Alfred Smart Gallery, The University of Chicago, May 20–June 21, 1981.

³² Na przykład we Francji Union des femmes peintres et sculpteurs powstało w 1881 roku. Wystawiała na wystawach tego towarzystwa na przykład Tola Certowicz. Tamar Garb, *L'art féminin...*, op. cit.