

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Sztuk Pięknych

Magdalena Dembek

Autobiografizm w graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej
i innych wybranych współczesnych polskich artystek

Rozprawa Doktorska
w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce

Promotor:

dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. UMK

TORUŃ 2023

Streszczenie

(Autobiografizm w graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej i innych wybranych współczesnych polskich artystek.)

Niniejsza rozprawa doktorska dotyczy zagadnienia autobiografizmu w twórczości wybranych polskich graficzek od lat 50. XX wieku do chwili obecnej. Problemem badawczym w pracy jest zjawisko autobiografizmu w twórczości graficznej Teresy Jakubowskiej (urodzonej w 1930 roku, pierwszej graficzki obrazującej w socjalistycznej Polsce lat 50. i 60. wątki z własnego życia) oraz w grafikach współczesnych polskich artystek młodszego pokolenia: Ewy Kuryluk, Krystyny Piotrowskiej, Anny Sobol-Wejman (urodzonych w drugiej połowie lat 40. XX wieku). Zbadane zostały przyczyny uprawiania przez nie autobiografizmu w sztuce, zróżnicowane strategie autobiograficzne i czynniki wpływające na postawę artystek wypowiadających się o sobie, własnym życiu i kobiecym doświadczeniu w technikach grafiki artystycznej. Wybór wyżej wymienionych artystek był podyktowany chęcią zgłębienia intrygującego zagadnienia, jakim jest autobiografizm w sztuce, a w dziedzinie grafiki artystycznej w szczególności. Badania zostały przeprowadzone z perspektywy feministycznej, w kontekście teorii i historii autobiografizmu w sztuce. Podjęta została próba rozstrzygnięcia w jakim stopniu omawiane prace graficzne stają się świadectwem jednostkowego doświadczenia poszczególnych polskich artystek, a w jakich aspektach i w jakim zakresie stają się odzwierciedleniem zbiorowego kobiecego doświadczenia. Zagadnienie to zostało naświetlone w kontekście twórczości graficznej współczesnych artystek europejskich i amerykańskich.

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, grafika artystyczna, polska grafika po 1945 roku, drzeworyt, linoryt, akwaforta, akwatinta, litografia, autobiografizm, autonarracja, autokomentarz, autoportret, autofotografia, feminizm, Teresa Jakubowska, Ewa Kuryluk, Krystyna Piotrowska, Anna Sobol-Wejman, Louise Bourgeois, Tracey Emin.

Summary

(Autobiographism in the printmaking works of Teresa Jakubowska and other selected Polish contemporary female artists.)

The present doctoral dissertation concerns the issue of autobiographism in the works of selected Polish female printmaking designers in the period from the 1950s onward. The research problem in the work is the phenomenon of autobiographism in the printmaking work of Teresa Jakubowska (born in 1930, the first printmaking artist in the socialist Poland of the 1950s and 1960s, depicting threads from her own life) and in the prints of contemporary Polish artists of the younger generation: Ewa Kuryluk, Krystyna Piotrowska, Anna Sobol-Wejman (born in the second half of the 1940s). The reasons for practising autobiographism in their art, various autobiographical strategies and factors influencing the attitude of the artists talking about themselves, their own lives and female experience in the techniques of printmaking were examined. The choice of the abovementioned artists was driven by the desire to explore the intriguing issue of autobiographism in art, and in the field of printmaking in particular. The research was conducted from a feminist perspective, in the context of the theory and history of autobiographism in art. An attempt was made to determine to what extent the discussed prints become a testimony to the personal experience of individual Polish artists, and in what aspects and to what extent they constitute a reflection of the collective female experience. The issue has been highlighted in the context of the printmaking work of contemporary European and American artists.

Keywords: contemporary art, printmaking, Polish printmaking after 1945, woodcut, linocut, etching, aquatint, lithography, autobiographism, self-narrative, self-commentary, self-portrait, autophotography, feminism, Teresa Jakubowska, Ewa Kuryluk, Krystyna Piotrowska, Anna Sobol-Wejman, Louise Bourgeois, Tracey Emin.

Spis treści

Wstęp	1
I. Autobiografizm	20
1. Charakterystyka pojęcia. Autobiografizm w literaturze i sztuce.....	20
2. Życie artysty a historia sztuki.....	28
3. Mit wybitnego artysty a biografie artystek.....	34
4. Perspektywa płci. Autobiografia kobieca.....	41
5. Autoportret jako praktyka autobiograficzna - krótki zarys.....	49
a) w sztuce europejskiej i amerykańskiej.....	51
b) w sztuce polskiej.....	77
II. „Pamiętnik graficzny”. Analiza twórczości Teresy Jakubowskiej pod kątem praktyk autobiograficznych	96
1. Twórczość graficzna jako zapis wydarzeń z życia na przykładzie prac z toruńskiego okresu twórczości (1954-1965).....	96
2. Analiza zmian zachodzących w „graficznej” autoekspresji w ciągu ponad pięćdziesięciu lat.....	113
III. Autobiografizm w graficznej twórczości współczesnych polskich artystek	124
1. Intymność wyznania w autobiograficznych grafikach Ewy Kuryluk.....	124
2. Graficzna twórczość Krystyny Piotrowskiej - poszukiwanie i konstruowanie tożsamości w praktyce autoportretu.....	137
3. Graficzny zapis życia wewnętrznego Anny Sobol-Wejman.....	149
4. Autobiografizm w twórczości polskich graficzek w kontekście autobiograficznych grafik wybranych współczesnych artystek europejskich i amerykańskich.....	162
Zakończenie	170
Bibliografia	175
Biogramy	197
Spis ilustracji	210
Katalog prac	218

Wstęp

W twórczości wielu artystek europejskich i amerykańskich XX wieku można dostrzec silne inklinacje do ukazywania i komentowania życia w jego codziennych przejawach, przez pryzmat własnych doświadczeń, ale także chęć odzwierciedlania świata wewnętrznych przeżyć i emocji. Tendencja ta nasila się w sztuce kobiet tworzących w drugiej połowie XX i pierwszych dekadach XXI wieku, sztuce rozumianej nie jako szczególna odmiana twórczości wizualnej, ale jako dzieła, w których reprezentowany jest punkt widzenia kobiet, sposób oglądu świata i wrażliwość wynikająca z rozumienia kobiecości jako doświadczenia wewnętrznego. Świadectwem tego doświadczenia staje się autobiografia odzwierciedlająca zarówno intymny świat wewnętrzny, jak i zewnętrzny, relację autorki z otoczeniem. Indywidualizm twórczyń, dążenie do ekspozycji własnego „ja”, wizualizowania własnych doznań i przeżyć spowodowało wypracowanie autotematycznych i autoreprezentacyjnych form i sposobów narracji artystycznej, na co słusznie zwróciła uwagę Marzanna Morozewicz¹. Przykładem jest sztuka wielu wybitnych artystek, między innymi Käthe Kollwitz, Fridy Kahlo, Louise Bourgeois, Ewy Kuryluk, Tracey Emin. Wydarzenia z własnego życia wykorzystywały one jako materię sztuki. Dotyczy to nie tylko artystek uprawiających sztuki plastyczne, ale także inne dziedziny kultury: literaturę², rzadziej film³.

Warto zastanowić się, od kiedy można mówić o wątkach autobiograficznych i konkretnych strategiach autobiograficznych w sztuce kobiet? W jakich okolicznościach ich twórczość staje się rodzajem „dziennika” lub „pamiętnika”, a autoportret punktem wyjścia do opowiedzenia swojej historii, określenia swojego miejsca w społeczeństwie lub zmanifestowania własnych poglądów? Wydaje się, że przełom XIX i XX wieku jest tutaj decydujący, ponieważ był okresem bardzo dynamicznych zmian w procesie

¹ M. Morozewicz, *Autobiografizm w sztuce kobiet* [w:] *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, pod red. eadem, K. Citko, Trans Humana, Białystok 2012, s. 69.

² Lista pisarek, autorek autobiografii jest bardzo długa; wśród nich są m.in. Eliza Orzeszkowa, Agatha Christie, Doris Lessing, Annie Ernaux. Nie tylko literatki pisały autobiografie czy wspomnienia, dzienniki, pamiętniki. Zagadnienie to zostało szerzej omówione w rozdziale I.

³ Chociaż filmy autobiograficzne (lub oparte na wątkach z własnego życia) reżyserują głównie mężczyźni (m.in. Pedro Almodóvar, David Lynch, Roman Polański, Richard Linklater), warto wspomnieć o autobiograficznym charakterze filmu *Lost in Translation* (2003) w reżyserii Sofii Coppoli. Inny charakter miała praca nad filmem autobiograficznym Katarzyny Kozyry, którego częścią stał się projekt wizualny *Casting* (2010-2011). Z trzech części projektu (Warszawa, Tel-Awiv i Nowy Jork) część warszawska stała się podstawą pracy doktorskiej artystki obronionej pod kierunkiem prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP w 2011 roku.

emancypacyjnym kobiet. Choć pewne zmiany społeczne nastąpiły już po Wielkiej Rewolucji Francuskiej a w teorii obywatel został zrównany z obywatelką, walka o urzeczywistnienie tego założenia trwała przez cały XIX wiek do I wojny światowej. Wraz z ideami tożsamości narodowej, wolności, samostanowienia narodów, prawa zaczynały zyskiwać różne grupy zawodowe oraz mniejszościowe. W Anglii i Stanach Zjednoczonych silne były ruchy sufrażystek, które domagały się przyznania kobietom pełnych praw wyborczych.

Równouprawnienie prawne, społeczne i polityczne kobiet (a raczej zyskiwanie pojedynczych praw na kolejnych szczeblach do równouprawnienia) stopniowo stało się faktem. Niewątpliwie była to ogromna zmiana, choćby z tego względu, że w sferze edukacji kobiety zaczęły zyskiwać dostęp do wyższych uczelni. Pierwszymi szkołami wyższymi, które przyjmowały kobiety na studia były amerykańskie koledże. Było to możliwe na początku XIX wieku, choć już w XVII stuleciu pojedyncze kandydatki były dopuszczane do kształcenia uniwersyteckiego. We Francji kobiety mogły studiować na uniwersytetach od 1863 roku. Wśród krajów, które jako pierwsze masowo otworzyły instytucje edukacji wyższej dla kobiet były: Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Finlandia, Szwecja, Dania, Rosja, Rumunia.

W podzielonej przez zaborców Polsce pierwszą instytucją kształcąca na równych prawach kobiety i mężczyźni był Latający Uniwersytet działający w Warszawie. Na prowadzone w nim kursy uczęszczała Maria Skłodowska, ponieważ była to jedyna możliwość podjęcia edukacji akademickiej przez kobietę w Królestwie Polskim⁴. Znajdujący się w zaborze austro-węgierskim Uniwersytet Jagielloński rozpoczął przyjmowanie studentek w 1894 roku. W drugiej połowie XIX stulecia w Europie zaczęły się pojawiać prywatne szkoły artystyczne i niektóre z nich przyjmowały również kobiety. Ogromną popularnością cieszyła się Académie Julian w Paryżu założona w 1866 roku, do której uczęszczały nie tylko Europejki, ale także Amerykanki. W 1865 roku w Warszawie powstała tzw. Klasa Gersona, określona później mianem Szkoły Wojciecha Gersona (od 1871), a na prowadzone tam zajęcia z rysunku i malarstwa wstęp mieli zarówno mężczyźni jak i kobiety. W Krakowie powołano Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Te dwie inicjatywy zapoczątkowały falę powoływania kolejnych szkół artystycznych dla kobiet w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Absolwentki Szkoły Gersona i Kursów Baranieckiego

⁴ Oficjalne wykształcenie wyższe późniejsza noblistka musiała zdobywać we Francji.

kontynuowały naukę w Paryżu i Monachium, rzadziej w Petersburgu. Jak podkreśla Joanna Sosnowska, przełom XIX i XX wieku był okresem umacniania przez kobiety swojej pozycji; upowszechniano stanowisko społecznego a nie biologicznego uwarunkowania osiągnięć twórczych, do czego najmocniej, jak twierdzi Sosnowska⁵, przyczyniła się Maria Dulębianka. Pod koniec XIX wieku artystki zaczęły się zrzeszać - w 1889 roku powstało Stowarzyszenie Artystek Polskich w Warszawie, a w 1899 roku Koło Artystek Polskich w Krakowie. Kolejnym momentem przełomowym w artystycznej edukacji kobiet w Polsce było otwarcie w 1904 roku Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, do której przyjmowano kobiety na tych samych zasadach co mężczyźni, natomiast w Krakowie w 1908 roku powstała Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej. Wprawdzie artyści i artystki wykształcone już w XX wieku nie zdążyły rozwinąć działalności zawodowej z powodu wybuchu wojny, jednak to ona zrównała role obu płci na wielu polach, a sztuka pełniła znaczącą rolę w działaniach mających doprowadzić do niepodległości.⁶ Rozpoczął się dla artystek nowy etap, a wraz z dostępem do edukacji i stopniowym uzyskiwaniem praw kobiet zmieniała się ich twórczość. Uzyskanie podmiotowości i refleksja nad własną tożsamością miały wpływ na podejmowanie przez nie wątków autobiograficznych w sztuce. Wraz z upływem czasu pojedyncze wątki w twórczości artystek uprawiających różne dyscypliny przerodziły się w spójne strategie autobiograficzne. Ten skrótowy zarys dotyczący zjawisk, które zostały dobrze opracowane zarówno jeśli chodzi o sytuację dotyczącą emancypacji kobiet i ich edukacji w Europie jak i w Polsce⁷, pełni wyłącznie funkcję wprowadzenia, gdyż przedmiotem badań będzie twórczość artystek tworzących w drugiej połowie XX wieku i dwóch dekadach XXI stulecia.

Problem badawczy w niniejszej pracy dotyczy zjawiska autobiografizmu w polskiej grafice artystycznej uprawianej przez współczesne artystki. Głównym celem

⁵ J. Sosnowska, *Sztuka kobiet na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 48. Zob. eadem, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003. Szerzej o emancypacji kobiet w Polsce pisała S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, wyd. 3, Fundacja Kobieta eFKA, Kraków 2006.

⁶ Ibidem, s. 52.

⁷ Zob. m.in.: S. Walczewska, *Damy, rycerze,*, op. cit.; K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Ossolineum, Wrocław 1965; J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868-1924*, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972; I. Huml, *Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki” t. XLVII, z. 4, s. 297-307; *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. Ząbkowski, Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994; A. Sikora, *Szkoły artystyczne dla kobiet w Krakowie (1864-1914)*, praca licencjacka napisana pod kier. prof. M. Zgórniaka, Uniwersytet Jagielloński, 2017.

będzie analiza graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej, artystki urodzonej w 1930 roku, oraz twórczości wybranych artystek młodszego pokolenia urodzonych w drugiej połowie lat 40. XX wieku: Ewy Kuryluk, Krystyny Piotrowskiej, Anny Sobol-Wejman pod tym właśnie kątem. Najważniejsze pytania, które należy z związku z tym postawić to: jakie rodzaje praktyk autobiograficznych można wyróżnić w grafikach wymienionych artystek, z jakich powodów oraz w jaki sposób przejawiają się one w ich pracach. w twórczości graficznej. Zbadane zostaną więc przyczyny uprawiania przez wymienione artystki autobiografizmu w sztuce, stosowane przez nie zróżnicowane strategie autobiograficzne (autoportret, autonarracja, autokomentarz) jak też czynniki wpływające na postawę artystek wypowiadających się poprzez grafikę o sobie, własnym życiu, kobiecym doświadczeniu. Podjęta zostanie także próba rozstrzygnięcia w jakim stopniu prace graficzne omawianych artystek stają się świadectwem jednostkowego doświadczenia poszczególnych artystek, a w jakich aspektach i w jakim zakresie stają się odzwierciedleniem kobiecego doświadczenia zbiorowego, wspólnotowego. Wybór wyżej wymienionych artystek był podyktowany chęcią zgłębienia intrygującego zagadnienia, jakim jest autobiografizm w sztuce, a w dziedzinie grafiki artystycznej⁸ w szczególności.

Twórczość Teresy Jakubowskiej została poddana analizie w osobnym rozdziale przede wszystkim ze względu na fakt, iż była ona pierwszą graficzką w Polsce obrazującą w okresie po II wojnie światowej, w realiach socrealizmu, wątki z własnego życia. Trzy młodsze od Jakubowskiej artystki zostały wybrane ze względu na fakt, iż autobiografizm w ich twórczości graficznej wybrzmiewa w sposób wyraźny, lecz wyrasta z innego niż u Jakubowskiej podłoża i manifestuje się poprzez odmienne, zróżnicowane strategie autobiograficzne. Jakkolwiek w twórczości innych artystek wypowiadających się w technikach graficznych znajdziemy również wątki autobiograficzne, np. w dziełach Izabelli Gustowskiej, to zamysł tej pracy opiera się na zgłębieniu spójnych strategii autobiograficznych, które wybrane artystki reprezentują w obszarze grafiki⁹.

W pracy zostały postawione następujące hipotezy:

⁸ Grafika od czasu upowszechnienia w Europie papieru, na którym wykonywano odbitki pełniła szereg funkcji użytkowych (m.in. jako ilustracja). Traktowana była jako dyscyplina o mniejszym znaczeniu od malarstwa, rzeźby, architektury, podrzędna względem nich, a proces jej autonomizacji przebiegał wolno. Jednak może właśnie dlatego artyści, a później także artystki podejmowali w grafice tematy bardziej osobiste, intymne, mające charakter notatek dla siebie samego / siebie samej, podobnie jak w rysunku.

⁹ Z tego względu nie została omówiona późniejsza twórczość Ewy Kuryluk wypowiadającej się w malarstwie, instalacji, kolażu, rysunku na bawelnie i jedwabiu oraz fotografii.

- autobiografizm w twórczości artystek europejskich i amerykańskich jest zjawiskiem nasilającym się od początku XX wieku i licznie reprezentowanym w twórczości graficzek tworzących w okresie międzywojennym, w drugiej połowie XX wieku i pierwszych dekadach XXI wieku.

- autobiografizm w graficznej twórczości wybranych artystek pełni różne funkcje i przybiera odmienne formy - autobiografizm we wczesnym okresie twórczości Teresy Jakubowskiej może być postrzegany jako wyraz jej sprzeciwu wobec ograniczeń zawodowych i osobistych oraz marginalizowania doświadczenia kobiet. Autobiografizm dla Ewy Kuryluk może być z jednej strony próbą przełamania tabu, granic intymności, a z drugiej - konfrontacją z traumą i postpamięcią pokolenia urodzonego po Zagładzie. W twórczości Krystyny Piotrowskiej autobiografizm przejawia się w procesie poszukiwania i (re)konstruowania własnej tożsamości, natomiast w grafikach Anny Sobol-Wejman autobiografizm może przyjmować formę dzielenia się własną wrażliwością, doświadczaniem i odbiorem świata zewnętrznego.

Problem badawczy będzie analizowany z perspektywy płci w ujęciu feministycznej historii sztuki, w kontekście teorii i historii autobiografizmu w sztuce. Metodologia feministyczna będzie wzbogacona o teorie z dziedziny literatury (Małgorzata Czermińska, Mary G. Mason, Elaine Showalter, Nancy K. Miller), filozofii (Luce Irigaray), socjologii (Natalie Heinich, Anthony Giddens, Marian Golka), psychologii i psychoanalizy (Melanie Klein, Hanna Segal).¹⁰

Zagadnienie autobiografizmu w twórczości polskich graficzek obejmuje okres od lat 50. XX wieku do chwili obecnej. Datę początkową wyznacza linoryt *Poród* Teresy Jakubowskiej z 1958 roku jako pierwsza omawiana tu praca o charakterze autobiograficznym. Określenie drugiej daty granicznej z dokładnością co do roku było niemożliwe, gdyż zarówno Krystyna Piotrowska, jak i Anna Sobol-Wejman są nadal czynne zawodowo (ostatnie ich grafiki, które są omawiane w tej pracy są z 2021 i 2020 roku). Ewa Kuryluk ostatnie (jak do tej pory) prace graficzne wykonała w 1973, a Teresa Jakubowska w 2007 roku.

Współcześni historycy i teoretycy sztuki¹¹ przyznają, że twórczość jest zdeterminowana płcią, a kwestia tożsamości płciowej artystek staje się coraz bardziej zauważalna w ich pracach. Badaczki już od lat 70. zwracają uwagę na społeczne

¹⁰ Większość teorii jest omówiona w rozdziale I, a także w III (Nancy K. Miller i Luce Irigaray).

¹¹ Wśród nich m.in.: Joanna Sosnowska, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Ewa Toniak.

uwarunkowanie twórczości kobiet¹². Sposoby funkcjonowania kobiet w społeczeństwie i przyjmowane przez nie role społeczne wpływają na to, jak postrzegają one świat i jak go przedstawiają, jakich poszukują obszarów i własnych środków i form wyrazu, aby mówić o swoich sprawach swoim własnym językiem. Jednak, jeszcze do niedawna historycy sztuki analizując twórczość kobiet rzadko skupiali się na charakterze kobiecej narracji artystycznej. Włączenie kobiecego doświadczenia w ogólną, w domyśle męskocentryczną narrację jest istotne, ponieważ tradycyjna historia jest pisana z męskiego punktu widzenia i skoncentrowana na losach mężczyzn, a kobiety są w niej rutynowo pomijane. Zwolenniczki historii uważają, że należy podważyć tradycyjne „wzory” pisania historii, które koncentrowały się na polityce czy wojnach, a pomijały obszar doświadczeń kobiet aktywnych na innych polach. Badanie wątków autobiograficznych w twórczości artystek ma znaczenie także ze względu na problemy dotyczące konstruowania biografii kobiet w sztuce¹³. Ponadto, kwestia doświadczenia płci (kobiecości) jako czynnika warunkującego sposoby narracji jest tematem, który w obszarze twórczości graficzek i w kontekście autobiografizmu, czy postaw feministycznych i tożsamościowych reprezentacji jest opracowany w niewielkim stopniu i między innymi z tego powodu obrałam taki kierunek moich badań.

Pozostając w obszarze zainteresowania środowiskiem toruńskim i jego szkołą grafiki¹⁴, zafascynowałam się twórczością jednej z absolwentek Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: Teresy Jakubowskiej, która obroniła dyplom w 1953 roku. Od początku uderzyła mnie oryginalność i wyjątkowość jej grafik, pionierska postawa w sposobie ujęcia i przekazywania treści oraz bezkompromisowość na gruncie polskiej grafiki po 1945 roku. Po zapoznaniu się z wieloma grafikami artystki i przeprowadzeniu rozmowy z nią, utwierdziłam się w przekonaniu, które poparła opiekunka naukowa mojej pracy, dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. UMK, aby przeanalizować prace tej artystki pod kątem autobiografizmu oraz ukazać jej twórczość w szerszej perspektywie, w kontekście twórczości i praktyk autobiograficznych wybranych artystek uprawiających grafikę równoległe do Jakubowskiej i w okresie późniejszym.

Praca została podzielona na trzy zasadnicze rozdziały z podrozdziałami. Poprzez układ pracy starałam się zasygnalizować i wyodrębnić najważniejsze zagadnienia

¹² Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Whitney Chadwick, Marsha Meskimmon.

¹³ Zagadnienie to zostanie szerzej omówione w rozdziale I, podrozdziale 3.

¹⁴ Tematem mojej pracy magisterskiej była twórczość toruńskiej graficzki Barbary Narębskiej-Dębskiej (1921-2000).

charakteryzowane od ogółu do szczegółu, z uwzględnieniem założeń teoretycznych w pierwszym rozdziale, analizą twórczości Teresy Jakubowskiej w drugim i analizą twórczości wybranych graficzek w trzecim. W pierwszym rozdziale omówione zostały najważniejsze koncepcje dotyczące zagadnienia autobiografizmu w kulturze, zwłaszcza w literaturze i sztuce, a także postrzeganie biografizmu i autobiografizmu przez historyków sztuki. Następnie wyjaśniona została koncepcja mitu „wielkiego artysty” i związane z tym problemy dotyczące konstruowania biografii kobiet w sztuce. Kolejny podrozdział jest próbą wykazania wyjątkowości kobiecych narracji autobiograficznych w kulturze. Następnie omówione zostało zagadnienie autoportretu jako praktyki autobiograficznej w formie historycznego zarysu (w malarstwie i grafice), z podziałem na sztukę europejską i amerykańską oraz sztukę polską, by dokonać szerszej charakterystyki i określić specyfikę autoportretu w rodzimym malarstwie i grafice w odniesieniu do europejskiego i amerykańskiego. Innym celem tego zestawienia była próba wychwycenia rodzajów i cech wizerunków własnych tworzonych przez artystów (szczególnie wobec mitu „wybitnego artysty”) i artystki w różnych epokach.

W drugim rozdziale dokonana została analiza twórczości graficznej Teresy Jakubowskiej pod kątem praktyk autobiograficznych, z podkreśleniem i analizą charakteru zmian zachodzących w formach jej autoekspresji przez ponad 50 lat (1956-2008). Podjęto też próbę określenia ich przyczyn. Na przykładzie prac z pierwszego, toruńskiego okresu (1954-1965) omówiona została geneza i koncepcja jej „pamiętnika” artystycznego. Rozdział trzeci dotyczy autobiografizmu w graficznej twórczości wybranych polskich artystek tworzących od lat 60. XX wieku do dziś. W pierwszym podrozdziale został poddany analizie intymny charakter wyznania artystycznego w grafice Ewy Kuryluk, w drugim - zabiegi w autoportretach graficznych Krystyny Piotrowskiej i jej nowatorskie podejście warsztatowe w procesie poszukiwania i konstruowania poprzez autoportret własnej tożsamości, a w trzecim graficzny zapis „życia wewnętrznego” i doświadczeń w konfrontacji ze światem zewnętrznym w grafikach Anny Sobol-Wejman. W czwartym podrozdziale specyfika praktyk autobiograficznych polskich artystek została ukazana w kontekście twórczości współczesnych artystek europejskich i amerykańskich.

Stan badań.

Literatura dotycząca biografii i gatunków pokrewnych jest obszerna, a nowe publikacje pojawiają się z dużą częstotliwością, gdyż autobiografia wciąż cieszy się

żywym zainteresowaniem¹⁵. W ostatnich dziesięcioleciach rozwinęły się badania nad pisarstwem autobiograficznym kobiet, a pracą o prekursorskim charakterze na tym polu jest studium Mary G. Mason *Inny głos. Autobiografie pisarek*.¹⁶ Na gruncie polskiego literaturoznawstwa do niedawna pojawiała się niewiele opracowań dotyczących kobiecej literatury dokumentu osobistego, dlatego też niewątpliwie monografia Anny Pekaniec jest znaczącą pracą dla tego obszaru badawczego. Spośród artykułów można wymienić chociażby tekst Michaliny Krytowskiej, który jest „próbą analizy wybranej twórczości biograficznej polskich pisarek (Ewa Kuryluk, Agata Tuszyńska czy Joanna Olczak-Ronikier) w kontekście kulturowych zwrotów – topograficznego i materialnego.”¹⁷

Autobiografizm w sztuce zbadany jest najbardziej wnikliwie w zakresie autoportretu. Historią autoportretu zajmowali się: Mieczysław Wallis¹⁸, James Hall¹⁹, Liz Rideal²⁰, Julian Bell²¹, Natalie Rudd²². Literatura obcojęzyczna na temat autoportretów tworzonych przez artystki, jest obszerna.²³ W latach 70.–80. XX wraz ze wzrostem zainteresowania twórczością graficzną kobiet, które trwa do dziś, pojawiło się wiele publikacji, głównie anglojęzycznych.²⁴

Biografie artystów są popularnym tematem w literaturze i filmie. Maria Poprzęcka uważa, że „popularyzacja >świata sztuki< przebiega przede wszystkim drogą biograficzną: powikłania życiorysów zrozumie każdy, natomiast nie każdy zrozumie

¹⁵ Stan badań dot. autobiografii, Zob.: M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, pod red. eadem, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 15-17; A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobiste-go od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 41.

¹⁶ M. G. Mason, *Inny głos: autobiografie pisarek*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, op.cit., s. 169-207.

¹⁷ M. Krytowska, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 75–91.

¹⁸ M. Wallis, *Autoportrety artystek*, „Wiedza i Życie” 1949, nr 10, s. 916; idem, *Autoportret*, WAiF, Warszawa, 1964; idem, *Autoportrety artystów polskich*, WAiF, Warszawa 1966.

¹⁹ J. Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Thames and Hudson, London 2015.

²⁰ L. Rideal, *Mirror, Mirror. Self-Portraits by Women Artists* (with essays by Whitney Chadwick and Frances Borzello), Watson-Guptill Publications, London 2002; L. Rideal, J. Bell, *500 Self-Portraits*, Phaidon Press 2018.

²¹ J. Bell, *500 Self-Portraits*, Phaidon Press 2000.

²² N. Rudd, *The Self-Portrait*, Thames and Hudson, London 2021.

²³ Zob. M. Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 1996; F. Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Thames&Hudson, London 1998; eadem, *A World of Our Own. Women as Artists*, Thames& Hudson, London 2000; L. Rideal, *Mirror, Mirror...*, op. cit.; P. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Routledge, Farnham–Burlington 2011.

²⁴ Zob. B. A. Taylor, *Wood Engraving by Women Artists*, „Oxford Art Journal”, 1980, 1, 79–82; R. S. Field i R. E. Fine, *A Graphic Muse: Prints by Contemporary American Women*, Hudson Hills, New York 1987; P. Jaffe, *Women Engravers*, Virago, London 1988; E. Harvey-Lee, *The Artist Mirrored. A Selection of Artists' Printed Portraits&Self-Portraits*, Elisabeth Harvey-Lee, North Aston 2002.

grę kontrastu pomiędzy czerwienią a zielenią”.²⁵ Problemy biografiki artystycznej zostaną szerzej nakreślone w rozdziale pierwszym, tutaj chciałabym wspomnieć o ważnym tomie wydanym po symposium: *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*²⁶. Słowa Mieczysława Porębskiego można uznać za motto tych rozważań:

„Nie liczy się klasa arcyzmu. Źle by było, gdybyśmy zajmowali się samymi arcydziełami. Liczy się zawarty w dziele ślad ludzkiego losu, istnienia, z którym możemy się choć na moment utożsamić. I to jest dość istotny powód, żeby nie dla samych tylko doznań estetycznych, nie dla samego dzieła, zajmować się sztuką. Sztuka zanurzona jest w życiu i zredukować jej historię, także zapewne historię literatury czy muzyki, do metodycznej analizy samych dzieł nie sposób. Dzieła bowiem nie stanowi tylko to, co napisane albo namalowane. Stanowią je również – współtworząc – jego konteksty, jego miejsce w ikonosferze, która je z bliższa i z dalsza otacza.”²⁷

Na gruncie polskim badania autoportretu prowadzili Mieczysław Wallis²⁸ i badaczka literatury Alina Kowalczykowa²⁹. O autoportretach kobiet w malarstwie pisały między innymi Maria Poprzęcka³⁰, Joanna Sosnowska³¹, Agnieszka Morawińska³² i Iwona Luba.³³ Natomiast autoportretem w graficznej twórczości artystek okresu międzywojennego zajmuje się Katarzyna Kulpińska³⁴. Opracowania

²⁵ *Biografia, historiografia wczoraj i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 345.

²⁶ *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27–29 października 1994, red. M. Poprzęcka, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie Arx Regia, Warszawa 1995.

²⁷ M. Porębski, *Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora*, [w:] *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej...*, op. cit., s. 13.

²⁸ Zob. przypis 14.

²⁹ A. Kowalczykowa, *Zniewolenie i ślady buntu – czyli autoportrety kobiet: od Claricii do Olgi Boznańskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 97/1, s. 141-158; eadem, *Świadectwo autoportretu*, Biblioteka WWSH, Fundacja Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2008.

³⁰ M. Poprzęcka, *Boznańska i inne...*[w:] *Pochwała malarstwa: studia z historii i teorii sztuki*, Wydawnictwo Słowo obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 189-207.

³¹ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003.

³² A. Morawińska, *Dawne artystki*, [w:] *Artystki polskie*, oprac. A. Jakubowska, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 15-27.

³³ I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Neriton, Warszawa 2004.

³⁴ K. Kulpińska, *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt* [w:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. B. Chojnacka, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015; eadem, *Codziennosc przez pryzmat litografii: grafika amerykańskich i polskich artystek lat 30. XX wieku*, [w:] *Wielosc w jedności: litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku: materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015 roku*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im.

dotyczące autobiograficznej twórczości kobiet są rzadkością. W publikacjach dotyczących takich artystek jak Frida Kahlo, Louise Bourgeois czy Tracey Emin, uznaje się z zasady autobiograficzny charakter ich twórczości. Jak wspomniałam wcześniej, badacze i badaczki rzadko koncentrują swoją uwagę na specyfice kobiecych narracji i autonarracji. Z tego powodu za istotne uważam te publikacje, w których taka próba zostaje podjęta - cytowany już tekst *Autobiografizm w sztuce kobiet* Marzanny Morozewicz oraz artykuł Małgorzaty Micuły *Autobiografia jako źródło kreacji, czyli konfesyjna sztuka Tracey Emin*³⁵. W katalogu wystawy *Płeć? Sprawdzam!* znalazł się artykuł Zory Rusinowej *Dyskurs siebie. Autoportret w sztuce zaangażowanej płciowo*, w którym autorka poświęca fragment kobiecemu autoportretowi.³⁶ Aleksandra Grzemska, chociaż punktem wyjścia jest dla niej literatura, porusza zagadnienia związane z autobiograficzną twórczością kobiet. W monografii *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*³⁷, badaczka analizuje wybrane autobiograficzne narracje kobiet z perspektywy związków między matkami a córkami w kontekście relacji rodzinnych i artystycznych. Dla problematyki podjętej w tej pracy ważna jest część poświęcona Ewie Kuryluk i jej matce.³⁸

Literatura dotycząca artystek omawianych w pracy jest bardzo obszerna³⁹, natomiast brakuje opracowań dotyczących autobiografizmu w ich twórczości.

Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2015, s. 69-82; eadem, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych–trzydziestych XX wieku*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, 2016, t. 47, s. 221–242; K. Kulpińska, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.

³⁵ M. Micuła, *Autobiografia jako źródło kreacji, czyli konfesyjna sztuka Tracey Emin*, „Quart” 2009, nr 4 (140), s. 73-90.

³⁶ Z. Rusinowa, *Dyskurs siebie. Autoportret w sztuce zaangażowanej płciowo*, [w:] *Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, 20.03-13.06.2010, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 53-58.

³⁷ A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

³⁸ Kwestie związane z problematyką Holokaustu zob. też: N. Żórawska, *Homo holocaustus, czyli holocaustowe doświadczenia autobiograficzne kobiet* [w:] eadem, *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 7-32.

³⁹ Najważniejsze publikacje: *Teresa Jakubowska – grafika*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000; *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte*, katalog wystawy, 17. 11. 2020–31. 03. 2021, red. K. Prymlewiec, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, Warszawa 2020; *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja*, zredagowała i wydała H. Kreowska, 2020; *Ewa Kuryluk. Ludzie z powietrza: retrospektywa 1959-2002: instalacje, fotografie, rysunki, obrazy*, teksty: E. Kuryluk, A. Taborska, N. Wadley, A. Wirth, Kraków, „Artemis” Galeria Sztuki, 2002; *Ewa Kuryluk. Obrysować cień 1968-1978*, Galeria Design – BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2011; *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-1978*, katalog wystawy, 6. 05 - 14. 08. 2016, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016; *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011; *Krystyna Piotrowska. Jest czego nie ma*, 27.04-28.05.2017, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017; *Krystyna*

Wyjątkiem są publikacje poświęcone wybranym zagadnieniom i tematom w obszarze wątków autobiograficznych w pracach Ewy Kuryluk. Jednak opracowania te dotyczą przede wszystkim malarstwa oraz działań twórczych, które artystka podejmowała po 1975 roku.⁴⁰ W okresie kiedy artystka uprawiała grafikę (od 1966 do 1973 roku), przy okazji wystaw zagranicznych pojawiło się kilka relacji w prasie⁴¹ i wstęp Johna Harveya do katalogu wystawy *Ewa Kuryluk Paintings&Prints*.⁴² Ważnym źródłem badawczym są teksty i komentarze samej artystki dotyczące jej sztuki, zawarte w esejach, katalogach wystaw, wywiadach, artykułach prasowych.⁴³ W zakresie grafiki najbardziej wyczerpującą i jak dotąd jedyną pozycją jest katalog wystawy *Człekopejzaż* z tekstami Janiny Górki-Czarneckiej, Kingi Kawalerowicz, Marty Smolińskiej i samej Ewy Kuryluk.⁴⁴ Wszystkie teksty charakteryzują twórczość graficzną artystki w różnych aspektach, a obszerne komentarze Ewy Kuryluk naświetlają genezę powstania poszczególnych linorytów, litografii i akwafort, ich związek z konkretnymi wydarzeniami z życia jej i jej rodziny. Praktyki autobiograficzne artystki przeanalizowała w zakresie autoportretu, autofotografii, autonarracji i autokomentarza Aleksandra Grzemska.⁴⁵ Autorka analizuje malarską, literacką, autofotograficzną i przestrzenną twórczość Ewy Kuryluk, którą postrzega jako projekt reprezentujący doświadczenia artystki: „Przedrostek auto- spaja, modeluje i transponuje twórcze

Piotrowska. Patrz mi w oczy, katalog wystawy, 19.11.21-14.01.22, Galeria Biała, Lublin 2021; *Anna Sobol-Wejman. Przypływ i odpływ*, katalog wystawy, 9.11.2009, red. Joanna Warchoń, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009; *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29.09.2022-15.01.2023, red. B. Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.

⁴⁰ A. Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk*, [w:] *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-1978*, katalog wystawy, op. cit., s. 33-45; M. Kuźmich, *To, co ukryte. O relacji malarstwa i fotografii w twórczości Ewy Kuryluk*, czytelnia sztuki, pdf, http://www.czytelniasztuki.pl/wp-content/uploads/2011/10/Marika_Kuzmich.pdf.

⁴¹ O. Blakeston, *Kuryluk, Woodstock Gallery*, „Arts Review” (Londyn), 20.06.1970; J. Standing, *Ewa Kuryluk, Richard Bradley Atelier*, „Arts Review” (Londyn) 03.06.1972.

⁴² J. Harvey, wstęp [w:] *Ewa Kuryluk Paintings&Prints*, Richard Bradley Atelier, Billingford, 05.06.1972.

⁴³ Zob. m.in.: E. Kuryluk, *About my work*, „Skira Annual” (Geneva), 1978, 4; eadem, *On My Artistic Development Leading to Drawing on Fabrics „Leonardo”* 1981, Vol. 14, No. 4 (Autumn), pp. 265-270; *Piękny dzień*, rozmowa z Ewą Kuryluk, rozmawia A. Drotkiewicz, „Dwutygodnik” 2009, nr 15, www.dwutygodnik.com/artykul/525-piekny-dzien.html [dostęp: 24. 04. 2023]; *Zawsze piszemy o sobie*. Z Ewą Kuryluk rozmawiała A. Wolny Hamkało, „Tygodnik Powszechny”, www.tygodnikpowszechny.pl/zawsze-piszemy-o-sobie-143175 [dostęp: 23. 02. 2023]

⁴⁴ *Człekopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty : 1959-1975*, teksty: J. Górka-Czarnecka, E. Kuryluk, K. Kawalerowicz, M. Smolińska, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.

⁴⁵ A. Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 93–106.

działania i procesy biograficzne, które przekładają się na konsekwentnie realizowane przez Kuryluk działania artystyczne w polu autobiograficznym.”⁴⁶

O związku poezji i sztuki Kuryluk pisała Agata Stankowska, nawiązując także do grafik z cyklu *Człkopejzaż*.⁴⁷ Autorka trafnie scharakteryzowała złożoną osobowość artystki odzwierciedloną w jej wszechstronnej twórczości: „Ewa Kuryluk jest artystką wielu języków, materii i technik (...) zaangażowana w sprawy ludzkości oraz skupiona na intymnej autobiografii; silna i krucha, sensualna i intelektualna, liryczna i operująca makabryczną groteską; niewahająca się odsłonić miejsca najbardziej prywatne, ale też przesłaniająca to, co intymne i bolesne, maską i kulturową figurą; ciągle zmienna, a równocześnie wciąż taka sama: od pierwszych po ostatnie z autoportretowych wyznań i wyzwania stawianych odbiorcom swoich dzieł.”⁴⁸

Anna Bykova w artykule *Autoportret jako kategoria hybrydyczna w twórczości Ewy Kuryluk* analizuje kwestię „autoportretowości” w literackiej i plastycznej twórczości Ewy Kuryluk, które dopełniają się wzajemnie, tworząc jedność autonarracji autorki. Jednakże analiza dzieł plastycznych dotyczy obrazów powstałych po 1975 roku.⁴⁹ Warto również wymienić dwie prace magisterskie, które mimo, że nie dotyczą twórczości graficznej artystki, poruszają zagadnienia dotyczące autobiograficznego charakteru jej sztuki. Jolanta Kurek podjęła próbę analizy wybranych powieści autobiograficznych, instalacji, esejów i fotografii Ewy Kuryluk w oparciu o teorie autobiografii, natomiast Daria Kołeczka doszukuje się w procesie twórczym Ewy Kuryluk próby konstruowania tożsamości artystki, rozumianej jako doświadczanie siebie⁵⁰.

Graficzna twórczość Krystyny Piotrowskiej w zakresie autoportretu jest omawiana przy okazji wystaw artystki przynajmniej od lat 90., aczkolwiek dyskurs dotyczący jej prac ma szeroki zakres i częściej dotyczy wymiaru ogólnoludzkich kwestii przemijania, pamięci niż kwestii kobiecej tożsamości. Pewne wątki dotyczące wczesnych prac artystki pojawiły się w tekście rozmowy Izabelli Gustowskiej z

⁴⁶ Ibidem, s. 93.

⁴⁷ A. Stankowska, *Podróż ku sobie w podróże od siebie. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie studia polonistyczne. Seria literacka”, 2018, nr 32, s. 221-249.

⁴⁸ Ibidem, s. 221.

⁴⁹ A. Bykova, *Autoportret jako kategoria hybrydyczna w twórczości Ewy Kuryluk (Self-Portrait as a Hybrid Category in the Works of Ewa Kuryluk)*, „Tekstualia” 2021, Vol.3 (66), s. 73-86.

⁵⁰ J. Kurek, *Autobiograficzna twórczość Ewy Kuryluk*, promotorka: Magdalena Popiel, Uniwersytet Jagielloński, 2012; D. Kołeczka, *Doświadczanie siebie - Ewa Kuryluk sobąpatrzanie - analiza wybranych prac artystki z lat 1972-1985*, promotorka: Roma Sendyka, Uniwersytet Jagielloński, 2018.

Grzegorzem Dziamskim w katalogu wystawy *Rozmowy* z 1990 roku.⁵¹ Izabela Gustowska za najistotniejsze w twórczości Piotrowskiej uważa „bycie z sobą, zapis codzienności, ego, co najbliższe, najsilniej z nami związane, a co jednocześnie przynosi prawdy uniwersalne.”⁵² Według niej jednorodność twórczości artystki wynika z zgodności z własnym bytem, a to co się dzieje w życiu, ma wpływ na twórczość, przechodzi na prace i staje się czymś równoległym do biologicznego życia, którego zapisem jest ta sztuka. Grzegorz Dziamski zauważa, że twórczość Piotrowskiej, przy jej jednorodności dzieli się na kilka faz: „gry z ciałem i twarzą”, „histerycznego krzyku” oraz zdystansowanej postawy wobec przedstawianego świata.”⁵³

Izabela Kowalczyk pierwsza podkreśliła znaczenie prac Piotrowskiej w dyskusji nad kwestią podmiotowości kobiet. Zaakcentowała, że „niezwykle ważne jest dotarcie do tkwiącej wewnątrz podmiotowości, zamaskowanej przez nadawane kobiecie przez patriarchalną kulturę klisze.”⁵⁴ Włączyła również Piotrowską do grupy działających już w latach siedemdziesiątych artystek, które jako pierwsze w Polsce podjęły zagadnienia feminizmu, brały udział w wystawach sztuki kobiecej w Polsce i za granicą, a często również same współorganizowały te wystawy (jak: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Izabella Gustowska i Zofia Kulik). Z kolei Bożena Kowalska poświęciła artystce tekst w katalogu wystawy *Krystyna Piotrowska. Złote włosy Małgorzaty*⁵⁵. Badaczka przeanalizowała autoportrety graficzki tworzone od lat 70. do początku lat 90., słusznie podkreślając, że do schyłku lat 80. główną rolę w procesie twórczym odgrywała analiza, a w późniejszych pracach doszła do głosu ekspresja, zarówno w portrecie jak i autoportrecie. W 2021 roku, w Galerii Białej w Centrum Kultury w Lublinie, odbyła się retrospektywna wystawa Krystyny Piotrowskiej, przy okazji której wydano katalog, będący formą przewodnika po wystawie.⁵⁶

Oryginalność grafiki Anny Sobol-Wejman dostrzegł jako pierwszy Jan Fejkiel. W katalogu jej wystawy z 1995 roku napisał: „Posługując się redukującym, skrótowym językiem sztuki potrafiła w swych pracach utrwalić zmysłową aurę intymnego

⁵¹ *Krystyna Piotrowska. Rozmowy*, katalog wystawy, grudzień 1990, BWA, Poznań 1990, strona bez numeru, dalej: sbn.

⁵² *Ibidem*, s. 2.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones” 1997, nr 8, s. 142.

⁵⁵ B. Kowalska, *Dwa szkice o Piotrowskiej*, [w:] *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań-Toruń 2011.

⁵⁶ *Krystyna Piotrowska. Patrz mi w oczy*, katalog wystawy, 19.11.21-14.01.22, Galeria Biała, Lublin 2021, sbn.

doświadczenia świata i ludzi.”⁵⁷ Maria Hussakowska w tekście do katalogu z 1997 roku odniosła motyw siatki u Sobol-Wejman do gry w klasy na chodniku (a także *Gry w klasy* Cortazara), jako świadomy lub nie, powrót do dziewczynskich rytuałów – pierwszych prób porządkowania świata. Zauważyła także pokrewieństwo postawy polskiej graficzki do postawy artystów angielskich (Young British Art), ze względu na analityczne podejście do rzeczywistości i posługiwanie się współczesnym, pełnym idiomów językiem.⁵⁸ Jakkolwiek jest to uproszczone i generalizujące stwierdzenie, to na pewno można zauważyć takie pokrewieństwo w grafikach Tracey Emin, o czym piszę w rozdziale trzecim. Jan Fejkiel w katalogu wystawy *Siedzące*, zwrócił uwagę, na podtytuł cyklu: *Rozmowa z S.W.* (Stanisław Wejman), który jest odpowiedzią artystki na cykl męża z powtarzającym się motywem dyni. Fejkiel ma rację pisząc, że ta korespondencja ma na celu przeciwstawienie mężczyźnie punktu widzenia kobiety, także w szerszym rodzinnym kontekście.⁵⁹ W katalogu monograficznej wystawy *Przypływ i odpływ* z 2009 roku Tomasz Gryglewicz zaakcentował w grafice Sobol-Wejman znaczenie motywu pantery, czyli kobiety przykutej do kieratu codziennej krzątani, *alter ego* artystki, jest jednym z wielu wątków w twórczości tej graficzki, ale ważnym, ponieważ na jego podstawie można prześledzić mechanizmy formowania się jej wizji artystycznej.⁶⁰ Jan Bujnowski uznał cykl *Siedzące* za afirmację i manifestacją tych kobiecych wartości z którymi utożsamia się artystka, a jej twórczość jako reprezentującą szczególną wrażliwość i troskę o wartości humanitarne, uniwersalne⁶¹. Wątki feministyczne w twórczości artystki zostały dostrzeżone przez Barbarę Chojnacką oraz Martę Annę Raczek–Karcz w katalogu, towarzyszącym wspólnej wystawie małżeństwa Wejmanów w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy (2022). Być może dlatego, że właśnie najnowsze prace graficzki mają mocny wydźwięk solidarności i siostrzaństwa, chociaż pojawiał się on już wcześniej, np. w serii prac *Kropla drąży skalę* (akwaforta, 2014). Chojnacka podkreśliła, że świat wewnętrzny kobiecych emocji jest obecny w twórczości artystki od początku jej twórczości

⁵⁷ J. Fejkiel, tekst w katalogu wystawy *Anna Sobol-Wejman. Akwaforta, litografia 1985-1995*, marzec 1995, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1995, sbn.

⁵⁸ M. Hussakowska, *With a Little help from my friends* [w:] *Anna Sobol-Wejman. Akwaforta, litografia 1995-1997*, katalog wystawy, czerwiec 1997, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1997, sbn.

⁵⁹ J. Fejkiel, *Siedzące*, [w:] *Anna Sobol Wejman. Siedzące*, katalog wystawy, luty 2009, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2009, s. 3.

⁶⁰ T. Gryglewicz, *Historia pantery czyli o sztuce graficznej Anny Sobol Wejman*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przypływ i odpływ*, katalog wystawy, 9.11.2009, red. J. Warchoła, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009, s. 28.

⁶¹ J. Bujnowski, *Sila delikatności*, [w:] *ibidem*, s. 48.

graficznej, ale to tryptyk *Kobiety w oknach* (akwaforta, 1996) rozpoczyna serię prac dedykowanych kobietom, do których należą: *Najpiękniejsze* (akwatinta, 2011), *Kobiety 2020* i *Solidarne* (akwaforta, akwatinta, obie z 2020).⁶² Raczek–Karcz podkreśliła wagę współodczuwania ze wspólnotą w *Siedzących, Najnowszej historii* (1997) czy *Solidarnych*.⁶³ Uważam tę wartość za decydującą w kształtowaniu się artystycznego przekazu oraz charakteru całej twórczości Anny Sobol–Wejman.

Autobiografizm w sztuce Teresy Jakubowskiej pierwszy zauważył Ignacy Witz, który określił jej twórczość jako „pamiętnik pisany linorytem”⁶⁴. Intuicyjna uwaga Witz’a nie została jednak rozwinięta przez krytykę lat 60., pomimo, że artystka podkreślała w wywiadach⁶⁵ wagę osobistego przeżycia oraz konkretnych wydarzeń odzwierciedlonych w grafikach. Brak komentarza krytyków i teoretyków sztuki⁶⁶ na ten temat mógł wynikać z narzuconej przez władze potrzeby podkreślania nowych treści ideowych i zadań społeczno-wychowawczych, które miała pełnić sztuka w socrealizmie⁶⁷. Piotr Juskiewicz podkreślił, że zawsze dyskurs artystyczny jest współobecny z politycznym, a władza stara się wpływać poprzez swoje instytucje na kształt tego dyskursu.⁶⁸ Osobiste tematy, zwłaszcza postrzegane jako wstydlive (rozwód, samotne macierzyństwo), nie należące do obszaru sztuki w Polsce socjalistycznej pomijano, były przemilczane⁶⁹. W grafikach Jakubowskiej forma i

⁶² B. Chojnacka, *Pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością*, [w:] *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. B. Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022, s. 21-22.

⁶³ M. A. Raczek-Karcz, *Siedząca i Flâneur*, [w:] *ibidem*, s. 56-57.

⁶⁴ I. Witz, *Obszary malarzkiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 212.

⁶⁵ J. Szymkiewicz, *Z Teresą Jakubowską – o grafice*, z cyklu *Rozmowy o sztuce*, „Gazeta Pomorska” (Spojrzenia) 21 - 22.10. 1961, s. 3; D. Kern, *Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską*, „Poezja” 1987, nr 2, s. 100-102.

⁶⁶ J. Frycz [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, listopad 1958, Dwór Artusa / ZPAP, Toruń 1958, s. 4-6; E. Garztecka [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, luty 1963, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1963; *Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki*, katalog wystawy, luty-marzec 1965, BWA, Olsztyn-Zamek, Olsztyn 1965; B. Kowalska [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, Galeria Ekranu, maj-czerwiec, Warszawa 1959; *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, kwiecień-maj 1965, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1965.

⁶⁷ O krytyce artystycznej PRL-u zob.: P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *idem*, *Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny* [w:] *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań*. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11-12. 12. 1997, Kraków 1999; W. Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Film i Literatura, Łódź 1989; A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003; D. Kozicka, *Krytyk w PRL-u*, „Wielogłos” 2008, nr 1/3, s. 136-137, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>, [dostęp: 17.04.2023]

⁶⁸ P. Juskiewicz, *Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny*, op. cit., s. 50.

⁶⁹ Zob. A. Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej – Bereś*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022. Autorka przedstawiła analizę

tematyka „społeczna” oraz podkreślona przez Bożenę Kowalską obecność „silnego pierwiastka ludowości”⁷⁰ w kompozycjach prac artystki były na tyle wyraziste, że krytycy mogli skoncentrować się na nich nie wnikając w głębsze warstwy.⁷¹

Maria Kalota-Szymańska, publicystka związana z lokalną prasą pomorską stwierdziła, że psychologia głębi jest obca autorce oraz że bohaterem, a częściej bohaterką jej prac jest człowiek społeczny, nigdy nie występuje on sam.⁷² Krystyna Kozięłło-Poklewska oceniła, że jedną z najciekawszych prac na wystawie Teresy Jakubowskiej w olsztyńskim zamku w 1965 roku jest *Rozwód*: „dominuje w tej pracy prosta i oszczędna forma oraz głęboki humanitaryzm.”⁷³ Sformułowanie to jest jednak na tyle uniwersalne, że można je odnieść do dzieł wielu artystek i artystów. Ewa Garztecka⁷⁴ pisząc tekst do katalogu wystawy artystki w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie w 1963 roku pominęła w charakterystyce twórczości Jakubowskiej linoryt *Przerwane macierzyństwo*, który został wówczas wystawiony. Praca ta znalazła się na niedawnej wystawie *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (26 XI 2021–27 III 2022). W komentarzu do tego linorytu Jakubowskiej prezentowanego na ubiegłorocznej wystawie czytamy:

„[artystka] (...) często nasycy swoje prace wątkami autobiograficznymi jak np. *Poród* (1958), *Narkoza* (1960), *Rozwód* (1961). Prace te określane są jako rodzaj intymnego dziennika artystki o feministycznej wymowie. Linoryt *Przerwane macierzyństwo* jest jednym z niewielu dzieł polskich artystek opowiadających o aborcji. Praca ta, będąca częścią intymnego dziennika Jakubowskiej, jest zarazem portretem trudnego doświadczenia kobiecego w okresie PRL. Stanowi swoistą kontynuację pracy *Poród*, w której artystka opisała swój poród jako uprzedmiotawiający i traumatyczny. Podobnie

kobiecego doświadczenia zawartą w twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, jako powiązaną z procesami zachodzącymi w socjalistycznej Polsce. A także: E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2009.

⁷⁰ B. Kowalska, *Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii*, „Pomorze” 1958, nr 16 (46), 31. 08., s. 8. Warto dodać, że w tej właśnie recenzji z warszawskiej wystawy toruńskich grafików w Galerii Plastyków przy MDM Bożena Kowalska zdecydowanie wyróżniła prace Jakubowskiej jako odrębne i oryginalne, cechujące się ostrą i trafną charakterystyką, odważnym skrótem plastycznym i soczystymi formami. Krytyczka podkreśla odwagę i dojrzałość Jakubowskiej wskazując na nią jako „najsilniejszą i najwięcej rokującą indywidualność pokazu.”(ibidem).

⁷¹ Więcej na temat recepcji twórczości Jakubowskiej w rozdziale II.

⁷² M. Kalota-Szymańska, *Grafika Teresy Jakubowskiej*, „Pomorze” 1958, nr 23, 01-15.12, s. 7.

⁷³ K. Kozięłło-Poklewska, *Grafika Jakubowskiej*, „Słowo na Warmii i Mazurach” 1965, nr 32 (623), 27-28. 03., s. 4.

⁷⁴ E. Garztecka, tekst w katalogu *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, op. cit.

Przerwane macierzyństwo pokazuje samotność kobiety, która przez trudny proces aborcji musi przejść sama, mierząc się z nieczułością systemu, społecznego i medycznego. (...) Praca jest krytyką systemu, który deklarował równouprawnienie kobiet, a traktował je przedmiotowo.”⁷⁵

Przywrócenie tej pracy odpowiedniego znaczenia i umieszczenie jej we właściwym kontekście trwało około 60 lat. W roku 2000 roku w tekście katalogu z okazji retrospektywnej wystawy Jakubowskiej w Muzeum Okręgowym w Toruniu, Małgorzata Geron⁷⁶ opisując *Rozwód* (linoryt, 1961) przywołała słowa Witza określające twórczość artystki: „pamiętnik artystki pisany linorytem”. Do „grona prac o osobistym charakterze” autorka tekstu zaliczyła także *Przejście* (linoryt, 1962). Magdalena Szafkowska w tekście katalogu wystawy artystki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, dziesięć lat później powiązała tematykę jednego z drzeworytów Jakubowskiej z wydarzeniem z jej życia - pracę *Narkoza* artystka wykonała po przebytej operacji. Szafkowska upatruje również obecności postaci samej autorki w linorycie *Osaczenie* i dostrzega jej uosobienie w linorycie *Zagrożenie IV*.⁷⁷ W kolejnym tekście podkreśla, że choć człowiek był zawsze przedmiotem obserwacji Jakubowskiej, artystka często stawiała siebie w pozycji „podmiotu lirycznego”: „(...) wynikiem obserwacji były nie tylko poszczególne epizody z życia wzięte, ale sprawy ponadczasowe, ogólne, zakodowane w znaku graficznym, umownym, ale dającym odbiorcy szansę ich subiektywnego jego odczytania.”⁷⁸ Szafkowska przypuszcza, że grafiki *Rozwód* oraz *Przejście* zawierają wątek autobiograficzny. W *Przerwanym macierzyństwie* dostrzega ukryte najbardziej osobiste treści kobiety, która przeżyła taką tragedię⁷⁹. Karolina Prymlewicz w katalogu wystawy artystki w Muzeum Karykatury (2020), wprost już pisze o tym, że artystka wycinała nożykiem w linoleum sceny z własnego życia i wymienia prace: *Rozwód*, *Poród*, *Przejście*. Po raz pierwszy *Przejście* zostało nazwane „pracą autobiograficzną”, dostrzeżony został także terapeutyczny wymiar grafiki: „Ta feministyczna w wymowie praca jest więc sobą pisaniem, zaś

⁷⁵ www.historielez.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie [dostęp: 17.04.2023]

⁷⁶ M. Geron, (tekst bez tytułu) [w:] *Teresa Jakubowska – grafika*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 23-24.

⁷⁷ M. Szafkowska, *Teresa Jakubowska. Linoryty*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2010, sbn.

⁷⁸ Eadem, *Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym*, [w:] *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*, Materiały z sesji naukowej 23. X. 2009, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 111.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 115.

swoisty ekshibicjonizm potęguje sposób autoprezentacji.”⁸⁰ Także Anna Manicka wyróżniła wśród wczesnych grafik Jakubowskiej, te opisujące gorzkie osobiste doświadczenia artystki tuż po studiach, rozpad jej małżeństwa i samotne macierzyństwo. Krytyczka stwierdziła, że: „Jakubowska trochę bardziej krytycznie patrzy na swoją pleć, jej kobiety są brzydkie, próżne, śmieszne, a mężczyźni jest po prostu mniej i mają mniej do powiedzenia. Kobiety zostają same z dzieckiem po rozwodzie (tak jak to się przydarzyło artystce) albo się tego dziecka zawczasu pozbywają.”⁸¹ Autorka zinterpretowała *Spadanie* jako wybór kobiet odnośnie macierzyństwa, z czym się nie zgadzam.

Wprawdzie stwierdzenia w wyżej wymienionych tekstach są ogólnikowe, lakoniczne, ale istotny jest fakt, że po dekadach zapomnienia grafiki Teresy Jakubowskiej odzyskują swój pierwotny wydźwięk i znowu nabierają mocy... Prawdziwą skarbnicą wiedzy o życiu i twórczości Teresy Jakubowskiej są wspomnienia córki artystki, wzbogacone o teksty innych autorów.⁸² Postrzeganie matki przez córkę, jej ocena wydarzeń, sytuacji jest ważnym komentarzem. Na zakończenie należy dodać, że biogramy wszystkich czterech artystek znalazły się w *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*.⁸³

Podczas pisania pracy źródłem o nieocenionej wartości były rozmowy przeprowadzone przeze mnie z Teresą Jakubowską oraz Anną Sobol-Wejman. Teresę Jakubowską odwiedziłam w jej domu w Warszawie, a planowany wywiad szybko przerodził się w swobodną, pełną wzruszeń i wspomnień rozmowę. Z kolei Anną Sobol-Wejman rozmawiałam przed wernisażem wystawy w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy w 2022 roku, co było niezwykle istotne z uwagi na możliwość oglądania

⁸⁰ K. Prymlewick, *Z życia wycięte*, [w:] *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte*, katalog wystawy, 17. 11. 2020–31. 03. 2021, red. K. Prymlewick, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, Warszawa 2020, s. 10-11.

⁸¹ A. Manicka, *Teresa Jakubowska, artystka zaangażowana*, 27. 12. 2022 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/artykuly/385>. [dostęp: 21. 01. 2023]

⁸² *Grafiki Teresy Jakubowskiej...* op. cit., patrz przypis 35.

⁸³ **Teresa Jakubowska**, hasło: M. T. Krawczyk [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 77, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2013, s. 235-236.

Ewa Kuryluk, hasło: A. Wiszniewska [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 82, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2014, s. 334-335.

Krystyna Piotrowska, hasło: A. Manicka [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 82, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2017, s. 17-18.

Anna Sobol-Wejman, hasło: K. Kulpińska [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 104, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2019, s. 393-394.

grafik i jednoczesnego wysłuchania komentarza artystki. Oba spotkania dały możliwość poznania genezy i skorygowania interpretacji niektórych prac oraz rozmowy na temat impulsów twórczych i koncepcji obu artystek. Również kontakt za pośrednictwem poczty elektronicznej z Krystyną Piotrowską oraz odsłuchanie wywiadu z artystką przeprowadzonego przez Weronikę Orłowską w ramach projektu *Historie mówione nowoczesności*⁸⁴, spełniły podobną rolę.

Przeprowadziłam kwerendy w instytucjach muzealnych i bibliotekach w Polsce⁸⁵ oraz w Bibliotece Narodowej w Paryżu. Podczas pisania pracy korzystałam z reprodukcji i informacji zamieszczonych w licznych bazach danych (m.in.: *Archives of Women Artists Research & Exhibitions*, *Self-portraits of women* - Wikimedia Commons, Wikiart), katalogach internetowych (*Louise Bourgeois: The Complete Prints and Books*, MOMA, 1990), Archiwum Historii Mówionej, katalogach aukcyjnych oraz na oficjalnych stronach internetowych poszczególnych artystek.

Na zakończenie pragnę podziękować przede wszystkim mojej promotorce, dr hab. Katarzynie Kulpińskiej, prof. UMK za opiekę naukową, poświęcony czas, nieocenioną pomoc, cierpliwość i motywowanie do pracy. Dziękuję także wszystkim osobom, które realizowały kwerendy, w szczególności Pani Barbarze Chojnackiej z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy oraz pracownikom Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Serdecznie dziękuję artystkom za inspirację, udzielanie wyczerpujących odpowiedzi na moje pytania oraz udostępnienie reprodukcji prac.

⁸⁴Wywiad metodą *oral history* z Krystyną Piotrowską przeprowadziła Weronika Orłowska w ramach projektu *Historie Mówione Nowoczesności* w lutym i marcu 2019 roku w Warszawie (28.02.2019 i 24.03.2019). Zapis audio.

www.artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3138/150134. [dostęp: 12. 12. 2022]

⁸⁵ Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Karykatury w Warszawie, Muzeum w Zielonej Górze, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta w Warszawie.

„Sztuka powstaje z życia, życie prowadzi do sztuki. Nie da się jej oddzielić od egzystencji artysty. Wszystko, co tworzymy, bierze się z naszej głowy: z wyobraźni, przeżycia, traumy, snu, marzenia.”⁸⁶

Ewa Kuryluk

I. Autobiografizm.

1. Charakterystyka pojęcia. Autobiografizm w literaturze i sztuce.

Rozwój praktyk autobiograficznych w literaturze i sztuce uprawianej przez kobiety związany jest z uzyskiwaniem przez nie podmiotowości, sprawczości i możliwości rozwoju zawodowego, także artystycznego. Szerzej, wpisuje się w trwającą od przełomu XIX i XX wieku dyskusję o podmiotowości i tożsamości, w której literatura stanowiła jedną z głównych „platform”. Stąd, zagadnienie biografii i autobiografizmu zbadane jest przede wszystkim na tym obszarze nowoczesnej i współczesnej kultury. Edward Kasperski uważa, że kariera zjawiska autobiografizmu i biografii jako formy w XX wieku wiąże się przede wszystkim z faktem, że kreowanie „wizerunku własnego” stało się względnie powszechną formą socjokulturalnej identyfikacji jednostki, to jest formą uświadamiania i określania własnych korzeni, tożsamości, przypisań i ról oraz – na innym planie – komunikowania tych ustaleń otoczeniu za pośrednictwem literatury lub innych mediów. Według niego przemiany biografii i autobiografizmu wskazują na podległą presji cywilizacyjnej kondycję współczesnego człowieka, stanowią jej symptom. Można by ją nazwać kondycją tożsamości wtórnej i chwilowej, uzyskanej (bądź odzyskanej) dzięki wykreowaniu autobiograficznego *image'u* i zobaczeniu się w nim ⁸⁷

⁸⁶ Piękny dzień, rozmowa z Ewą Kuryluk, Agnieszka Drotkiewicz, www.dwutygodnik.com/arttykul/525-piekny-dzien.html [dostęp: 23. 11. 2022]

⁸⁷ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa Dom Wydawniczy i Handlowy, Warszawa 2001, s. 11-14.

Rozważania na temat zagadnienia autobiografizmu należy zacząć od rozróżnienia pojęć autobiografia i biografia. Autobiografia [gr. *autós* ‘sam’, *bíos* ‘życie’, *gráphō* ‘piszę’], jest to utwór piśmienniczy, którego tematem jest własne życie autora; natomiast biografia [gr. *bíos* ‘życie’, *gráphō* ‘piszę’], to życiorys autentycznej postaci, którego autorem nie jest — w przeciwieństwie do autobiografii — ona sama.⁸⁸ Zatem biografiją należy rozumieć jako tekst przedstawiający historię życia jednostki, napisany przez inną osobę, która korzystała z różnych źródeł danych (opis przebiegu czyjegoś życia), natomiast autobiografię jako tekst napisany bądź opowiedziany przez podmiot biografii (opowieść o własnym życiu). Teksty te mogą być konstruowane na podstawie różnego typu materiałów. Najbardziej popularny jest podział materiałów biograficznych na: dokumenty cudze i dokumenty osobiste. Do dokumentów cudzych (nie wytworzonych przez jednostkę) zaliczyć można m.in. dokumenty urzędowe, kroniki, zapiski prasowe, nagrania wideo, fotografie. Dokumenty osobiste (autobiograficzne) to: autobiografie, pamiętniki, dzienniki, zapis wspomnień, listy, notatki, kalendarze⁸⁹, a współcześnie także blogi, fora internetowe.

Autobiografia jest traktowana przez niektórych badaczy (Georges Gusdorf)⁹⁰ jako rozpoznawalny, mający swoją historię gatunek. Inni (Philippe Lejeune, Elisabeth Bruss, Janet Verner Gunn)⁹¹ natomiast starają się zdefiniować pewną ponadgatunkową jakość, którą określają jako autobiografizm, autobiograficzność, pakt lub akt autobiograficzny czy postawę autobiograficzną, argumentując to obecnością tej jakości w gatunkach pokrewnych autobiografii właściwej. Zbiór wszystkich gatunków pokrewnych, cały obszar pisarstwa autobiograficznego określa się w polskich badaniach jako literaturę dokumentu osobistego⁹². Jeszcze inni posługują się tylko terminem autobiografia w tym szerokim ponadgatunkowym sensie.⁹³ Według Małgorzaty Czerwińskiej „można zaryzykować tezę, że myślenie o autobiografii w kategoriach gatunku ma równie długą historię, co samo pisarstwo autobiograficzne, bo pierwszymi formami takiej refleksji są uwagi metatekstowe wplatanie przez autobiografa w tekst.

⁸⁸ Encyklopedia PWN [online] [dostęp: 13. 04. 2022].

⁸⁹ E. Kos, *Specyfika polskich badań autobiograficznych : geneza i rozwój do lat 70. XX w.*, „Terazniejszość Człowiek – Edukacja”, 2009, nr 3 (47), s. 50-51.

⁹⁰ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czerwińska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 19-46.

⁹¹ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. A. Labuda, Kraków, Universitas, 2001, E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 11, No. 3 (Spring, 1978), J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, op. cit.

⁹² Termin ten zaproponował Roman Zimand, Zob. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1990.

⁹³ M. Czerwińska, op. cit., s. 12.

Natomiast zwrot od myślenia w kategoriach genologicznych ku poszukiwaniu różnie nazywanej jakości autobiograficznej wydaje się być związany ze współczesnym kryzysem kategorii gatunku, wzrostem roli form sylwicznych i przejściem do definiowania literatury jako instytucji.”⁹⁴

Aby określić czynniki odróżniające wszystkie rodzaje pism osobistych od pozostałego piśmiennictwa, odwoływano się do opozycji fikcja - niefikcja⁹⁵. Rozróżnienie to, mimo, że konieczne, okazuje się niewystarczające dla zdefiniowania dokumentu osobistego; niezbędne jest uwzględnienie elementu obecności w tekście jednostkowego podmiotu. O autobiograficznym charakterze tekstu przesądza równoczesna obecność perspektywy indywidualnej i dokumentarnej autentyczności (która nie musi być równoznaczna z faktograficzną prawdą).⁹⁶ Autobiografia „właściwa” to taka, która obejmuje przebieg całego życia, przedstawionego zgodnie z prawdą wewnętrznych przeżyć człowieka je opisującego. Inne odmiany to autobiografia mistyczna (w tradycji katolickiej, ukazująca dążenie duszy do zjednoczenia z Bogiem) czy duchowa (w tradycji protestanckiej skupiona na dziejach nawrócenia grzesznika, ale także o charakterze świeckim, jako dzieje powołania artysty, uczonego lub męża stanu). Autobiografia ma charakter retrospektywny, pokazuje dzieje jednostki w rozwoju, w przeciwieństwie do autoportretu, który przedstawia raczej charakter jako esencję osobowości. Dziennik natomiast występuje w wielu odmianach. Dziennik intymny jest skupiony na życiu wewnętrznym, opisuje stany psychiczne i codzienne życie autora, bywa prowadzony wiele lat, czasem całe życie. Dziennik krótki jest określony zazwyczaj czynnikami zewnętrznymi, które wyznaczają zmianę życiową, np. dziennik podróży, uwięzienia czy choroby. Dziennik różni się od autobiografii koncepcją czasu (teraźniejszy zamiast przeszłego), brakiem całościowej koncepcji oraz nieciągłością. Pamiętnik jest najbardziej zbliżony do autobiografii, gdyż ma taką samą konstrukcję czasu, a różnica polega na mniejszej roli podmiotu, który w pamiętniku raczej opisuje wydarzenia niż przeżycia wewnętrzne. Formą podobną do pamiętnika są wspomnienia, aczkolwiek ich kompozycja jest bardziej otwarta, bywa fragmentaryczna, a podmiot odsuwa się na dalszy plan na rzecz wybranych zdarzeń lub osób.⁹⁷

⁹⁴ Ibidem, s.15.

⁹⁵ Rozróżnienie *fiction – non-fiction*, przyjęte w badaniach literaturoznawczych i praktyce życia literackiego krajów anglojęzycznych.

⁹⁶ M. Czerwińska, *O autobiografii.....*, op. cit., s. 12 -13.

⁹⁷ Ibidem, s. 13-14.

Philippe Lejeune, najwybitniejszy współczesny znawca piśmiennictwa o charakterze autobiograficznym, twórca słynnej koncepcji „paktu autobiograficznego”, tak definiuje autobiografię: „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości.”⁹⁸ Po raz pierwszy definicję tę Lejeune przedstawił w swojej pierwszej książce *L'autobiographique en France* z 1971 roku, a następnie poddał strukturalistycznej analizie i uzupełnieniom w książce *Le pacte autobiographique* z 1975 roku. Autor nie bez ironii podkreślał, że nie była to jego definicja; zaczerpnął / zapożyczył ją z encyklopedii i uzupełnił.⁹⁹ Według Lejeune'a autobiografią jest tekst, który spełnia łącznie cztery kryteria: formy językowej (opowieść prozą), tematu (losy jednostki, historia osobowości), sytuacji autora (tożsamość autora z narratorem), statusu narratora (jego tożsamość z głównym bohaterem, retrospektywna wizja opowiadania). Tym samym Lejeune klasyfikuje gatunki niespełniające łącznie owych warunków jako gatunki pokrewne – wśród nich znajdują się m.in. pamiętniki, biografia, powieść osobista, poemat autobiograficzny, dziennik intymny, autoportret lub esej. Badacz kładzie nacisk na problem identyczności nazwiska autora, narratora i głównego bohatera, udokumentowany podpisem. Podpis ten jest także wiążącym znakiem „paktu autobiograficznego” – najważniejszego wyznacznika autobiograficzności. Ów pakt z czytelnikiem może wystąpić w tekście w sposób jawny (kiedy narrator-bohater nosi to samo nazwisko co autor) oraz ukryty (poprzez użycie tytułu, lub kiedy w początkowych partiach tekstu narrator zachowuje się w taki sposób że czytelnik identyfikuje go z autorem). Pakt autobiograficzny z reguły współwystępuje z paktem referencjalnym, będącym niezbędną umową zawieraną pomiędzy autorem a czytelnikiem i zakładającą mówienie prawdy.¹⁰⁰ Francuski teoretyk wielokrotnie powracał do sformułowanej przez siebie koncepcji „paktu autobiograficznego”, znacznie ją modyfikując i pogłębiając. W artykule *Pakt autobiograficzny (bis)* z 1983 roku, odnosząc się do założeń Freudowskiej psychoanalizy, ostrożniej podszedł do zagadnienia tożsamości niż to czynił jeszcze kilka lat wcześniej. Uwzględniwszy m.in. psychologiczne uwarunkowania ludzkiej psychiki oraz szereg mechanizmów – określających pamięć, jej możliwości i ograniczenia, Lejeune, uznał, że złudzeniem jest możliwość stworzenia pełnego obrazu podmiotu: „Powiedzieć prawdę o sobie, ustanowić się jako podmiot pełny – to

⁹⁸ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. A. Labuda, Universitas, Kraków 2001, s. 22.

⁹⁹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Wstęp*, [w:] P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu...* op. cit., s. 7.

¹⁰⁰ P. Lejeune, op.cit., s. 47.

urojenie.”¹⁰¹ Kategoria paktu autobiograficznego odpowiada kategorii aktu autobiograficznego Elisabeth Bruss, ujmującej autobiografię egzystencjalnie, jako jedność życia i pisarstwa oraz jako akt mowy, mający siłę sprawczą, równoznaczny z działaniem.¹⁰²

Lejeune odwołuje się także do pragmatyki i filozofii Paula Ricoeura i jego koncepcji tożsamości narracyjnej. Ricoeur wprowadził rozróżnienie między dwoma rodzajami tożsamości w odniesieniu do osobowości. Tożsamość *idem* to tożsamość czegoś, co jest zawsze takie samo, co nigdy się nie zmienia, tożsamość *ipse* to identyczność poprzez zmianę. Tożsamość obejmuje oba te wymiary: jestem i zarazem nie jestem osobą, którą byłem dziesięć lat temu. Istnienie tożsamości *ipse* wskazuje, według Ricoeura, że o jaźni lepiej myśleć w kategoriach pytania „kto?” niż w kategoriach pytania „czym” jest jaźń. Zamiast poszukiwania niezmiennego i aczasowego rdzenia tożsamości, zaproponował nieprzerwane stawanie się, samoodnoszenie się podmiotu. Jest to ciągłość opowiadania o sobie, zarówno przez swoje najbliższe otoczenie, jak i poprzez samego siebie. Trwałość tej tożsamości jest gwarantowana przez ową ciągłość zapytywania o własną tożsamość oraz próby znalezienia zaspokajającej odpowiedzi. W efekcie tożsamość narracyjna jest jednym ze sposobów, w jaki odpowiadamy na pytanie „kto?” (Kto to jest? Kto to powiedział? Kto to zrobił?) Ricoeur rozszerzył te badania na szersze pytanie, czym jest bycie sobą. Według niego jest się jaźnią jako ja wśród innych jaźni, o czym można poświadczyć jedynie osobistym świadectwem lub świadectwem innych. Osobowość jest zatem ściśle związana z rodzajem dyskursu „wierzę w”. „Warunkiem bycia sobą jest nie tylko posiadanie statusu sprawcy działania, a więc swoistego statusu narratora swego sposobu bycia, ale zarazem statusu „bycia opowiadany” przez narracje świata kultury”¹⁰³.

Według Justyny Poznańskiej¹⁰⁴ inspiracje te okazały się kluczowe dla myślenia o autobiografii przynajmniej pod trzema względami. Po pierwsze Lejeune dostrzegł w autobiografii narzędzie konstruowania tożsamości, budowania własnego „ja”. Zauważył, że wyłaniająca się w akcie autobiograficznym tożsamość narracyjna to tożsamość siebie. Autonarracja zatem nie sprowadza się jedynie do relacji z minionych

¹⁰¹ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny (bis)*, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu*. op. cit., s. 197.

¹⁰² E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, *Eighteenth-Century Studies*, 1978, Vol. 11, No 3 (Spring), pp. 397-400.

¹⁰³ M. Urbaniak, „Tożsamość narracyjna” Ricoeura jako medium między pojęciem i doświadczeniem „ja”, „Rocznik Kognitywistyczny”, 2010, tom IV, s. 219.

¹⁰⁴ J. Poznańska, *Narracyjne konstruowanie tożsamości. O autobiografii Niny Berberowej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2013, tom IX, s. 266.

zdarzeń, lecz przywołując jednostkę do samoświadomości, nadaje im sens. Po drugie „umieszczając siebie w słowie pisanym, prowadzimy ową kreację tożsamości narracyjnej, na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie”¹⁰⁵. Po trzecie, zdaniem Philippe’a Lejeune’a, próbując widzieć siebie lepiej - w różnych aspektach i na wielu płaszczyznach – wciąż siebie stwarzamy, „przepisujemy na nowo szkice swojej tożsamości”, nie stroniąc od stylizacji i uproszczeń. Zatem sam dyskurs autobiograficzny, odtwarzający bieg życia jednostki z punktu widzenia terażniejszości, jest jego interpretacją. Wobec powyższego, będąc pewną kreacją, konstrukcją narracji, musi zawierać elementy fikcji. Francuski teoretyk przekonuje, że choć posługujemy się regułami opowiadania, nadal pozostajemy wierni swojej prawdzie. „Nawet jeśli w sensie historycznym – pisze Lejeune – opowieść jest całkowicie fałszywa, to zostanie ona uznana za kłamstwo (które jest kategorią „autobiograficzną”), a nie za literackie zmyślenie. Narrator może popełniać błędy, może także zniekształcać rzeczywistość poprzez jej subiektywizację, lecz na mocy paktu, nie będzie to uznane za sprzeniewierzenie się prawdzie, nie przekreśli to także autentyczności tejże wypowiedzi – będzie to prawda autora”.¹⁰⁶

Janet Verner Gunn w książce *Autobiografia. W stronę poetyki doświadczenia* rozwija koncepcję sytuacji autobiograficznej, na którą składa się impuls autobiograficzny, perspektywa autobiograficzna i reakcja autobiograficzna (odpowieź czytelnika). Badaczka polemizuje z poprzednikami, odwołując się do kategorii doświadczenia.

„Impuls wynika z trudu konfrontacji z problemem czasowości; można założyć, że jest obecny w każdej próbie dostrzeżenia sensu w doświadczeniu. Perspektywa kształtuje impuls autobiograficzny wnosząc go do języka i przedstawiając go jako powierzchnię narracji; określają ją problemy lokalizacji przeszłości i docierania do przeszłych doświadczeń. Reakcja autobiograficzna jest związana z problemem zawłaszczenia i z reakcją czytelnika do tekstu autobiograficznego.”¹⁰⁷

Jak wynika z powyższych rozważań, autobiografizm jest pojęciem szerszym niż autobiografia. To pewna postawa, skłonność, dzięki której doświadczenia i przeżycia

¹⁰⁵ P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, op. cit., s. 5.

¹⁰⁶ J. Poznańska, op. cit., s. 267.

¹⁰⁷ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, op. cit., s. 154.

pisarza zostają wykorzystane i dochodzą do głosu w jego twórczości.¹⁰⁸ Według Jerzego Smulskiego postawa autobiograficzna jest związana z autobiografizmem implikowanym przez sygnały zakodowane w strukturze utworu bądź przez pewnego typu relacje międzytekstowe - relacje między utworami literackimi tego samego autora. Niektóre sygnały postawy autobiograficznej ujawniają się bowiem nie w obrębie pojedynczego utworu, lecz dopiero wtedy, gdy rozpatrujemy twórczość pisarza jako całość. Strategia autobiograficzna natomiast, jak uważa Smulski, to autobiografizm stematyzowany. Chodzi tu o bezpośrednie wskazanie na relacje między biografią twórcy a zdarzeniami fabularnymi jego dzieł; służą temu zarówno utwory literackie (czy paraliterackie), tj. wszelkiego rodzaju książki wspomnieniowe, pamiętniki, reportaże, jak i wypowiedzi nieliterackie (wywiady, odpowiedzi na ankiety).¹⁰⁹

Zasadniczo wyróżnia się dwie postawy w obrębie utworów autobiograficznych. Pierwsza to postawa świadectwa (ekstrawertywna) zbliżająca utwór autobiograficzny do literatury faktu, której odpowiadają zapisy skoncentrowane na opisie świata zewnętrznego – innych ludzi, zdarzeń historycznych, realiów itp. (najwyraźniejsza we wspomnieniach i pamiętnikach). Druga to postawa wyznania (introwertywna) charakteryzująca tzw. intymistykę, w której świat przedstawiony jest przede wszystkim scenarią przeżyć wewnętrznych „ja”, tłem dla jego doznań, autorefleksji, przemyśleń (dostrzegalna zwłaszcza w dziennikach intymnych i niektórych typach listu).

Małgorzata Czermińska natomiast wyróżniła trzy postawy autobiograficzne. Dwie pierwsze: postawa świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach (świadectwo), oraz introspekcyjny wgląd, sięgający do głębin jednostkowej duszy (wyznanie) zostały dostrzeżone, przynajmniej pośrednio, przez różnych badaczy literatury dokumentu osobistego, choć nie przywiązywali oni do tego większej wagi.¹¹⁰ Badaczka dołącza do nich postawę autobiograficzną, którą w odróżnieniu od świadectwa i wyznania, nazywa wyzwaniem rzuconym czytelnikowi. Jest to swego rodzaju wyzwanie na intelektualny pojedynek, prowokacja ze strony autora. Wydaje się, że podejście do zagadnienia autobiografizmu, które włącza odbiorcę jest kluczowe dla analizy tematów związanych ze sztuką. W dalszych częściach pracy będę zastanawiać się nad przełożeniem tych koncepcji z obszaru literatury na grunt sztuki, gdyż postawa

¹⁰⁸ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedia*, t. I, pod red. J. Krzyżanowskiego, PWN, Warszawa 1984, s. 35-36.

¹⁰⁹ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna : na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, nr 79/4, s. 87.

¹¹⁰ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wyd. 2 zmienione, Universitas, Kraków 2020, s. 25.

autobiograficzna cechuje nie tylko pisarzy, ale twórców z różnych dziedzin szeroko pojętej kultury.

W sztukach plastycznych najbardziej pierwotną, klasyczną i powszechną formą autobiograficzną jest autoportret. Tak jak autoportret literacki jest gatunkiem pokrewnym autobiografii właściwej, tak autoportret malarski bywa określany jako szczególny rodzaj portretu; wizerunek własny twórcy będącego swoim modelem.¹¹¹ Alina Kowalczykowa zauważa, że portret odnosi się do tego, co wspólne, natomiast „poszukując świadectwa autoportretów, trzeba je z tego zbioru wyraźnie wyodrębnić, skupiając uwagę na konfliktowym zestawieniu własny - cudzy, na tym co je różni, gdyż w tym właśnie tkwi tajemnica indywidualności artysty.”¹¹² Tak jak w autokreacji literackiej, tak w sztuce prawda jest iluzoryczna; autoportret nie ma na celu ukazania wiernego odbicia, zawsze jest stylizacją, komentarzem. Autoportret literacki i malarski mogą wzajemnie się uzupełniać, dzieło sztuki wspomaga wyobraźnię czytelnika, dopowiada szczegóły. Tekst literacki zawiera jedynie charakterystykę postaci, a jej dopełnienie i ukonkretnienie dokonuje się w wyobraźni odbiorcy, który staje się twórcą ostatniego etapu dzieła. Dlatego autoportret literacki zapada w pamięć inaczej niż malarski, ponadto cechuje się większą niż w plastyce swobodą w kwestii prezentacji wizerunku własnego, co wpływa na różnicę w ich odbiorze.¹¹³ Zarówno autoportret pisany jak i malowany / rysowany/ rzeźbiony mówią o tym co jest teraz, o wyglądzie, emocjach, charakterze. Malarską namiastką autobiografii mogą być cykle obrazów ukazujące kolejne momenty życia (Gustave Courbet) lub składające się na rysunkowe przedstawienia własnych perypetii artystów, czasem uzupełniane słownym komentarzem (Artur Grottger, Wandalin Strzałecki). Jednak, jak uważa Kowalczykowa, seria autoportretów nie zastąpi narracyjnej całości, ponieważ każdy z nich jest osobnym momentem.¹¹⁴ Wraz z rozpowszechnieniem się fotografii zmieniła się rola autoportretu – pozbawiony został on podstawowego zadania jakim było zachowanie dla potomnych swojego wizerunku. Pojawiły się nowe funkcje i formy autoportretu, nastąpił także rozwój narracyjności w sztuce i stosowanie różnorodnych strategii artystycznych.

¹¹¹ Autoportret jako osobny temat został wyodrębniony przez historyków sztuki i literatury dopiero w XX wieku.

¹¹² A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Biblioteka WWSH, Fundacja Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2008, s. 11.

¹¹³ Ibidem, s. 17-18.

¹¹⁴ Ibidem, s. 19. Teza ta dotyczy wizerunków własnych powstałych do końca XIX wieku.

2. Życie artysty a historia sztuki.

Miejsce i postrzeganie biografii i autobiografizmu przez historyków sztuki oraz rola artysty w dziejach historii sztuki zmieniały się w ciągu dziejów. Układ twórcy-dzieło-odbiorca, przyjmował różne proporcje, a według Marii Poprzęckiej¹¹⁵ najbardziej zachwiała nim estetyka recepcji i metoda estetyczno-recepcyjna zakładająca, że odbiorca jest współtwórcą dzieła (Ernst Kris, Ernst Gombrich, Wolfgang Kemp, Roland Barthes). Teoria recepcji przenosi uwagę z artysty na widza. Według historyka sztuki i psychoanalityka, Ernsta Krisa, poprzez sztukę artysta, a pośrednio i widz, zapewnia, dzięki procesowi regresji, psychiczne wynagrodzenie, nieosiągalne w codziennym życiu. Uważał on, że tworzenie dzieła sztuki wymaga obopólnego działania artysty i widza.

Najważniejszym przesłaniem estetyki recepcji jest założenie, że „funkcja widza jest przewidziana w dziele”¹¹⁶. Dzieło sztuki „jest zaadresowane, projektuje swojego widza”¹¹⁷, a komunikując się z nim dzieło mówi o sobie samym i o tym jak oddziałuje w społeczeństwie. W procesie komunikacji autor i odbiorca nie mają kontaktu bezpośredniego, jedynie mogą sobie siebie nawzajem wyobrażać. Należy założyć, że w tym procesie mają udział projekcje oraz historyczne i społeczno-kulturowe wyobrażenia na temat sztuki, jej funkcji i oddziaływania.¹¹⁸

*Żywoty najslawniejszych architektów, malarzy i rzeźbiarzy włoskich, od czasów Cimabuego do naszych czasów*¹¹⁹ florenckiego malarza Giorgia Vasariego wydane po raz pierwszy w 1550 roku we Florencji były pierwszym dziełem poświęconym wyłącznie artystom, które zostało zrealizowane według określonej koncepcji historycznej i przeznaczone dla szerokiej rzeszy odbiorców. Wcześniej pisano biografie poszczególnych artystów - za jedną z pierwszych można uznać manuskrypt o Filippo Brunelleschim Antonio Manettiiego.¹²⁰ Swoją autobiografię napisał także florentczyk Lorenzo Ghiberti; jako teoretyk sztuki pozostawił nieukończony trzyczęściowy traktat

¹¹⁵ M. Poprzęcka, *Życie artysty*, [w:] *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej*, op. cit., s. 7–8.

¹¹⁶ W. Kemp, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, przeł. M. Bryl; M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”, Poznań 2009, s. 140.

¹¹⁷ Ibidem, s. 143.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum., wstęp K. Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

¹²⁰ Zob. H. Saalman, *The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*, Pennsylvania State University Press, 1970.

Commentari będący podsumowaniem twórczości artystów włoskich XIV wieku. Omawia w niej ewolucję sztuki od czasów Cimabue'go aż po swoją własną twórczość. Jego autobiografia zamyka II część *I Commentari* (po 1450), poświęconych dziejom sztuki nowożytnej.¹²¹

Żywoty... Vasariego, choć krytykowane¹²² były jednak wielokrotnie wznawiane i zapoczątkowały lawinę literatury historycznej we Włoszech i poza nimi. Poza stwierdzeniem cyklicznej natury sztuki i jej wstępną periodyzacją, Vasari ustanowił również wzór formalny dla opracowań historii sztuki jako historii artystów. Jego dzieło zawierało potencjalnie wszystkie elementy historiografii artystycznej, które podejmowali pisarze wieków późniejszych i zapewniło na dwa kolejne stulecia sukces biografice artystycznej w europejskiej literaturze historycznej. Natomiast późniejsi autorzy, prawdopodobnie pod wpływem Johanna Wincklemanna, rozwijali raczej historię sztuki jako dzieje stylu, mniej interesując się samymi artystami i ich dokonaniem. Podejście badaczy postrzegających *Żywoty* jako encyklopedyczny zbiór informacji o artystach i ich dziełach i kontynuujących pisanie o sztuce wg tego wzorca osiągnęło swój szczyt w epoce pozytywizmu. Na przełomie XIX i XX wieku dużą rolę zyskał formalizm, zwłaszcza teoria formy i stylu Heinricha Wölfflina, który nie przykładął większej wagi do życiorysów artystów. Formalistyczne metody pomijające rolę widza i kontekst społeczny zostały skrytykowane dopiero wykształceniu się krytycznej nowej historii sztuki (New Art History).¹²³

Doświadczenie dzieła sztuki, sposób jego odbioru przez widza jest ważnym problemem podejmowanym przez historię sztuki. Badanie wrażenia, jakie dzieło sztuki wywołuje w umyśle odbiorcy, wywieść można już od starożytnej tradycji pisania o sztuce - ekfrazy (*ekphrasis*). Współczesna historia sztuki bada również psychologiczne aspekty tego doświadczenia; od psychoanalizy poprzez teorie recepcji i spojrzenia.¹²⁴

Nową perspektywą badawczą stworzoną przez emerytowanego profesora Uniwersytetu Wschodniej Anglii, Johna Oniansa, jest neurohistoria sztuki (ang.

¹²¹ Z. Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, z serii : *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. W. Juszcak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975, s. 10.

¹²² Wytykano nie tylko błędy, przeoczenia i zafalszowanie prawdy, ale przede wszystkim sprzeciwiano się głównej tezie przypisującej Florencji wyjątkową rolę w dziejach zarówno sztuki Odrodzenia jak i cywilizacji zachodniej.

¹²³ Zob. J. Harris, *The New Art History: A critical Introduction*, Londyn 2001; M. Bryl, *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones”, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1995, n 7, s. 185-218.

¹²⁴ A. d'Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. E. Jedlińska i J. Jedliński, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2013, s. 113.

Neuroarthistory). W swojej książce *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*¹²⁵ opisuje nowe narzędzia analizy dzieł sztuki wykorzystujące odkrycia neurofizjologów. W polu zainteresowań Oniansa nie leży badanie umysłu twórców, ale orzekanie o tym, co miało wpływ na ich mózg. Twierdzi on, że wiedza o czyimś umyśle daje nam zrozumienie podstaw jego osiągnięć. Jeśli otrzymamy wiedzę na temat „organicznego, żyjącego mózgu (...) zyskamy dużo bogatszą i bardziej elastyczną ramę do określenia pełnego zakresu czynników mogących mieć wpływ na indywidualne zachowanie podczas życia artysty.” Takie podejście powoduje, że otrzymujemy solidną podstawę do odpowiedzi na wszelkie pytania, jakie można zadać na temat twórców.¹²⁶

Metoda psychoanalityczna zapoczątkowana na przełomie XIX/XX wieku była przełomowym momentem dla badań związku między życiem artysty a jego dziełem, dla odkrywania sposobu w jaki wydarzenia z życia artysty mogą oddziaływać na jego sztukę. Współczesne metody psychoanalizy wywodzą się od teorii i badań Zygmunta Freuda. Trwające ponad wiek badania naukowe przyczyniły się do zakwestionowania większości teorii Freuda, jednak stwierdzenie, że na ludzką świadomość mają wpływ ukryte motywacje i myśli, czyli nieświadomość, zostało powszechnie zaakceptowane. Przede wszystkim freudowskie teorie rozwoju i funkcjonowania psychiki są bardzo nacechowane kulturowo i nie są uniwersalne. W najbardziej konsekwentny sposób teorie Freuda dotyczące seksualności, ciała i rozwoju osobowości krytykowane z pozycji feministycznej, przez badaczki ze środowiska psychoanalitycznego, jak i spoza niego. Jednak idea stłumionego pożądania odkładanego w podświadomości i wyrażanego później przez sublimację w twórczości, stała się dla historyków sztuki bardzo inspirująca. Wypracowana przez Freuda metoda nie należy do powszechnie stosowanych przez historyków sztuki, jest natomiast stosowana czasem przez psychoanalityków. Pomija ona szerszy kontekst powstania dzieła, a skupia się na znaczeniach, które artysta, świadomie bądź nie, w nim zawarł.¹²⁷

Analiza osobowości Leonarda da Vinci autorstwa Zygmunta Freuda¹²⁸ uważana jest za pierwszą nowoczesną psychobiografię, jednakże, według Teresy Rzepy, pierwszym na świecie psychobiografistą był Władysław Witwicki, który wyprzedził

¹²⁵ J. Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, Yale 2008.

¹²⁶ J. Onians, E. Fernie, *Neuroways of seeing*. Tate Gallery, 2008-05-01. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/neuro-ways-seeing> [dostęp: 04.12.2022].

¹²⁷ A. d'Alleva, op. cit., s. 119-121.

¹²⁸ S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Franz Deuticke, Leipzig & Wien 1910.

Freuda o rok swoją psychobiografią Sokratesa, zawartą we wstępie do własnego tłumaczenia *Uczty Platona*.¹²⁹ Psychobiografia ma na celu opisanie wybitnych osób, np. artystów lub przywódców politycznych poprzez zastosowanie teorii oraz badań psychologicznych. Dzięki połączeniu psychologii osobowości i danych historycznych psychobiografia może być uważana za historyczną formę studium przypadku (*case study*), stanowiąc rozwijający się obszar w dziedzinie biografii¹³⁰.

Znaczenie psychobiografii spisanych przez Freuda nie polega na tym, że ukazują dzieciństwo, życie artystów w nowym świetle (choć jego badania prowadziły niekiedy do nowych odkryć), ale na ujawnieniu wyobrażeń bohaterów na ten temat, które potem znalazły swój wyraz w dziele sztuki. Interesowało go głównie ujawnianie nieświadomych konfliktów i fantazji ucieleśnionych w dziele sztuki. Hanna Segal, w dyskusji z Freudem i kontynuując poglądy na sztukę Melanie Klein, sformułowała własną koncepcję doświadczenia estetycznego, przyjmując ścisły związek między procesem twórczym a terapią analityczną, której celem jest przezwycięzenie w pacjencie postawy depresyjnej. Zdaniem Segal, istnieje związek pomiędzy „impulsem twórczym a środkami które służą pobudzeniu estetycznych uczuć.(...) Akt twórczy w swoim głębinowym wymiarze odnosi się do nieświadomej pamięci harmonijnego, wewnętrznego świata oraz do doświadczania jego destrukcji; to znaczy, że u jego podstawy tkwi postać depresyjna. Impuls artystyczny polega na próbie odzyskania i odtworzenia tego utraconego świata.”¹³¹

Rozwinięciem psychoanalizy na polu sztuki były teorie Jacquesa Lacana, który dokonał reinterpretacji twierdzeń Freuda. Według niego „dzieło sztuki zawsze pociąga za sobą osaczenie Rzeczy”, czyli sztuka nie jest prostym przedstawieniem, nie tworzy po prostu obecności bądź nieobecności obiektu pożądania (Rzeczy). Sztuka paradoksalnie, przedstawia obecność Rzeczy jako jej nieobecność, przez co pomaga społeczeństwu radzić sobie z tą pustką. Pozwoliło to na badanie nie tylko psychiki artysty, ale i szerszego, społecznego zakresu sublimacji dokonywanego poprzez sztukę.¹³² Wielu dwudziestowiecznych historyków sztuki wykorzystywało teorię psychoanalizy aby badać nie tylko osobowość artysty, proces tworzenia, percepcję sztuki, ale też kwestie recepcji dzieła sztuki. I odwrotnie, zainteresowanie recepcją

¹²⁹ Zob. T. Rzepa, *Psychologia Władysława Witwickiego*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991

¹³⁰ W. McKinley Runyan, *Historie życia a psychobiografia badania teorii i metody*, tłum. J. Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

¹³¹ H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przekł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, s. 133.

¹³² A. d'Allewa, op. cit., s. 126.

przejawia się w kilku dyscyplinach: psychoanalizie, historii sztuki i teorii literatury, a powstanie teorii recepcji było rezultatem działań interdyscyplinarnych.

Współczesna historia sztuki jest zorientowana na hermeneutykę; historycy sztuki są samoświadomi procesu interpretacji. Działają oni ze świadomością kontekstu historycznego, który dotyczy nie tylko samego dzieła sztuki ale także jego interpretacji. Wprawdzie historycy sztuki nadal interesują się intencjami artysty, ale jest to postawa sceptyczna. Sceptycyzm ten dotyczy możliwości pełnego poznania intencji twórcy, czy też możliwości interpretowania dzieła inaczej niż przez pryzmat własnej kultury.¹³³

Strukturaliści i poststrukturaliści, podobnie jak zwolennicy teorii recepcji sceptycznie podchodzili do idei autorstwa i postaci "artysty-geniusza". Dowodzili, że idea indywidualnego geniuszu i ekspresji determinującej dzieło sztuki jest tworem kulturowym. Według nich tekst i obraz znajdują się w sieci kulturowych reprezentacji, w których kontekst czytelnika lub widza jest równie ważny jak intencje twórcy podkreślając znaczenie systemów (struktur) językowych czy kulturowych, które istnieją zanim autor stworzy dane dzieło. Myślenie, że artyści mogą komunikować pewne rzeczy bez świadomej intencji doprowadziło do „śmierci autora” Rolanda Barthes'a, według którego: śmierć autora jest ceną za narodziny czytelnika. Dzieło sztuki zbierać ma różnorodne kody z danej kultury, co świadczy o jego intertekstualności. Według de Saussure'a język jako struktura istniał przed pojawieniem się indywidualnego mówcy (stąd komunikacja wykorzystuje istniejące wcześniej wzorce), a Barthes poszedł o krok dalej mówiąc że „to nie autor mówi, lecz język”¹³⁴. Anne d'Alleva uważa, że twierdzenie, że język poprzedza indywidualnego mówcę jest częścią szerszego zjawiska, czyli odrzucenia przez strukturalistów humanistycznej idei autonomicznego myślącego i całkowitego podmiotu ludzkiego, co zakwestionowała już psychoanaliza.¹³⁵ Koncepcja „śmierci autora” w Polsce nie spotkała się z dużym zainteresowaniem wśród historyków sztuki, a także wśród badaczy literatury, którzy zwracali uwagę raczej na koncepcje Romana Jacobsona, Jana Mukařovský'ego i Michaiła Bachtina, gdzie autor znajdował się niemal w centrum zainteresowania badaczy.¹³⁶

¹³³ Ibidem, s. 158.

¹³⁴ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 248.

¹³⁵ A. d'Alleva, op. cit., s. 167.

¹³⁶ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992, s. 138-157; J. Sosnowska, *Biografia kobieca*, [w:] *Biografia, historiografia wczoraj i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. R. Kasperowicz, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 179.

Badania dotyczące płci kulturowej, rozwijające się od lat 70. XX wieku były bodźcem do rozważań o tożsamości prowadzonych na wielu poziomach, od jednostki po społeczeństwa i narody. Paradoksalnie, właśnie te badania znowu postawiły autora w centrum zainteresowania, ponieważ na wszystkich tych polach pojawiał się problem ciała, tego, czego nie można zredukować. Powrót do myślenia o ciele nastąpił w filozofii XIX i XX wieku, która od Kierkegarda stopniowo odrzucała Kartezjańską koncepcję człowieka. Kolejne fazy modernizmu raz zbliżały raz oddalały się od tego co cielesne, ostatecznie w 2. połowie XX wieku, uznano, że wszystko bierze początek w ciele, które jest miejscem zapisu zdarzeń.

W jakikolwiek sposób historycy sztuki nie postrzegaliby znaczenia i roli artysty, niewątpliwie autora dzieła nie da się wyeliminować. Może on sam siebie ustawiać w różnych pozycjach i decydować, albo bardziej lub mniej świadomie wpływać na ostateczny kształt swej pracy. Jego „ja” może rzutować na dzieło w nieznacznym sposób lub może zostać wyeksponowane w dziele bardzo mocno. Artyści przez wieki prezentowali wiele postaw, od niechęci do obnażania wszelkich aspektów swej osobowości, „ukrywanie się” za dziełem, po jawny ekshibicjonizm artystyczny. W obliczu zmian społecznych i wspomnianych wyżej dyskusji na temat tożsamości i cielesności, nie dziwi fakt wzrostu w 2. połowie XX wieku tendencji autobiograficznych w sztuce, która przecież zawsze była odbiciem przemian otaczającego świata.

3. Mit wybitnego artysty a biografie artystek.

Podwaliny pod kult twórcy podłożył renesans; kult bohatera został przeniesiony na artystę, cenionego ze względu na jego sławę. Natomiast w romantyzmie powstał ideał - wzór artysty. W romantycznej konstrukcji osobowości twórczej leżało przeświadczenie, że artysta jest indywidualnością posiadającą możliwości realizacji wszystkich potencjalnych uzdolnień człowieka w stopniu, który nie jest dany żadnej innej jednostce. Wydaje się, że powodem dla którego ten wzorzec mógł przetrwać jest mitologizowanie artysty, przy czym wiele mitów funkcjonuje obok siebie. Golka¹³⁷ wyróżnia następujące mity artysty: wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia i odrzucenia. Badacz ten przeanalizował zmiany statusu twórcy nowożytnego (na przykładzie twórców malarstwa i literatury) poprzez charakterystykę systemu artystycznego, klasyfikację karier artystycznych, uzasadnień twórczości.

Jednak, jak słusznie zauważyła Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, na kartach tej książki nie są reprezentowane kobiety; autor tylko raz przywołuje postać artystki Olgi Boznańskiej oraz *Dzienniki Zofii Nałkowskiej* w bibliografii cytowanych prac.¹³⁸ Badaczka zauważa, że istnieją powody, aby mówić o socjologii artystki, ponieważ przemawia za tym odmienna sytuacja artystyczna, inna droga karier twórczych kobiet, oraz odrębna istota sztuki kobiet, definiowana szeroko jako działalność artystyczna.¹³⁹ Jaka jest przyczyna swoistego braku reprezentacji socjologicznej artystek, skoro wybitnymi jednostkami w sztuce byli zarówno mężczyźni jak i kobiety? Artystki powoli, od lat 80. XX wieku, wchodziły do dyskursu poświęconego sztuce, jednak wciąż pozostawały na marginesie opracowań naukowych. Badaczka dostrzega nieobecność nazwisk artystek na kartach encyklopedii, opracowań dotyczących malarstwa, na ekranach kin, w świadomości zbiorowej. Uważa, że zadanie badawcze dotyczące tworzących kobiet jest bardziej skomplikowane niż to dotyczące artystów-mężczyzn. Określa przyczyny tkwiące „w niedostatku zachowanych prac lub informacji o nich, w rozproszonych archiwaliach, niespisanych biografiach, niezarejestrowanym przez krytykę dorobku twórczym lub incydentalnym jej dostrzeżeniu w polu

¹³⁷ M. Golka, *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań 1995, s. 45; idem, *Socjologia artysty nowożytnego*, Ars Nova, Poznań 2012.

¹³⁸ E. Wejbert-Wąsiewicz, *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica” 2018, t. 66, s. 12.

¹³⁹ Ibidem, s. 11-12.

artystycznym, a szczególnie w niezadbaniu o ujawnione i opisane dziedzictwo kobiet, tak by zachować je dla potomnych. Petryfikacji tego stanu dokonuje tradycja i system – utrwalając jako twórcze wzorce męskie i mniej twórcze wzorce kobiece.”¹⁴⁰

Badacze teorii recepcji, strukturaliści i poststrukturaliści negując znaczenie świadomej intencji autora, dowodzili że idea indywidualnego geniuszu i ekspresji determinującej dzieło sztuki jest tworem kulturowym, „spadkiem” po renesansowych ideach. Także feministyczne historyczki sztuki, np. Nanette Salomon, Griselda Pollock i Linda Nochlin poddały krytyce fakt skupiania się historii sztuki na indywidualnym geniuszu i intencjach artysty. Linda Nochlin w kluczowym dla feministycznej historii sztuki artykule *Why Have There Been No Great Women Artists?*¹⁴¹ z 1971 w odpowiedzi na pytanie o brak wielkich kobiet artystek wskazuje na różnorakie przejawy dyskryminacji, które powodowały że kobietom było trudno (z powodu uwarunkowań politycznych, społecznych i kulturowych) kształcić się w kierunku artystycznym. Według niej, biorąc pod uwagę ogrom trudności i przeszkód stawianych przed chcącymi podjąć działalność artystyczną kobietami, zaskakujące jest, że w ogóle były jakiegokolwiek artystki. Po drugie sugeruje, że być może historycy sztuki nie byli w stanie dostrzec wielkich artystek, ponieważ sposób w jaki historia sztuki definiuje wielkość z założenia wyklucza kobiety. Przypomina o historycznym, kulturowym i instytucjonalnym uwarunkowaniu terminu „geniusz”. Mężczyźni nie są z natury lepszymi artystami niż kobiety, po prostu mieli większe możliwości by wypełniać kulturowo zdefiniowane warunki wybitnego artysty.

Joanna Sosnowska w artykule dotyczącym recepcji książki Lindy Nochlin *Realizm w Polsce*¹⁴², podkreśliła, że nie wywołała ona zainteresowania, mimo że została szybko wydana w kraju¹⁴³. Jednakże, jak zauważa badaczka, „w tym samym czasie zaczęto w polskiej historii sztuki podejmować problemy metodologiczne zbliżone do zaprezentowanych przez Nochlin. Efekty tych działań stały się widoczne dopiero w latach 90., kiedy również u nas zaczęto mówić o sztuce feministycznej.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ibidem, s.13.

¹⁴¹ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, „Art News” 1971, vol. 69, no 9 (January), pp. 22-39, 67-71. (polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „OŚKa” 1999, nr 3, s. 52–56.)

¹⁴² J. Sosnowska, *Linda Nochlin – Feminizm, realizm i polska historia sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, tom XLVII, 2022, s. 135-143.

¹⁴³ *Realizm* ukazał się w USA w 1971, a w 1974 roku w Polsce.

¹⁴⁴ J. Sosnowska, op.cit., s.135.

Old Mistresses Rozsiki Parker i Griseldy Pollock¹⁴⁵ powstała w pewnym sensie jako odpowiedź na tekst Lindy Nochlin. Autorki podkreślają, iż dzięki dotychczasowym badaniom, wprowadzającym kobiety do historii sztuki, one same nie muszą już udowadniać, że artystki były, ale równocześnie krytykują to postępowanie, mogące stać się ślepą uliczką, jeśli nie podważa nauki wykluczającej owe twórczynie. Zauważają, że artystki zostały „usunięte” z historii sztuki w końcu XIX wieku, a przedtem, choć rzeczywiście mniej liczne niż mężczyźni, były jednak zauważane¹⁴⁶. Paradoksalnie, „znikanie” artystek z historii sztuki jest równoległe z faktycznym wzrostem liczby tworzących kobiet. Autorki poświęcając uwagę artystkom, nie robią tego poprzez dopisywanie ich nazwisk do listy wielkich artystów, nie skupiają się na stylistycznych analizach ich prac. Jak zauważa Agata Jakubowska, nie są one „zainteresowane tworzeniem aneksu do kanonicznej historii sztuki, choćby dlatego, że wiedzą, iż znajdzie się on na jej marginesie. Artystkami należy zająć się inaczej, skupiając uwagę na odmiennych problemach - przede wszystkim śledząc, podobnie jak przedtem Nochlin we wspomnianym tekście, społeczne uwarunkowania ich twórczości.

Autorki pokazują na licznych przykładach, jak zmieniały się szanse korzystania z systemu edukacji artystycznej i uczestnictwo kobiet w życiu artystycznym, jak zmieniał się zakres tematów, które podejmowały oraz „sposób traktowania tych tematów, a tym samym to, jak artystki interweniowały w formy sztuki danego okresu i jej język.” Pollock i Parker pokazują w tym kontekście znaczenie autoportretów, jako interesujących i ważnych, bo ukazujących, w jak odmienny sposób artystki odnoszą się do siebie jako kobiet i twórczyń. Prace te są świadectwem stosunku kobiet do ich profesji i zmieniającej się ich sytuacji zawodowej. „Skupiając się na pojedynczych dziełach autorki chcą podkreślić, że nie można ich traktować jak o przykładów sytuacji kobiet w ogóle. Proponują raczej prześledzenie zmiennych relacji między odmiennie rozumianymi pojęciami kobiety i artysty.”¹⁴⁷

Tekst *Why Have There Been No Great Women Artists?* był punktem zwrotnym w badaniach nad sztuką kobiet i wskazaniem, że ich biografie należy konstruować i czytać ponownie odrzucając koncepcję „wielkiego artysty”. Stąd wniosek, że dopóki nie zostanie zdekonstruowany wzorzec artysty mężczyzny nie będzie można pisać

¹⁴⁵ G. Pollock, R. Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora Press, London 1981.

¹⁴⁶ Np. Sofonisba Anguissola znajduje się na kartach *Żywotów* Vasariego, ale w *Historii sztuki* E. Gombricha już nie.

¹⁴⁷ A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 29, 2004, s. 26-27.

biografii kobiet. Według Joanny Sosnowskiej nie oznacza to, że miałyby powstać inny, nowy wzór, który mógłby służyć przy pisaniu biografii zarówno kobiet jak i mężczyzn, ponieważ tylko wielość i różnorodność pozwala na uchwycenie różnic, w tym tych między płciami.¹⁴⁸ Istnienie uniwersalnego wzorca „wielkiego artysty” powoduje że nawet kobiety uznane za wyjątkowe i wybitne pozostawały i pozostają na peryferiach daleko od centrum. Dzieje się to zwłaszcza w sytuacji kiedy nie można podporządkować biografii męskiemu wzorcowi, a tak stało się w przypadku historii życia Anny Bilińskiej. Opisał ją na podstawie dziennika artystki jej mąż Antonii Bohdanowicz przedstawiając ją jako romantycznego bohatera według wzorca stworzonego w biografiach wieszczów, a ponadto pokazując ją przez pryzmat swojego bólu, w kontekście straty. W efekcie podporządkował, a nawet można powiedzieć zawłaszczył pośmiertnie jej los.¹⁴⁹ Kontrolę nad życiem żony artystki próbował przejąć Karol Stryjeński, który wobec niezgodnego z przyjętymi normami zachowania żony, Zofii z Lubańskich Stryjeńskiej, doprowadził do jej umieszczenia w zakładzie psychiatrycznym¹⁵⁰. Artystka ta, odnosząca w latach 20. XX wieku, także na arenie międzynarodowej, sukcesy porównywalne z sukcesami artystów, przejmująco pisała na temat swoich życiowych doświadczeń, trudach łączenia macierzyństwa, twórczości i pracy zarobkowej, z goryczą stwierdzając że jej dzieci to właściwie sieroty. O sobie samej nie bez ironii pisała:

„Kobieta - plastyk, czegoż się może od życia spodziewać? Praca jej odbywa się w samotności, nikt jej nie widzi, jej wygląd w ogóle nie ma żadnego znaczenia. Podziwiane będą w najlepszym razie i opłacane jej utwory. Jej walory kobiece nie tylko nie mają najmniejszego zastosowania, ale nawet muszą być zgłuszone, zniwelowane, gdyż rodzaj pracy twórczej, będącej zarazem podstawą jej bytu, zmusza ją do wydobywania z siebie męskich wartości i przeistoczenia się w rzemieślnika, w skupionego anachoretę, w robociarza. Czyli z miejsca już ją wynaturza. (...) Snuje się taka *Malweib*, cuchnąc naftą i olejem, z ciężką kasetą i blejtramami, kieszenie ma wypchane szmatami do wycierania pędzli, w ręce nosi krzesło pejzażowe i szuka motywów. Tragiczne!

¹⁴⁸ J. Sosnowska, *Biografia kobieca*, [w:] *Biografia, historiografia wczoraj i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, op. cit., s. 184.

¹⁴⁹ Zob. A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.

¹⁵⁰ 1 września 1927 roku malarzkę zabrała z domu policja wraz z lekarzem do „sanatorium” dla nerwowo chorych w podkrakowskich Batowicach. Ta przemyślana akcja miała na celu udowodnienie kobiecie obłądki i pozostawienie trójki dzieci przy ojcu.

Mężczyznę natomiast nimb twórczości otacza urokiem. (...) Mężczyźni nie szkodzi zwichrzona grzywa i lekka abnegacja artystyczna. Pędzle, farby czy glina, obok piękna modelka – to tylko akcesoria, z którymi igra, wesoło pogwizdując. Nie składa on żadnych ofiar na tzw. Ołtarzu Sztuki albo bardzo niewielkie. Ja jednak złożyłam większe niż którykolwiek artysta by się ważył, gdyż na ofiarę tę poszły trzy istnienia ludzkie – moje dzieci.”¹⁵¹

O tym jak cienka jest granica między kontrolą i zazdrością a stłamszeniem, przemocą świadczą chociażby zapiski malarki Bronisławy Rychter-Janowskiej, żony artysty zazdrosnego o jej sukcesy. W swoim dzienniku dzień jej ślubu z Tadeuszem Rychterem określiła jako początek swej Golgoty. Kiedy uznał on żonę za swoją własność, ukazał swoją drugą, skrywaną dotychczas naturę, „szalał i miotał się” tyranizując Janowską, która nosiła się nawet z zamiarem samobójstwa z powodu zachowania męża.¹⁵²

„Mój mąż, który odznaczał się lenistwem i był urodzonym nierobem, nazywał mnie z zazdrości Malweibem¹⁵³. Nie mógł znieść mej pracowitości, z której szydził i gdzie mógł, tam mi przeszkadzał, wrywając moje studia ze sztalugi i wrzucając je do jeziora. Boże! Jakżeż okropnie cierpiałam dręczona przez tego okrutnego człowieka. Czasami, gdy jakieś ludzkie uczucie zabłąkało się w jego sercu, padał mi do nóg, całował je, płakał, bił się w piersi, dusił mnie w ramionach, lecz po godzinie takiego uniesienia stawał się znowu pierwotnym tyranem.”¹⁵⁴

Joanna Sosnowska uważa, że Stryjeńska uznawała dominację męskiego wzorca artysty.¹⁵⁵ Wcześniej przytoczona wypowiedź tej artystki pozwala jednak sądzić, iż po prostu dostrzegała i odczuła na sobie boleśnie tę nierównowagę zysków i strat które ponosili mężczyźni w porównaniu z kobietami artystkami. Nie tyle uznaje wyższość męskiego geniusza, co dokonuje porównania możliwości i społecznego odbioru pracy artysty i artystki - na własnym przykładzie dokonuje podsumowań i rozliczeń będących

¹⁵¹ Z. Stryjeńska, *Chleb prawie że powszedni*, tom I, red. Maria Grońska, Gebethner i Ska, Warszawa 1995, s. 342-343.

¹⁵² B. Rychter-Janowska, *Mój dziennik 1912-1950*, wstęp i opr. J. Różalska, Warszawa 2016, s. 197-198. Nie znamy relacji drugiej strony tego małżeńskiego konfliktu, jednak zapiski Janowskiej dotyczące innych wydarzeń z jej życia są zgodne z faktami, więc nie ma powodu by nie wierzyć w tę relację i odczucie głębokiej krzywdy wyrządzonej przez męża.

¹⁵³ Kobieta malująca (z niem.), ironiczne określenie kobiet, które ok. 1900 roku wykonywały zawód malarki bez wykształcenia akademickiego.

¹⁵⁴ B. Rychter-Janowska, op. cit., s. 201.

¹⁵⁵ J. Sosnowska, op. cit., s. 184.

jej własnym udziałem. Ciekawe jest to, co Stryjeńska pisze o wyglądzie, kobiecości artystek. Zdaniem artystki sztuka wybrana jako rodzaj pracy twórczej oraz źródło dochodów wynaturza kobietę, zmuszając do wydobycia z siebie cech męskich.

Kobiety w sztuce nowożytnej i nowoczesnej istniały przede wszystkim jako ciało, akt, który artysta mężczyzna uwieczniał w swoim dziele. Co więcej, według Lindy Nead, akt żeński nie jest jednym z tematów malarstwa w dziejach sztuki, należy uznać go za szczególny motyw zachodniej sztuki i estetyki. Obraz ciała kobiety w plastyce to, według badaczki „metafora wartości i znaczenia sztuki jako takiej. Naga kobieta symbolizuje transformację pierwotnej i naturalnej materii w wyższe formy kultury i ducha. Można rozumieć go zatem jako środek służący do opanowania kobiecości i kobiecej seksualności.”¹⁵⁶ Kobieta artystka zajmująca miejsce modelki traciła ciało rozumiane jako konstrukt kulturowy, a więc także i tożsamość przydaną przez nią. Poprzez zakwestionowanie jej kobiecości status społeczny artystki stawał się niepewny. Wraz z badaniami nad płcią kulturową i tożsamością, a co za tym idzie i ciałem, w 2. połowie XX wieku nastąpiło ponowne zainteresowanie osobą autora. Nie jest on już jednak romantycznym demiurgiem ale zmysłową istotą, która sprawia, że ucieleśnia się język. Nawiązując do pytań i tez postawionych przez Lindę Nochlin, namysł nad tą kwestią podjęły polskie badaczki:

„Dzisiaj autor/artysta nie ma już wiele wspólnego z nowożytnym bohaterem, którego liniowo skonstruowana duchowa/intelektualna biografia rozwija się w czasie historycznym. Jest przede wszystkim ciałem podlegającym zewnętrznej presji historii rozumianej jako domena polityki, władzy i represji oraz wewnętrznej presji tego, co nieświadomione. Jest rozbity, sfragmentaryzowany, opisywany z punktu widzenia socjologii, antropologii kulturowej, psychologii, psychoanalizy, problematyki gender i nadal rzecz jasna historii. Trudno powiedzieć, na czym będzie polegało i czy nastąpi jego post-modernistyczne scalenie. I czy będzie to równoznaczne z biografią wciąż rozumianą jako forma historycznego dyskursu, czy stanie się palimpsestową, zakorzenioną w ciele narracją, która byłaby jednocześnie przedmiotem badania i metodą gromadzenia danych, literacką fikcją i próbą dotarcia do tego jedyne go sensu, którego osiągnąć nie można.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 14-15.

¹⁵⁷ J. Sosnowska, *Biografia kobieca*, op. cit., s. 185-186.

Uwagę na nieobecność kobiet w historii sztuki zwróciła Agnieszka Morawińska, kuratorka wystawy *Artystki polskie* w Muzeum Narodowym w Warszawie (1991). Doceniając znaczenie tej ekspozycji, Joanna Sosnowska zauważyła, że nie została wtedy podjęta refleksja dotycząca mitu wielkiego artysty w odniesieniu do kobiet artystek. Wszystkie noty biograficzne w katalogu były skonstruowane według schematu, podobnego do biogramów w katalogach wystaw dzieł mężczyzn, czy mężczyzn i kobiet. Można to wytłumaczyć ogólnie przyjętą formą wydawniczą, ale właśnie ten zwyczaj według Sosnowskiej powielał neutralny rodzajowo wzór, którego przezwycięzenie jest konieczne. Ponieważ czytamy i piszemy biografie polskich artystów i artystek ciągle w ten sam sposób, przyjmujemy tę samą historię. Tylko czytając je ponownie i krytycznie, dostrzeżemy wewnętrzną różnicę, w przeciwnym razie powielimy obraz już widziany, jednolity. Tak powstawały hagiografie i nowożytnie biografie oparte na modelu Vasarięgo, uniwersalizujące i neutralizujące problemy rodzajowe. Dotyczy to także biografii polskich artystów, które bywają często zafałszowane, a biografie artystek, będące produktem wtórnym w stosunku do biografii artystów są zafałszowane po wielokroć. Pisanie od nowa biografii mężczyzn, co postuluje Sosnowska, równałoby się odszukaniu tego, co znalazło się poza dyskursem biografii. Dotyczy to życia intymnego, erotycznego, chorób, ułomności, pomijania spraw wiary i religii.¹⁵⁸ Obszar ten jest obecny zazwyczaj w autobiografiach kobiet, zwłaszcza w autobiograficznych dziełach artystek, które nie boją się dotykać tego, co ma charakter tabu.

Jakkolwiek przełamanie neutralnego rodzajowo wzoru biografii jest zasadne, to wyznaczanie osobnych wzorców dla biografii kobiecych jest ryzykowne, gdyż wiąże się z gettoizacją, a przecież nie o to chodzi. Ten nowy wzorzec biografii mężczyzn i kobiet rozumiem jako pełne, głębsze spojrzenie uwzględniające różnicę płciową (i wszelkie inne) oraz włączenie do biografii tych aspektów życia znajdujących się obecnie poza dyskursem, o których wspomina Sosnowska. Być może, zamiast dostosowywać biogramy artystek do przyjętego, męskiego wzoru, dopóki nie powstanie nowy wzorzec, można by w jego ramach uwzględniać kobiece doświadczenia? Samo wplatanie istotnych informacji dotyczących wydarzeń z życia wpływających na twórczość artystek, pozwoliłoby odbiorcy na zmianę postrzegania miejsca artystek w sztuce.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 186-188.

4. Perspektywa płci. Autobiografia kobieca.

Autobiograficzne wypowiedzi kobiet pojawiły się w kulturze europejskiej kilka wieków temu, ale badania odrębnych cech autobiografii kobiet trwają zaledwie od kilku dziesięcioleci.¹⁵⁹ Na tym polu pracą o prekursorskim charakterze jest studium Mary G. Mason *Inny głos. Autobiografie pisarek*, która opiera się na materiale historycznym od XV do XX wieku i rekonstruuje modelowe postawy w pierwszych autobiografiach angielskich.¹⁶⁰ Zwraca ona uwagę, że jedna z omawianych kobiet, Margery Kempe jest autorką pierwszej pełnej autobiografii napisanej w języku angielskim – *The Book of Margery Kempe* z ok. 1432 roku.¹⁶¹ Mason uważa, że w czterech omawianych tekstach: *Revelations* czyli *Showings* Juliany, *The Book of Margery Kempe*, *True Relation* Margaret Cavendish i duchowych zapiskach Anne Bradstreet dedykowanych „drogim dzieciom” – można odnaleźć nie tylko kluczowe początki historii kobiecej autobiografii w języku angielskim, jako szczególnego trybu odsłaniania życia wewnętrznego, lecz również zbiór stosowanych do dzisiaj paradygmatów kobiecej autobiografii. Mason wysuwa postulat, aby nie pytać dlaczego kobiety pisały, ale jak pisały. Zgadzam się jednak z Anną Pekaniec, że nie należy pomijać pytań o motywację, ponieważ powody pisania determinują jego formę.¹⁶²

„Mimo iż praktyka rozróżniania dzieł literackich na podstawie płci autora jest w oczywisty sposób chybiona, w tym szczególnym przypadku, jakim jest autobiografia, w której życie nierozdzielnie wiąże się z pisarstwem, rozdzielenie dzieł w zależności od płci autora, a następnie ponowne zestawienie męskich i kobiecych odmian autobiografii, by w ten sposób rzuciły światło (choćby przez samą odmiennność) na siebie nawzajem, pozwala uzyskać wiele ważnych informacji na temat możliwych i koniecznych okoliczności pisania autobiografii.”¹⁶³

¹⁵⁹ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, op. cit., s. 6.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 16

¹⁶¹ M. G. Mason, *Inny głos: autobiografie pisarek*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, op. cit., s. 171.

¹⁶² A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, op. cit., s. 48.

¹⁶³ M. G. Mason, *Inny głos...*, op. cit., s. 172.

Niewątpliwie porównywanie kobiecych i męskich autobiografii może prowadzić do interesujących wniosków, ale zestawianie ze sobą kobiecych narracji jest również istotne. Należy przy tym pamiętać o tym, aby oprócz kryterium płci uwzględniać inne uwarunkowania; czas powstania, tematykę, rodzaj narracji autobiograficznej.¹⁶⁴

Elaine Showalter stwierdza, że angielskie pisarki ani nie cierpiały z powodu braku czytelników, ani nie pragnęły uwagi uczonych i krytyków. Jednak nigdy nie było pewności, co je łączy, jednoczy jako kobiety, ani czy w ogóle dzielą wspólne dziedzictwo związane z ich kobiecością.¹⁶⁵ Badaczka przywołuje słowa Johna Stuarta Milla, który twierdzi, że kobiety miałyby trudną walkę o przewyższenie wpływu męskiej tradycji literackiej i stworzenie sztuki oryginalnej, pierwotnej i niezależnej: „Gdyby kobiety mieszkały w innym kraju niż mężczyźni i nigdy nie czytały żadnego z ich pism, miałyby własną literaturę.”¹⁶⁶ Zamiast tego, rozumował, zawsze będą naśladowcami, a nigdy innowatorami. Paradoksalnie Mill nigdy nie podniósłby tego punktu, gdyby kobiety nie zajmowały już bardzo ważnego miejsca w literaturze. Według Showalter jest wyraźna różnica między książkami, które zostały napisane przez kobietę, a literaturą kobiecą, która celowo i zbiorowo zajmuje się artykułowaniem kobiecego doświadczenia i kieruje się własnymi impulsami do autonomicznego wyrażania siebie. Badaczka uważa, że jako powieściopisarki kobiety zawsze były samoświadome, ale rzadko samookreślały się.¹⁶⁷ Zgadza się z tym Anna Pekaniec kontynuując myśl Ingi Iwasiów: „wiktoriańska diarystka, chowająca zapiski pod serwetą, choć pisała o samej sobie, nie wносиła wiele nowego do feministycznego dyskursu, ponieważ mówiła o sobie nie w swoim języku. Opleciona kulturowymi determinantami płci, próbowała przełamać milczenie, ale mówiąc, mogła jedynie powtarzać słowa nie należące do jej języka.”¹⁶⁸

Historia polskiej autobiografii kobiecej nie jest obfita, jednak stanowi interesujący zbiór autobiografii mistycznych, lirycznych, dzienników podróży, pamiętników. Zbiór ten jest według Pekaniec punktem wyjścia i zapleczem dla eksplozji autobiografistyki kobiet w XIX wieku. Jest też świadectwem, że część kobiet doceniała doświadczenie osobiste i chciała o nim pisać, co stanowi istotę

¹⁶⁴ A. Pekaniec, op. cit., s. 48.

¹⁶⁵ E. Showalter, *A literature of their own. British novelist from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, New Jersey 1977, s. 3.

¹⁶⁶ J. S. Mill, *The subjection of women*, [w:] John Stuart Mill and Harriet Taylor Mill, *Essays on Sex Equality*, Chicago 1970, p. 207 (za: E. Showalter, *A literature of their own...*, op. cit., s. 3).

¹⁶⁷ E. Showalter, op.cit., s. 4.

¹⁶⁸ A. Pekaniec, *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych*, „Autobiografia” 2014, nr 1 (2), s. 15-16.

autobiografii.¹⁶⁹ Polska autobiografia kobieca sięga tradycją pierwszej połowy XVII wieku.¹⁷⁰ Karmelitańska autobiografistyka rozpatrywana była jako dokumenty życia duchowego, z perspektywy historiografii zakonnej, lecz jest ona także częścią historii kobiecej literatury dokumentu osobistego, wypływającą z kobiecego doświadczenia świata. Mimo iż narracje są czasami zagmatwane, zbyt zagęszczone lub zbyt ogólnikowe, to nie umniejsza ich znaczenia ponieważ opisują autentyczne doświadczenia i uczucia.¹⁷¹ Trzeba również podkreślić, że mieszkanki klasztorów odznaczały się często wysoką kulturą literacką, a prowadzenie dzienników było popularną praktyką w klasztorach karmelitańskich.

Polska autobiografistyka kobieca ma także świecką tradycję. *Transakcja albo Opisanie całego życia jednej sieroty przez żalosne treny od tejże samej pisane roku 1685* Anny Stanisławskiej jest tekstem wyjątkowym ze względu na formę (77 części, ośmioletkowe rymowane treny) a także sposób przedstawienia własnego życia i funkcję autoterapeutyczną procesu pisania.¹⁷² Jednym z niewielu zachowanych XVIII-wiecznych pamiętników jest *Proceder podróży i życia mego awantur* Reginy Salomei z Rusieckich Pilsztynowej. Anna Pekaniec określa autorkę przodkinią emancypantek, której samodzielność, pomysłowość i zaangażowanie w pielęgnowanie wypracowanej niezależności decydują o wyjątkowości tej narracji autobiograficznej.¹⁷³ Z około 1822 roku pochodzą natomiast *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanki spraw poważnych, ciekawych i błahych* Wirydianny Fiszerowej, które są jakby pomostem między oświeceniem a romantyzmem, odzwierciedlają sposób myślenia i postawę charakterystyczną dla obu epok. Narracja ma charakter patriotyczny; autorka opisuje siebie i Polskę, przy czym to bardziej historia epoki niż jej własna, dlatego jest to pamiętnik, w którym świadectwo góruje nad wyznaniem (trójkąt autobiograficzny). Dzieło to jest przykładem na to, że kobiece biografie już przed XIX wiekiem prezentowały wysoki poziom i były próbą ujęcia, opowiedzenia, zrozumienia świata

¹⁶⁹ Eadem, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, op. cit., s. 39.

¹⁷⁰ W latach 1647-1651 karmelitanka Marianna Marchocka spisała na polecenie swojego spowiednika autobiografię zatytuowaną *Żywot Wielebnej Matki Teresy a Jesu, klasztorów we Lwowie i w Warszawie karmelitanek bosych fundatorki, który swoją ręką z rozkazania przełożonych i spowiednika swego napisała*. Zachowały się jeszcze dwie karmelitańskie autobiograficzne narracje: *Autobiograficzne zapiski* Matki Barbary od Najświętszego sakramentu karmelitanki bosej (Teofili z Kretkowskich Zadzikowej) oraz relacja z podróży autorstwa siostry Anny Marii od Jezusa, karmelitanki bosej: *Jak to karmelitanki bose uciekły podczas oblężenia Lwowa przez Kozaków i Scytów*.

¹⁷¹ A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii...*, op. cit., s. 24-25.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Ibidem, s. 28 i 32.

widzianego oczyma kobiety, która nieraz znajdowała w pisaniu przyjemność, możliwość wypowiedzenia się, ocalenia wspomnień, antidotum na samotność, jak określiła to słusznie Anna Pekaniec.

Wiek XIX był wiekiem powieści, ale także literatury dokumentu osobistego; pisanie pamiętników, dzienników, wspomnień było modne, umożliwiało przekazywanie informacji i zapewniało kontakt między oddalonymi od siebie korespondującymi. Pisarstwo kobiet było krytykowane za autobiografizm i uważane za mniej ważne od męskiego a intymistyki nie włączano do literatury. Paradoksalnie właśnie to spowodowało że autobiografia stała się idealnym środkiem wypowiedzi dla kobiet, ponieważ niektóre z nich, deprecjonując własne teksty i odmawiając im literackości wybierały dokumentaryzm (co nie oznaczało rezygnacji z immanentnej literackości, lecz czyniło ją raczej mimowolną, niezamierzoną). O wyborze takiego sposobu pisania świadczy także określenie przez autorki jego charakteru już w tytule: wspomnienia (Ewa Felińska, Anna Potocka-Wąsowiczowa z Tyszkiewiczów, Henrietta z Działyńskich Błędowska, Paulina Wilkońska, Jadwiga z Sikorskich Klemensiewiczowa, Lucyna Kotarbińska, Tacjana Wysocka), pamiętnik (Ewa Felińska, Anna z Działyńskich Potocka, Helena Modrzejewska, Kazimiera Paulina Rogowska, Maria z Łubińskich Górka), kronika (Maria z Mohrów Kietlińska), dziennik (Zofia Romanowiczówna, Maria Kasproviczowa, Maria Dąbrowska), własna biografia (Helena Modrzejewska), historia mojego życia (Aleksandra z Tańskich Tarczewska), autobiografia (Irena Krzywicka).¹⁷⁴

Autorki rzadko zastanawiały się nad istotą narracji autobiograficznej, aczkolwiek klasyfikowały swoje teksty i podawały powody zawarcia paktu autobiograficznego. Według Anny Pekaniec, na tym tle wyróżniają się refleksje „metaautobiograficzne” Stanisławy Przybyszewskiej tłumaczącej czym jest dla niej autobiografia. Uważała ona literaturę autobiograficzną za literaturę niskich lotów powodującą komplikacje pomiędzy autorem a opisanymi osobami. Co ciekawe, uważała że uczucia i osobiste zaangażowanie nie są pożądane, pisanie o sobie powinno być jak najmniej osobiste, ponieważ nadmierne zaangażowanie prowadzi do zniekształcenia. Autobiografizm zobiiektywizowany jest wynikiem rozważań Przybyszewskiej na temat człowieka idealnego, „mentalnego” - uniwersalnego, zdystansowanego, maksymalnie obiektywnego, skupionego na analizowanym

¹⁷⁴ Ibidem, s. 340-341.

problemie a nie na emocjach.¹⁷⁵ Jadwiga Toeplitz Mrozowska natomiast, w *Słonecznym życiu* napisanym pod koniec życia (1963), nie chcąc ryzykować że wspomnienia miną się z prawdą, zaproponowała połączenie paktu autobiograficznego i paktu powieściowego. Jest to bliskie koncepcji autofikcji Serge'a Doubrovsky'ego, gdzie teksty są jednocześnie autobiografią i powieścią.¹⁷⁶ O znaczeniu wyobraźni w diarystyce przekonywała Maria Dąbrowska, której filozofia wyrasta z przekonania, iż dzienniki pisane są przez osoby o bujnej wyobraźni, rozumianej jako zdolność do „przetwarzania wspomnień w dzieła sztuki”¹⁷⁷. Anna Iwaszkiewiczowa, tak jak Przybyszewska, uważała intymistykę za „literaturę ostatniego rzędu”, była przekonana o braku własnego talentu i dowodziła że kobieta nigdy nie może być kreatorką. A jednak pisała dziennik zastępujący w jej oczach literaturę, traktując go jako jedną z form ekspresji twórczej i wewnętrzną potrzebę. Paradoksalnie odmawiając sobie miana bycia pisarką, dziennik zamienia w literaturę.¹⁷⁸

Anna Pekaniec odnotowała, że wiele autobiografistek stosuje formę mówienia o sobie poprzez opowiadanie o innych. Autorki nie opowiadają o swoim życiu wprost ale ukrywają siebie w historiach rodziny, społeczności lub miejsc, do tego stopnia, że czasem okazuje się, że w osobistym tekście, najtrudniej jest odnaleźć samą autorkę. Ten typ pisania autobiograficznego Linda H. Peterson, (zapożyczając pomysł od Janice Carlisle), określiła mianem lustrzanego: „specular autobiography”¹⁷⁹. Jednakże w tym sposobie pisania, autobiografki niekoniecznie otrzymują adekwatny obraz samych siebie. Odbijają się one w zwierciadle opowieści o członkach rodziny i znajomych, a obraz w lustrzanych autobiografiach jest złożony z opinii, sądów, stereotypów. Bliska, choć jednak odmienna, jest koncepcja „relational autobiography” Susan Stanford Friedman, określająca kobiecą autobiograficzną tożsamość poprzez lawirowanie autorek pomiędzy jednostkowością a wspólnotowością¹⁸⁰. Indywidualizm i poczucie przynależności do grupy są w niej jednakowo ważne, a żadna nie może mieć dominującego charakteru. Poetki – Maryla Wolska i Beata Obertyńska¹⁸¹ (matka i

¹⁷⁵ Ibidem, s. 341.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 342.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 67.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 343-344.

¹⁷⁹ L. H. Peterson, *Traditions of Victorian Women's Autobiography, The Poetics and Politics of Life Writing*, University Press of Virginia, Charlottesville and London 1999, s. 151; A. Pekaniec, *Literatura dokumentu osobistego kobiet...*, op. cit.

¹⁸⁰ S. Stanford Friedman, *Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice*, [w:] *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. S. Smith, J. Watson, The University of Wisconsin Press 1998, p. 79.

¹⁸¹ M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1974.

córka) swoje wspomnienia opisały w formie nazwanej przez nie mianem *quodlibetu*.¹⁸² Halina Ostrowska-Grabska¹⁸³ podobnie jak wyżej wymienione poetki wybrała formułę w której przedmioty, dokumenty, wycinki prasowe, fotografie są impulsem autobiograficznym; za ich pomocą autobiografka rekonstruuje przeszłość własnej rodziny łącząc je ze sobą, niczym fragmenty układanki. Pełnią one także funkcję uwierzytelniającą wspomnień; świadczą o autentyczności wydarzeń i osób. *Bric-à-brac*¹⁸⁴, w odróżnieniu od subiektywnego i lirycznego *quodlibetu*, jest ukierunkowany na dawanie świadectwa, a nie na przeżywanie. Te dwie formy kobiecej biografii (obecne także w tekstach Jadwigi z Sikorskich Klemensiewiczowej, Zuzanny Rabskiej, Pii Górskiej, Marii Iwaszkiewiczowej) można zaklasyfikować jako przykłady autotypografii, czyli odmiany biografii, w której powodem zawarcia paktu autobiograficznego jest przywiązanie do przedmiotu, będącego dla autorki przedłużeniem, rozszerzeniem myśli.¹⁸⁵

„Przywołany *passus* sugeruje, że kobieca literatura dokumentu osobistego jest archiwum mieszczącym rewelacyjne, dotąd nieodkryte historie. W dużej mierze tak jest – autobiografki opowiadają kobiecy świat, żeńską codzienność, nadając im idiomatyczny i niepowtarzalny styl, tak jak unikatowa jest każda z autorek. Wychodząc poza obwarowania dominującego, a więc męskocentrycznego dyskursu, piszące kobiety wskazały, iż rzeczywistość nosi płciową sygnaturę.”¹⁸⁶

Artystki także pisały biografie. Frida Kahlo prowadziła pamiętnik przez ostatnie 10 lat życia, a jego forma zbliżona jest do szkicownika, który wypełniają rysunki, wiersze i przemyślenia. Dorothea Margaret Tanning, amerykańska malarka, rzeźbiarka i pisarka, w 1986 roku opublikowała autobiografię zatytułowaną *Birthday*, a w 2011 wydała bardziej rozbudowaną wersję swojej biografii pt. *Between Lives: An Artist and Her World*. Ciekawym wydawnictwem, którego tytuł można dosłownie przetłumaczyć jako kolażowa autobiografia, jest dzieło Hannah Höch¹⁸⁷; książka przedstawiająca jej ostatni, największy fotokolaż złożony z jej prac, *Life Portrait* (1972-

¹⁸² Rodzaj żartu muzycznego, polegający na współdziałaniu tematów różnego pochodzenia melodycznego lub tekstowego w jednej formie muzycznej.

¹⁸³ H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac. 1848–1939*, PIW, Warszawa 1978.

¹⁸⁴ Zbiór przedmiotów o charakterze antykwarycznym.

¹⁸⁵ A. Pekaniec, *Literatura dokumentu osobistego kobiet...*, op. cit., s. 22.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ H. Höch, *Life Portrait: A Collaged Autobiography*, The Green Box, 2016.

1973), składający się z 38 sekcji, sekcja po sekcji, wraz z odpowiednimi cytatami i tekstami objaśniającymi Almy-Elisy Kittner. Autobiografia Sophie Calle, francuskiej artystki konceptualnej, po raz pierwszy opublikowana została w języku francuskim w 1994 roku, a następnie rozszerzona i wydrukowana w języku angielskim (*Sophie Calle: True Stories*¹⁸⁸). Poprzez montaż poetyckich i autobiograficznych tekstów oraz fotografii artystka przedstawiła własną historię z wnikliwością i błyskotliwym humorem. Louise Bouregois pisała pamiętnik i wiersze, a całą swoją twórczość postrzegała jako pamiętnik; w formie zapisanej i jako zestaw prac artystycznych.¹⁸⁹ Autobiografia Mariny Abramović *Pokonać mur. Wspomnienia*¹⁹⁰, to nie tylko życiorys kobiety - ikony sztuki współczesnej, ale także intymny autoportret, artystki dla której nie istnieje granica między sztuką a życiem. Opisuje ona barwne ale także pełne bólu i ograniczeń życie, oraz nowatorski sposób jaki znalazła na ich przekroczenie za pomocą sztuki performance. Autobiografii artystki pozwala dogłębnie zrozumieć, na czym polega sens jej sztuki.

Polskie artystki także pisały dzienniki, pamiętniki, wspomnienia: m.in. Bronisława Rychter-Janowska, Pia Górka, Zofia Stryjeńska, Alicja Halicka, Monika Żeromska. W 2016 roku ukazała się książka *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości*¹⁹¹, wspomnienia artystki spisane i zredagowane przez Lecha Stangreta. Maria Stangret-Kantor stworzyła barwny obraz życia artystycznego i towarzyskiego swoich czasów, a także odsłoniła zarówno dramatyczne jak i szczęśliwe chwile małżeństwa z Tadeuszem Kantorem. Życie osobiste obojga i kolejne etapy rozwoju artystycznego związane są z historią awangardy artystycznej w powojennej Polsce. „Z tych wielu wspomnieniowych wątków wyłania się życie pełne pasji, miłości, nagłych zwrotów, ale i wizerunek silnej, niezłomnej kobiety, która potrafiła połączyć swój własny temperament artystyczny, swoją własną drogę twórczą z rolą żony, partnerki i współpracownicy Tadeusza Kantora”.¹⁹²

¹⁸⁸ *Sophie Calle: True Stories*, Actes Sud, 2016.

¹⁸⁹ 10 maja 2018 roku została otwarta przeglądowa wystawa prac Bourgeois w prywatnym muzeum Glenstone, Mitchell i Emily Rales w Potomac w stanie Maryland. Towarzyszący wystawie katalog zawierał blisko 50 stron niepublikowanych wcześniej wpisów do pamiętnika, które artystka spisała w wieku od 14 do 91 lat.

¹⁹⁰ M. Abramović, J. Kaplan, *Pokonać mur. Wspomnienia*, Rebis, Poznań 2016.

¹⁹¹ *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości*, Spisał i zredagował: L. Stangret, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, Kraków 2016.

¹⁹² www.kantorfoundation.pl/maria-stangret-kantor-malujac-progi-maria-stangret-kantor-o-swoim-zyciu-i-tworczosci-spisal-i-zredagowal-lech-stangret/ [dostęp: 20.03.2023]

Autobiografie kobiet stanowią jeden z przedmiotów zainteresowania krytyki feministycznej, która próbuje m.in. „przepisać” na nowo historię i teorię literatury i naświetlić zapomniane lub marginalizowane obszary fikcji i autobiografii. Według Ingi Iwasiów dla badaczek drugiej fali kobieca intymistyka miała okazać się rezerwuarem wiedzy o życiu kobiet, który mógłby stanowić wstęp do alternatywnej historii społeczeństwa, obyczajów, literatury. Badaczka przywołuje, wspomnianą już wcześniej, metaforę gestu wiktoriańskiej diarystki, która chowa pod serwetą osobiste zapiski, wydobywane przez badaczki feministyczne z ukrycia.¹⁹³ A jednak tak się nie stało, ponieważ okazało się, że w literaturze dokumentu osobistego kobiet trudno jest odnaleźć autentycznie kobiecą narrację. Powodem tej sytuacji jest fakt, iż kobieta i jej twórczość funkcjonują w obrębie patriarchy. Indywidualność, nawet jeśli jest manifestowana, jest wynikiem działania uwarunkowań kulturowych. Iwasiów przypomina, że autobiografia napisana przez mężczyznę zaliczana jest do tzw. gatunków wysokich, elitarnych, a napisana przez kobietę jest przesuwana w strefę prywatności.¹⁹⁴ Badaczka postuluje aby „teorię autobiografii napisać jeszcze raz, uwzględniając paradoksy kulturowych konstruktów i oscylację prywatnego/publicznego w tym co nazywamy tekstem kobiecym lub męskim”¹⁹⁵

Myślę, że idealnym podsumowaniem rozważań o autobiografii kobiecej są słowa Brigitte Gautier, która podjęła próbę nakreślenia krytyczno- i teoretycznoliterackiej charakterystyki kobiecej autobiografii. Dowodzi ona, że wyjątkowość kobiecej autobiografii polega na tym, że jest ona transgresją podbudowaną gniewem, który wypływa z odebrania kobiecie władzy, nawet nad samą sobą. Autobiografia kobieca więc, to wyraz walki, buntu, zaangażowania w proces budowania własnej tożsamości, która nie tylko zasługuje, lecz domaga się ekspresji. Gautier uważa, że autorka podczas pisania „rozdziela” projektowany obraz samej siebie na trzy portrety; obraz siebie samej (autopercepcja), obraz siebie jaki autorka pokazuje innym (reprezentacja) oraz obraz będący wynikiem informacji zwrotnej o sobie otrzymywanych od innych (określenie).¹⁹⁶

¹⁹³ I. Iwasiów, *Intymność i rynek*, „Dekada literacka”, 2004, nr 3, s. 28.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 29.

¹⁹⁶ B. Gautier, *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 152-158.

5. Autoportret jako praktyka autobiograficzna

– krótki zarys.

W sztukach plastycznych najbardziej pierwotną, klasyczną i powszechną formą autobiograficzną jest autoportret, czyli portret artysty / artystki, w którym przedstawia on samego / samą siebie za pomocą technik malarskich, rzeźbiarskich, technik grafiki warsztatowej, rysunku, przy użyciu fotografii lub w inny sposób. Wizerunek własny powstaje pod wpływem wielu różnych motywacji, impulsów, potrzeb, spełnia także różnorodne funkcje. Wraz z upływem czasu rozwijały się nowe funkcje i formy autoportretu, a w XX wieku artyści / artystki zaczęli stosować różnorakie strategie autobiograficzne.

Autoportret nie jest po prostu odmianą portretu, w której modelem jest sam artysta. Twórca przedstawia wprawdzie siebie takiego jakiego widzi na zewnątrz, jakby przedstawiał drugiego człowieka, ale zasadniczą różnicą jest fakt, że siebie zna inaczej, od wewnątrz, postrzega inaczej niż innych ludzi i ma do siebie inny stosunek emocjonalny. Autoportret jest dla widza obrazem nie tylko wyglądu artysty ale też psychiki, charakteru, osobowości. Pokazuje nie tylko daną osobę ale też często jej otoczenie; mieszkanie, pracownię, rodzinę, ukazuje ją jako członka grupy społecznej czy przedstawiciela danej epoki. Rodzaj autoportretu mówi o tym jak artysta postrzega samego siebie, ale też innych, jak widzi siebie wśród ludzi, w świecie. Jeżeli artysta przedstawia jakieś wydarzenie/wydarzenia ze swojego życia, to jest to szerszy obraz wiedzy o nim samym i jego relacji ze światem.

Celem autoportretu jest zazwyczaj przekazanie współczesnym i potomnym wizerunku artysty przez niego samego i zapewnienie twórcy długiego trwania w pamięci. Można powiedzieć, że poprzez moment utrwalony na autoportrecie raz ukazana postać pozostaje niezmienna na zawsze, a „twórca zyskuje ponadczasowy byt, przewyższa śmierć.”¹⁹⁷ Drugim najważniejszym impulsem do przedstawienia samego/samej siebie jest pragnienie samopoznania, poszukiwania własnej tożsamości czy sensu istnienia. Zapewne każdy człowiek chociaż raz w życiu przyglądając się swojej twarzy zadaje sobie pytanie: „kim jestem?” U większości ludzi ciekawość samego siebie, potrzeba zgłębiania tajników swojej psychiki jest okresowa, u

¹⁹⁷ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, op. cit., s. 8-9.

niektórych może trwać całe życie. Efektem tych poszukiwań są serie autoportretów jak u Rembrandta van Rijn, Vincenta van Gogha, Oskara Kokoschki, Maxa Beckmanna, Conrada Felixmüllera czy Jacka Malczewskiego, by wymienić tylko kilku. Mieczysław Wallis¹⁹⁸ oprócz potrzeby wniknięcia w swoją duszę oraz uwiecznienia swojego wyglądu wymienia jeszcze, jako impuls do powstania autoportretu, zamówienie, chęć wprawienia się w swojej sztuce i tworzenie swojego wizerunku dla bliskich. Również potrzeba autoterapii, tak jak w literaturze dokumentu osobistego, może być motywacją do zawierania autobiograficznych wątków w sztuce. Najlepszym tego przykładem jest twórczość Fridy Kahlo, która odzwierciedlała na obrazach swoje emocje, ból, traumatyczne wydarzenia z życia. Kiedy artysta/ artystka czyni siebie samego/samą przedmiotem swojej twórczości, opowiada swoją historię, pokazuje konkretne wydarzenia ze swojego życia, mamy do czynienia z narracją autobiograficzną, która może stać się swoistym dziennikiem przeżyć. Pobudki związane z wyborem takiej formy wydają się być bardziej skomplikowane, o czym będę pisać w dalszej części pracy. Uogólniając można założyć, znowu odwołując się do literatury, że autobiografia jest narzędziem do konstruowania tożsamości, budowania własnego „ja” (Lejeune). Artysta / artystka opowiadając swoją historię stwarza siebie samego / samą, nadaje sens wydarzeniom, które mogą mieć charakter świadectwa, manifestu, przekazu dla odbiorcy. Istotne jest również to, że artyści i artystki pisali także dzienniki, pamiętniki, autobiografie oraz poezje; refleksja była prowadzona także w warstwie językowej, nie tylko w twórczości artystycznej. Obie warstwy, literacka i wizualna wzajemnie się uzupełniały, dopowiadały.

Poniższy zarys historyczny dotyczący autoportretu w malarstwie i grafice ma na celu prześledzenie ewolucji wizerunków własnych artystów i artystek oraz wskazanie różnych ich form i funkcji. Poszczególne dzieła omawiane są pod kątem sposobu ujęcia siebie samego / samej, szczególnie gdy dzieło jest nowatorskie w zakresie przedstawienia wizerunku własnego artysty / artystki. Historia autoportretu w twórczości artystek została nakreślona na większej liczbie przykładów niż w przypadku autoportretów artystów i poświęcam jej więcej uwagi, aby wychwycić na czym polega jego odmienność względem autoportretu artysty (także w sposobie podejścia autorek), by określić cechy wyróżniające, oraz odnieść się do kontekstu czy okoliczności ich powstania, które mogą wskazywać na specyfikę doświadczenia kobiecego.

¹⁹⁸ M. Wallis, *Autoportret*, op. cit., s. 15-16.

Pragnienie, aby zatrzymać pamięć o sobie towarzyszy autorom autoportretów od wieków, a może od początków ludzkości. Być może pierwszymi śladami, protoautoportretami w dziejach ludzkości były obrysy dłoni, albo ich odciski pozostawione na ścianach prehistorycznych jaskiń? (zarys dłoni z Jaskini Chauveta).¹⁹⁹

a) w sztuce europejskiej i amerykańskiej

Prawdziwe zainteresowanie portretem własnym budzi się w XVI wieku wraz ze wzmożonym zainteresowaniem osobowością artysty w epoce renesansu. Autoportret, jako ważny element twórczości artystów, stał się autonomicznym dziełem. Za jeden z pierwszych autoportretów uznaje się obraz Jana van Eycka *Portret mężczyzny w czerwonym turbanie* (1433). To, co zwraca uwagę, to nie tylko charakterystyczne nakrycie głowy malarza, ale też sposób, w jaki postrzegał samego siebie – jako człowieka opanowanego i pełnego wewnętrznego skupienia. Artystą, który namalował wiele wizerunków własnych był Albrecht Dürer. Pierwszy autoportret wykonał on bardzo wcześnie, w wieku 13 lat, srebrnym sztyftem na papierze (1484). Kolejne wizerunki powstały w technice olejnej: w wieku 22 lat (1493) zwany *Portretem artysty trzymającego oset (Autoportret z kwiatem mikołajka)*; inny namalowany w wieku 26 lat, w delikatnym skręcie tułowia na tle okna otwierającego się na górzysty krajobraz, zwany jest *Autoportretem w rękawiczkach* (1498) oraz wykonany w wieku 28 lat tzw. *Autoportret w futrze* (1500) nawiązujący w ujęciu do średniowiecznych wizerunków Chrystusa-Zbawiciela.²⁰⁰

Około siedemdziesięciu autoportretów namalował i wykonał w graficznych technikach wklęsłodruku Rembrandt van Rijn tworząc szczególny rodzaj kroniki swego życia. Dokumentował różne etapy przyglądając się wnikliwie swojej zmieniającej się twarzy, ale i jego spojrzenie na nią się zmieniało. Szczególnie interesujące są jego autoportrety wykonane w podeszłym wieku (np. *Autoportret jako rysownik*, 1648), na

¹⁹⁹ Historią autoportretu zajmowali się: Mieczysław Wallis (M. Wallis, *Autoportret*, WAiF, Warszawa 1964); James Hall (J. Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Thames and Hudson, London 2015), Liz Rideal i Julian Bell (L. Rideal, J. Bell, *500 Self-Portraits*, Phaidon Press, 2018), Natalie Rudd (N. Rudd, *The Self-Portrait*, Thames and Hudson, London 2021).

²⁰⁰ Dürer uważał artystę za osobę o szczególnym powołaniu, kogoś obdarzonego przez Boga szczególnym posłannictwem, któremu usiłuje sprostać „artysta-rzemieślnik w służbie Boga, bardziej niż ubóstwiony wybraniec”). Autoportret artysty w świetle tych słów staje się wyznaniem jego wiary. Zob. J. Białostocki, *Albrecht Dürer*, Warszawa 1970, s. 6 i 20.

których ukazuje, obnaża wszystkie skazy i zmiany starzejącego się ciała, rezygnując z idealizowania, nakładania masek, przyjmowania póz, dbania o szczegóły ubioru czy tła. Artysta odsunawszy się od świata mógł lekceważyć zasady narzucane przez klientelę i konwencje - twórca który odrzucił myśl o reakcji odbiorcy twórca zostaje sam ze sobą. Rembrandt namalował wcześniej *Autoportret z Saskią (Syn Marnotrawny, olej na płótnie, 1634-1636)*, który jest odzwierciedleniem małżeńskiego szczęścia, zmysłowości, uczucia łączącego artystę z żoną, apoteozą życia. Temat ten artysta uwiecznił także na akwafortcie (*Autoportret z Saskią*²⁰¹, 1636), na której Rembrandt trzyma ołówek w dłoni a przed sobą ma arkusz papieru. Także Peter Paul Rubens sportretował się z żoną (*Autoportret z Izabelą Brant ok.1609*) nawiązując w swoim dziele do dawnej niderlandzkiej tradycji portretowania par małżeńskich. Jest to zupełnie inne przedstawienie niż u Rembrandta, raczej reprezentacyjne niż intymne, chociaż gest dłoni Isabeli i łagodność spojrzeń obojga małżonków wyraża czułość i przywiązanie. Reprezentacyjną funkcję spełnia niewątpliwie *Autoportret w wielkim kapeluszu, (1623–1625)* Rubensa, na którym utrwalił siebie wzorem portretowanych wcześniej dystyngowanych modeli, w bogatym, eleganckim ubiorze, patrzy na widza pełen powagi, z godnością.

Szczególną rolę w autoprezentacji artystów odgrywają atrybuty związane z ich profesją: palety, pędzle, sztalugi, dłuta, płyty graficzne. Podobnie jak ubiór zakładany w pracowni, stanowiły oznakę dumy zawodowej, przynależności artystycznej i tożsamości. Pod koniec XV i XVI wieku wraz ze wzrostem pozycji artysty malarza, jego zestaw atrybutów zostaje wzbogacony o książki, rekwizyty, pojawiają się przedmioty o symbolicznym znaczeniu nawiązującym do poezji, muzyki, filozofii (Peter Bruegel Starszy, *Malarz i miłośnik sztuki, ok. 1565*, Jan Vermeer van Delft, *Artysta w atelier, ok. 1662-1665*, Georges Desmarées, *Autoportret artysty w towarzystwie córki Antonii, ok. 1750*). Dzieło Vermeera nazywane też *Alegorią malarstwa* jest przedstawieniem artysty, w którym malarz siedzi tyłem do widza. Obraz będący przedmiotem licznych interpretacji został uznany za hołd składany malarstwu, gloryfikację zawodu artysty oraz swego rodzaju testament artystyczny, podsumowujący wizje artystyczne Vermeera. Można powiedzieć, że w tym przypadku autoportret spełnia rolę manifestu. Francisco Goya natomiast, wykorzystywał miejsca na portretach wielmożów aby zaprezentować siebie; np. jako zarys, cień, obok premiera

²⁰¹ Autoportret na neutralnym tle, nie w tawernie.

Floridablanca czy malującego rodzinę hiszpańskiego infanta (*Portret rodziny infanta don Luisa*, 1783). W tym okresie (przełom XVI-XVIII w.) powstało wiele autoportretów autorstwa kobiet m.in. Sofonisby Anguissoli, Artemisii Gentileschi, Rosalby Carriery czy Élisabeth Vigée-Lebrun (będą one omówione szerzej w dalszej części tego podrozdziału).

W sztuce autoportretowej XIX wieku zaszły zmiany o przełomowym znaczeniu. Romantyczna filozofia i koncepcja człowieka: wiara w moc geniuszu i apologia twórczej swobody prowadziły do skupienia się na sobie i na własnych przeżyciach, a także do eksponowania wizerunku własnej osoby. Przemiany sytuacji na rynku dzieł sztuki, koniec prywatnego mecenatu, pojawienie się nowej klienteli oraz upowszechnienie rysunku i grafiki dzięki rozwojowi wydawnictw ilustrowanych, miało znaczenie także dla twórczości autoportretowej. Liczniejsze, bardziej zróżnicowane wizerunki podnosiły rangę „świadectwa autoportretu” jako dokumentu przemian koncepcji człowieka i artysty, jego biografii i zarazem życia artystycznego epoki.²⁰² Gustave Courbet, jak Rembrandt, wykonał wiele autoportretów w ciągu swojego życia, zarówno obrazów jak i rysunków. Pierwszy wizerunek *Autoportret z psem*, pochodzi z 1842 roku, ostatni z 1872 roku został narysowany po wyjściu z więzienia będąc świadectwem rozpaczliwego stanu psychicznego artysty, obrazem starości odartej z nadziei. Wśród nich są takie, które wydają się być metaforycznymi obrazami stanów psychicznych, jak: *Le Désespéré (Zdesperowany, Desperat)* (1843-1845), *Oszalały z lęku* (niedokończony gwasz 1843-1844), czy *Ranny mężczyzna* (1844-54). Jednak Courbet, chcąc opisać swoje życie, poszedł o krok dalej ukazując nie tylko kolejne jego etapy i emocje w autoportretach, ale swobodną inscenizację (*Spotkanie, czyli Dzień dobry, panie Courbet*, 1854). Rysunkowe autoportrety, bardziej intymne, mniej wystudiowane niż obrazy, mają wartość dokumentacyjną. Szkice rysunkowe, ponadto, ze względu na szybkość ich powstawania, służą jako zapis chwili, a z ich serii artysta może ułożyć w ciąg epizodów ze swojego życia, jak robił to także Artur Grottger (*Wizyta u doktora Armatysa*, ok.1860).²⁰³

Rok 1839 uznawany jest za datę wynalezienia fotografii. Francuz Louis Jacques M. J. E. G. Daguerre zademonstrował Akademii Francuskiej zdjęcie fotograficzne otrzymane na warstewce jodku srebra, powstałej w wyniku działania pary jodu na wypolerowaną

²⁰² A. Kowalczykova, *Świadectwo autoportretu*, op. cit., s. 7-8.

²⁰³ Ibidem, s. 97.

płytę miedzianą pokrytą srebrem.²⁰⁴ Z tego samego roku pochodzi wizerunek własny amerykańskiego dagerotypisty Roberta Corneliusa z Filadelfii, a kilka lat później powstał autoportret fotograficzny, będący już dziełem sztuki, wykonany przez malarza szkockiego Dawida Oktawiusza Hilla.²⁰⁵ Jak twierdzi Mieczysław Wallis, fotografia dała artyście środki przekształcania rzeczywistości widzialnej dla wydobycia tego co najistotniejsze lub dla wywołania określonej reakcji u odbiorcy. Fotografia nie tylko obdarzyła człowieka nową wizją świata; narzuciła nowy sposób widzenia rzeczywistości, nauczyła dostrzegać w sposób jasny, ostry, kształty i struktury otoczenia, ale stała się nowym środkiem tworzenia dzieł sztuki.²⁰⁶ Przede wszystkim możliwość sfotografowania się pozwoliła artyście uzyskać swój możliwie najwierniejszy wizerunek, który mógł być potem wykorzystywany w dalszych procesach twórczych, jak np. przez Krystynę Piotrowską w grafice.

Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), francuski fotograf, dziennikarz, rysownik, karykaturzysta jest autorem portretów fotograficznych sławnych postaci, za pośrednictwem których starał się wydobyć osobowość modela. Jest on także autorem wielu autoportretów, w których pozwalał sobie na większą swobodę i wykazywał pomysłowość w różnych sposobach pozowania np.: leżąc na ławce z kotem (1855-60), w katakumbach paryskich (1861), w stroju Indian północnoamerykańskich (1863), czy w gondoli balonu z żoną (1890). Także Man Ray, urodzony jeszcze w XIX wieku, ale tworzący w XX, jest autorem wielu autoportretów, nie tylko fotograficznych, które zaskakują zróżnicowaniem form i rodzajów. Niewątpliwie wykraczają one poza tradycyjne myślenie o autoportrecie jako pojedynczym czy serii wizerunków własnych, których celem jest poznanie siebie czy uwiecznienie dla potomnych. Wydaje się, że artyście sprawia przyjemność zabawa techniką, formułą i konwencją, świadczą o tym chociażby przebrania i role w które się wciela. Opowiada o swoim życiu i jednocześnie kreuje swój wizerunek, eksperymentuje, bawi się nim (instalacje: obraz na tekturze z odciskiem dłoni artysty na aluminium z 1916 roku oraz autoportret w pudełku z 1932; *Autoportret-samobójstwo*, 1932; *Man Ray z obiektem lampą*, 1934; jako kobieta czy ksiądz, 1945).

²⁰⁴ Metoda Daguerre'a, zwana od nazwiska twórcy dagerotypią, pozwalała na otrzymanie poprawnego zdjęcia, ale tylko w jednym egzemplarzu, gdyż utworzony na płytce obraz był od razu obrazem pozytywowym.

²⁰⁵ M. Wallis, *Autoportret*, op. cit., s. 96.

²⁰⁶ *Ibidem*.

W drugiej połowie XIX wieku artyści często tworzyli dla wielu klientów zamiast jednego, a oryginalność stawała się atutem. Rozgłos, a nawet skandal stał się pożądanym, gdyż rozbudzał zainteresowanie dziełem i osobą artysty. W miarę dokonujących się przemian społecznych, zmieniała się funkcja autoportretu. Funkcje prezentacyjne zastępowała ekspresja przeżyć i emocji. W okresie tym znacznie więcej artystów tworzyło autoportrety, a większość z nich portretowała siebie wielokrotnie. Wiele autoportretów stworzył Edgar Degas, m.in.; w 1854 i 1855, dwie wersje tego samego ujęcia do pasa, *Autoportret w zielonej marynarce* (1855-56), *Autoportret w kapeluszu* (1863), *Autoportret z Evariste de Valernes* (ok.1865), *Pozdrawiający* (1865 – 1866). Autoportrety Henri Fantin-Latour'a, są jak u Degasa, zawsze w podobnym ujęciu, z tym że u Latoura cechą wyróżniającą jest to, że portretował siebie w półcieniu (1853, 1858, 1859, 1860, 1861(3), 1895). Także wizerunki własne Paula Cézanne'a, które stworzył (od 1864 do 1900), wykonane zostały w podobnej konwencji (oprócz pierwszego, gdzie jest ukazany *en face*). Są to ujęcia do ramion, w różnych nakryciach głowy: czasem w kapeluszu, w berecie, w turbanie, przy sztalugach: *Autoportret z paletą* (1890). Charakterystyczne jest to, że pierwsze obrazy są ciemne, potem paleta się rozjaśnia, (okres ciemny 1861-1870). Natomiast Paul Gauguin przedstawiał się (od 1885 do 1903) w różnych ujęciach, z atrybutami, przedmiotami o charakterze symbolicznym i obrazującym różne etapy życia artysty i jego różne fascynacje (np. sztuką tzw. prymitywną), m.in. z węzłem (1889), z *Żółtym Chrystusem* (1890), z mandoliną (1889), z idolem (1893), z paletą (1894). Ciekawy jest rysunek akwarelowy, na którym uwiecznił się przy pracy, tyłem do widza, w ręczniku / tkaninie na biodrach (1893). Kilka autoportretów stworzyli Claude Monet (*Autoportret w atelier* 1884, *Autoportret w berecie* 1886, w podeszłym wieku 1917) i Auguste Renoir (*Autoportret* 1875, *Autoportret w wieku 36 lat* 1876, *Autoportret w białym kapeluszu* 1910).

Wyjątkowo dużo autoportretów pozostawił po sobie Vincent van Gogh, a w dziełach tych można dostrzec odbicie jego osobowości i trudnej sytuacji życiowej. Malował siebie od 1886 do 1889 roku, często z fajką, w kapeluszu, z zarostem i ogolony, przy sztalugach (1886 i 1888). Najbardziej znanym wizerunkiem własnym artysty jest *Autoportret z zabandażowanym uchem* (1889), w dwóch wersjach, z fajką i bez. Namalował je po opuszczeniu szpitala, w którym znalazł się z powodu załamania nerwowego i samookaleczenia (odcięcia ucha). Są one dokumentami cierpienia i dziełami sztuki, które bez znajomości biografii artysty są nieczytelne. Van Gogh pozostawił 821 listów, w których wnikliwie przyglądał się swemu życiu i opisywał je.

Zarówno w korespondencji, jak i na płótnach, w pewnym sensie obnażał swą duszę, dlatego jego dzieła budzą do dzisiaj tak silne emocje.²⁰⁷ Z autoportretów wielu twórców końca wieku emanuje melancholia, cierpienie, uczucie zagubienia, jak u Jamesa Ensora, na *Autoportrecie wśród masek* (1899)²⁰⁸, a nastrój ten wyrażony jest najpełniej w twórczości Edvarda Muncha²⁰⁹, który starał się przełożyć na język obrazu i grafiki intymne doświadczenia, stany wewnętrzne, obawy i pragnienia. Jak wielu innych artystów, tworząc, wykorzystywał sytuacje z własnego życia, często także nadawał postaciom charakterystyczne cechy pozwalające na ich rozpoznanie. To co jest wyjątkowe w jego autobiograficznej sztuce, to związane z utratą matki i siostry²¹⁰ obsesyjnie powracające tematy choroby i śmierci (*Chore dziecko*, 1885–86, *Śmierć w pokoju chorego*, 1893). Munch jest autorem wielu autoportretów malarskich: *Autoportret* (1886), *Autoportret z maską kobiety* (1891/2)²¹¹, *Autoportret z papierosem*, (1895), *Autoportret w piekle*, (1903)²¹², *Autoportret z butelką wina* (1906), *Autoportret w klinice* (1909), *Autoportret Nocny wędrowiec* (ok. 1920-24), *Autoportret* (1926), *Autoportret między zegarem i łóżkiem* (ok. 1940/43), *Autoportret o 2.15 rano* (ok.1943), *Autoportret* (ok.1943).²¹³ Wykonywał je także w technikach graficznych np. *Autoportret z kością przedramienia* (1895, litografia), *Autoportret* (1906-08, drzeworyt), *Autoportret* (ok. 1908, kolorowa hektografia), *Autoportret z papierosem* (1908-09, litografia), *Autoportret* (1911-12, drzeworyt), *Autoportret w cieniu* (1912, litografia), *Autoportret po chorobie* (litografia, ok.1919-1922), *Autoportret w kapeluszu* (ok.1927-1932, litografia), *Autoportret z butelką wina* (ok.1925/26 -1930, litografia), a także rysunkowych (*Nagi autoportret* 1933-34).²¹⁴

²⁰⁷ I. F. Walther, *Vincent van Gogh: 1853–1890: wizja i rzeczywistość*, Poznań 1991; F. Vedovello, *Van Gogh. Życie i twórczość*, Warszawa 2003.

²⁰⁸ W tym samym czasie *Autoportret z maskami* namalował Wojciech Weiss, niedługo później maski pojawiają się w twórczości Emila Noldego.

²⁰⁹ A. Naess, *Munch. Biografia*, WAB, Warszawa 2007.

²¹⁰ Matka Muncha zmarła na gruźlicę w 1868, kiedy miał pięć lat. Kilka lat później ta sama choroba zabrała starszą siostrę artysty – Johanne Sophie.

²¹¹ *Edvard Munch*, Museum Folkwang Essen, 18. September–8. November 1987, Kunsthaus Zürich, 19. November 1987-14. Februar 1988, red. kat. Guido Magnaguagno, Munch - Museum Oslo, 1987. Kat. poz. 26.

²¹² *Edvard Munch*, 19. September - 13. Dezember 1998, Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Lugano 1998. Kat. poz. 50.

²¹³ *Edvard Munch. Theme and Variation*, March 15 – June 22, 2003, Albertina, Hatje Cantz Publishers, Vienna 2003.

²¹⁴ S. G. Epstein, *The prints of Edvard Munch. Mirror of his life*, An exhibition of prints from the Collection of Sarah G. and Lionel C. Epstein, Allen Memorial Art. Museum, Oberlin College, Ohio, March 1-27, Oberlin 1983; S. Achenbach, *Edvard Munch. Die Graphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Staatliche Museen zu Berlin, G+H Verlag, Berlin 2003.

Munch był obdarzony nadzwyczajnym postrzeganiem psychologicznym, co czyniło go doskonałym twórcą portretów. Pragnął poznać osobowość modelki / modela, zgłębić tajemnice duszy, prowadziła go ciekawość, często portretował ludzi z którymi czuł bliskość lub którzy go fascynowali.²¹⁵ Tym samym kierował się gdy przedstawiał siebie samego. Niewielu artystów potrafiło dokonać tak wnikliwej introspekcji. Wizerunki własne artysty odzwierciedlają jego samoświadomość i pragnienie konstruowania własnej tożsamości w procesie twórczym. Artysta również fotografował przyjaciół, swoje obrazy, także siebie samego (*Autoportret à la Marat w Dr. Jacobson's Clinic w Kopenhadze* (1908-1909), *Autoportret w okularach i siedzący przed dwoma akwarelami w Ekely*, (ok. 1930). Pierwszy okres eksperymentów fotograficznych zakończył się wkrótce po tym, jak wyzdrowiał po załamaniu nerwowym w latach 1908-1909. Drugi okres jego fotografii (od 1927 do połowy lat 30.) odzwierciedla spokojniejszą, bardziej samotną egzystencję ostatnich dziesięcioleci. Na sześciu autofotografiach z 1930 roku, które mogą kojarzyć się ze współczesnymi „selfie” sfotografował się z dystansu, ale nie rezygnując z autokreacji - w różnych przebraniach, w okularach i kapeluszach.²¹⁶

Jedną z wyróżniających cech autoportretu początku XX wieku była chęć ich autorów do szokowania, prowokowania, także przełamywania tabu dotyczącego cielesności. Dotyczyło to przede wszystkim nagości, kontekstu w jakim została ona ukazana, sytuacji np. ekshibicjonizm czy osiągnięcie seksualnej rozkoszy (dzieła Eгона Schiele²¹⁷), pokazanie zaawansowanej ciąży (Paula Modersohn-Becker, 1907), zakłócenie małżeńskiej intymności (Lovis Corinth, *Autoportret z żoną nagą*, 1908), perwersja (Oskar Kokoschka, *Malarz z lalką*, 1922).

Autoportrety, liczne w twórczości ekspresjonistów, oddawały skrajne emocje, poczucie wyobcowania jednostki, niepokój i psychiczny kryzys związany z gwałtowną industrializacją w pierwszej dekadzie XX wieku. Pozwalały także na utrwalenie w wybranej technice artystycznej procesu introspekcji. Niemal wszyscy członkowie Die Brücke pozostawili przynajmniej jeden autoportret: Karl Schmidt-Rottluff (*Autoportret z monoklem*, 1910), Max Pechstein (*Autoportret w kapeluszu z fajką*, 1918), Emil Nolde (*Autoportret*, 1912). Ernst Ludwig Kirchner jest autorem wielu wizerunków własnych w

²¹⁵ W. Timm, *The Graphic Art of Edvard Munch*, Studio Vista, London 1969, p. 97.

²¹⁶ Richard B. Woodward, *The Experimental Self: Edvard Munch's Photography' Review*, „The Wall Street Journal” 29.11.2017, www.wsj.com/articles/the-experimental-self-edvard-munchs-photography-review-1511992289 [dostęp: 18.12.2022]

²¹⁷ Egon Schiele od 1910 roku tworzył cykl autoportretów, na których portretował się nago – np. *Autoportret - akt* (1910).

różnych technikach będących świadectwem różnych etapów w jego życiu (m.in.: *Autoportret z modelką*, olej na płótnie [ok. 1907], *Autoportret jako żołnierz* olej na płótnie [1915], *Autoportret jako inwalida*, olej na płótnie [1918], *Głowa chorego mężczyzny*, drzeworyt [1917 i 1918] autoportret fotograficzny (1919).

Nie można zapomnieć o wizerunkach Pabla Picassa i Salvadora Dali. Pablo Picasso tworzył autoportrety od 1896 do 1972, z których większość powstała między 1900 a 1907 rokiem. Odzwierciedlają one ewolucję i kolejne etapy jego twórczości. Jednym z najbardziej interesujących jest *Autoportret* olejny z 1907 roku, reprezentujący początek nowego etapu twórczego, w którym manifestuje się nowa fascynacja Picassa sztuką iberyjską, afrykańską i rzeźbą. Tendencje tej artystycznej wypowiedzi artysty, widoczne także w powstałym w tym samym czasie obrazie *Damy z Awinionu*. W autoportretach Salvadora Dali obserwujemy swoistą grę z konwencjami, wpisującymi się w całą twórczość artysty. Podobnie jak w książkach jego autorstwa: *Moim sekretnym życiu*²¹⁸, *Namiętnościach według Dalego*²¹⁹, *Dzienniku geniusza*²²⁰, w których artysta łączy wątki autobiograficzne z mistyfikacją, także z autoportretów przebija ekscentryczność twórcy. Początkowo pojawia się rozpoznawalna twarz czy sylwetka artysty (lata 1919-1923), by z upływem czasu stać się punktem wyjścia rozmaitych rozwiązań stylistycznych (*Autoportret kubistyczny*, 1926, *Autoportret potrójny*, 1926-27, *Miękki autoportret ze smażonym boczkiem*, 1941). W pracach Dali – *Słońce* (1965) i *Makrofotograficzny autoportret z wizerunkiem Gali* (1962) twarz została zredukowana do oka, zarysu nosa i wąsa, a w *Wąsach Dalego* (1950) artysta ograniczył się do charakterystycznego detalu twarzy.

Robert Rauschenberg, amerykański artysta, zajmujący się malarstwem, rzeźbą, instalacją, scenografią, teatrem i happeningiem, stworzył w 1968 roku monumentalną pracę *Autobiografia* (litografia offsetowa). Grafika jest dziełem podsumowującym życie i twórczość czterdziestotrzyletniego wówczas artysty. Wydrukowana na trzech arkuszach papieru w nakładzie 2000 egzemplarzy, jest pierwszym drukiem artystycznym wykonanym na prasie billboardowej. W każdej z trzech sekcji osobista historia artysty jest splatana poprzez montaż obrazów: bezpośrednich śladów artysty, takich jak fotografie i zdjęcia rentgenowskie, połączonych z odniesieniami do ważnych dla artysty miejsc i „znalezionych” przedmiotów, w tym parasola i koła, które należą do

²¹⁸ S. Dali, *Moje sekretne życie*, tłum. K. Jarosz, Książnica, Wrocław 2013.

²¹⁹ Idem, *Namiętności według Dalego*, tłum. M. Cholewa, Z. Korus, Książnica, Wrocław 2008.

²²⁰ Idem, *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Książnica, Wrocław 2022.

powtarzających się motywów w sztuce Rauschenberga. Na pierwszym panelu, na wykres horoskopu artysty: Wagi, nałożone jest zdjęcie rentgenowskie jego szkieletu. Drugi panel jest wypełniony zwojem tekstu, rozwijającym się spiralnie, podkreślając kluczowe momenty w jego osobistej i artystycznej historii, a w jego środku umieszczone zostało zdjęcie przedstawiające artystę jako dziecko, pływającego łódką z rodziną. W trzecim panelu dominuje wizerunek artysty na wrotkach w performansie *Pelikan* z 1963 roku, jako głównego choreografa. Zdjęcie produkcyjne jest otoczone obrazami odnoszącymi się do dwóch miast, które były najważniejsze w jego życiu do 1968 roku: Nowego Jorku i jego rodzinnego Port Arthur w Teksasie.²²¹ W tej pracy wizerunek artysty jest częścią wspomnieniowej autonarracji dotyczącej całego dotychczasowego życia artysty,

Figuratywne, ekspresyjne, surowe obrazy Francisca Bacona stały się symbolem kondycji człowieka XX stulecia. Artysta był zafascynowany postacią ludzką, którą ukazywał na różne sposoby i poddawał deformacjom: „Zawsze pragnę zniekształcać wygląd ludzi, nie mogę malować ich dosłownie”²²². Oprócz portretów malował również autoportrety m.in.; *Autoportret* (1958), *Autoportret głowy* (1969, 1971, 1972, 1973, 1978, 1987) *Autoportret I i II* (1972), *Siedzący autoportret* (1973), *Trzy studia do autoportretu* (1969, 1973, 1974, 1976, 1979, 1980). Spytany dlaczego w latach 70. wykonał więcej autoportretów niż kiedykolwiek, odpowiedział: „Maluję tyle autoportretów, bo ludzie wokół mnie wymierają jak muchy i nie pozostaje mi nikt inny do malowania. (...) Moja twarz już mi się sprzykrzyła, autoportrety powstawały z braku innych twarzy. Teraz jednak mogę porzucić autoportret.”²²³

W drugiej połowie XX wieku autoportrety tworzył także Lucian Freud i amerykańscy artyści: Andy Warhol i Jean Michael Basquiat. Na uwagę zasługują autoportrety ukraińskiego malarza Mykhailo Vainshteina, który sportretował się wraz z maleńkim synem, którego przytula (dwie wersje z 1972 roku), Artyści rzadko portretowali się z dziećmi, a autoportrety intymnego ojcostwa, jak w przypadku Vainshteina są wyjątkami²²⁴.

Historia autoportretu w twórczości artystek zostanie omówiona w kolejnej części podrozdziału osobno i oparta na większej liczbie przykładów niż w przypadku

²²¹ <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/autobiography> [dostęp: 25.01.2023]

²²² D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań, 1997, s. 146.

²²³ Ibidem, s. 129.

²²⁴ Wcześniej sportretował się w podobny sposób z córką szwedzki malarz tworzący w 2. połowie XIX w. i pierwszych dekadach XX, Carl Larsson.

autoportretów artystów. Poświęcam więcej uwagi wizerunkom własnym kobiet, aby wychwycić na czym polega jego odmienność względem autoportretów mężczyzn (także w sposobie podejścia autorek), by określić cechy wyróżniające, oraz odnieść się do okoliczności ich powstania, które mogą wskazywać na specyfikę doświadczenia kobiecego.

Granice twórczej wolności są wyznaczane przez konwenanse obyczajowe i konwencje artystyczne epoki. Ich przekroczenie może powodować kontrowersje, a nawet wykluczyć dzieła z rynku sztuki. Autoportret jest gatunkiem, który prowokuje do naruszania tych granic, ponieważ jego celem jest zaprezentowanie siebie samego przez twórcę i ukazanie swej wyjątkowości. Jednak świadomie przekraczać granice można tylko wtedy, gdy twórca ma poczucie swobody, pozwalające mu na dokonywanie wyborów artystycznych. Kobiety uprawiające sztukę jej nie miały, a ich sytuacja społeczna przez wieki była podporządkowana dominacji męskiej. Normy obyczajowe, które regulowały ich zachowanie i tryb życia, były nie tylko odmienne, lecz przede wszystkim o wiele bardziej rygorystyczne niż te, które mężczyźni ustanowili dla siebie. Generalizując, role społeczne kobiet wyznaczała pozycja córki, żony i matki, więc na poważne zainteresowania artystyczne, czy naukowe nie było w nim miejsca. A nawet jeśli takie dzieła stworzyły, to nie miały nawet prawa do dysponowania nimi, tak pełna była ich zależność prawna i finansowa od mężczyzn. Domowa edukacja artystyczna dziewcząt (tylko z wyższych sfer) była ograniczona do lekcji muzyki oraz nauki rysunku i haftu na poziomie potrzebnym do uczestnictwa w życiu towarzyskim swojej sfery i kończyła się z momentem zamażpójścia. W lepszej sytuacji były jedynie córki artystów²²⁵, którzy inwestowali w ich artystyczną edukację, by mogły pod okiem i w warsztacie ojców, pomagać przy wykańczaniu ich prac.²²⁶ Miały szansę stać się wtedy profesjonalistkami, zdobywać zamówienia, zarabiać, jednakże zawód nie zmieniał wymagań wobec nich jako kobiet; ograniczenia wynikające z płci nadal stawiały je w upośledzonej pozycji. Konflikt między przypadającą kobiecie rolą społeczną a jej twórczością artystyczną ulegał tylko złagodzeniu w przypadku jeśli malarstwo było profesją rodzinną.²²⁷ A jednak, mimo tych olbrzymich trudności kobiety tworzyły.

²²⁵ Wiele malarek, od Cathariny van Hemessen po Celinę Michałowską było córkami malarzy.

²²⁶ Wyjątkiem była Sofonisba Anguissola, która pobierała nauki w Cremonie, a potem rezydowała na królewskim dworze hiszpańskim.

²²⁷ A. Kowalczykova, *Zniewolenie i ślady buntu – czyli autoportrety kobiet: od Claricii do Olgi Boznańskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 97/1, s. 141-142.

Pierwsze nazwiska artystek pojawiają się w okresie hellenistycznym, z tego okresu pochodzi również pierwszy znany kobiecy autoportret autorstwa Ijaji z Kyzikos żyjącej w pierwszej połowie I w p.n.e.²²⁸ Przeszło ponad tysiąc lat później, w XII wieku swoją postać utrwaliła skrybentka Guda, wkomponowując w jeden z inicjałów przepisywanego przez nią homiliarza, w literę D, swoją sylwetkę ukazaną do kolan. W średniowiecznych klasztorach do pracy przy iluminowanych manuskryptach zatrudniano zarówno mnichów, jak mniszki. Jak zauważa Alina Kowalczykowa, ta uprzywilejowana pozycja podnosiła poczucie własnej wartości; o czym świadczą małe wizerunki własne skrybów i skrybentek, nierzadko uzupełniane podpisem, zdobiące majuskułę lub umieszczane na marginesach. Twarze tych wizerunków są schematyczne, co świadczy o tym, że celem autorów nie było utrwalenie własnych rysów. Być może zewnętrzne podobieństwo nie wydawało się ważne, ponieważ znaczenie miała duchowa istota człowieka, ukryta pod ikonieczną formą. Według Kowalczykowej schematyczność wizerunku mniszek (jak później doskonałość formy w malarstwie klasycyzującym) sprawia, że widz studiując powierzchnię obrazu, sensu szuka głębiej.²²⁹

W tym kontekście ciekawy jest XII-wieczny portret zbiorowy zakonnic z klasztoru w Hohenburgu, zawierający 60 uporządkowanych w 6 rzędach konterfektów niemal identycznych, tak samo upozowanych i ubranych mniszek. Nad każdą postacią umieszczone jest jej imię, każda zyskiwała tożsamość w obrębie ukazanej całości, a z boku znajduje się autoportret tej, która je wszystkie przedstawiła: Herrade de Landsberg. Wyjątkowym wśród najwcześniejszych wizerunków własnych jest autoportret skrybentki Claricii (ok.1200). Jej wiotka sylwetka znajduje się nie obok czy wewnątrz litery, lecz tworzy jej fragment: ogonek litery Q; pólżąc z rękami uniesionymi ku górze podtrzymuje okrąg litery. Autorka przekroczyła tutaj konwencję przedstawiając nagie ramiona i zarys pachwin oraz kolan, upiększając się warkoczami. Wizerunek ten jest tym bardziej wyjątkowy, jeśli porównamy go z innymi przedstawieniami tej litery; jej ogonek jest najczęściej tworzony przez węzowe, gadzie, hybrydowe kształty związane z symboliką podstępny i grzechu. W manuskrypcie burgundzkim z 1402 roku znajduje się wizerunek Marcji la Romaine, przedstawiającej ją samą z lustrem/zwierciadłem i paletą w dłoniach, malującą swój wizerunek. Według informacji w tekście jest to kopia wcześniejszego, lustrzanego odbicia malowanego

²²⁸ M. Wallis, op. cit., s. 75.

²²⁹ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, op. cit., s. 142.

według autoportretu Marcji. Nasuwa się tutaj analogia z późniejszymi obrazami Jana Van Eycka ukazującymi grę odbić w wypukłym zwierciadle i zbroi oraz triadą artysta-lustro-wizerunek na obrazie Johanna Gump (1646).²³⁰

Wizerunki własne skrybentek pokazują, że w klasztorze, w sytuacji „zawodowego” równouprawnienia, w dostępie do działalności artystycznej nie było zasadniczych różnic spowodowanych odmienną płcią autorów.²³¹ Należy jednak pamiętać, że to równouprawnienie wynikało z tego, że w tej szczególnej sytuacji, w odizolowanym od życia społecznego świecie, płeć tak naprawdę nie istniała. Kiedy w renesansowej sztuce świeckiej pojawił się olejny autoportret, sytuacja zmieniła się diametralnie. Zauważalna jest przede wszystkim niewielka w porównaniu z mężczyznami, liczba kobiet-malarek; mężczyźni tworzyli wizerunki własne już w XV wieku, a pierwsze autoportrety kobiet pojawiły się dopiero w połowie XVI wieku. Kariera zawodowa kobiet artystek musiała być podporządkowana rygorystycznym zasadom obyczajowym, co uniemożliwiało de facto jakąkolwiek rywalizację z mężczyznami. Kobiety nie mogły studiować nagiego modelu, a co za tym idzie ani rysować aktu, ani podejmować tematyki historycznej czy biblijnej. Nie miały szansy na doskonalenie talentu poprzez kopiowanie dzieł mistrzów z oryginałów, ponieważ uznano za niestosowne rozstawianie przez nie sztalug w miejscu publicznym. Ponadto zakres dozwolonych im tematów był określony i ograniczony: kwiaty, martwe natury i portrety, przy czym kompozycje miały być harmonijne i „estetyczne”.

Wczesne dzieła autoportretowe kobiet o profesjonalnym czy półprofesjonalnym wykształceniu, uformowały model wizerunku własnego, który przetrwał kilka wieków. Odzwierciedleniem etykiety stosowności było otoczenie i poza artystki: wnętrze, w którym malarka ukazuje się profilem, lekko zwrócona ku widzowi, z twarzą spokojną, często lekko uśmiechniętą. Artystki podkreślały swój profesjonalizm ukazując siebie przed sztalugami, skupione na pracy, odrywające się od niej na chwilę, by spojrzeć na widza. Ubiór ich był modny i nieskazitelny, włosy gładko okalające głowę, wygląd miał cechy reprezentacyjne, świadczył o przynależności do wyższej sfery, zamożności. W ten sposób kształtowały własne wizerunki Catharina van Hemessen (*Autoportret ze sztalugą*, 1548), Lavinia Fontana (siedząca przy klawesynie, ze sztalugami w tle [1577], z posążkami [1579]), Elisabetta Sirani (z paletą i pędzlem, ok.1660), Rolinda Sharples (w trakcie pracy, ok.1820). Włączanie do autoportretu atrybutów innych sztuk,

²³⁰ Ibidem, s. 44.

²³¹ Eadem, *Zniewolenie i ślady buntu*, op. cit., s. 144.

najczęściej muzyki, czy literatury, miało służyć podkreśleniu wszechstronności edukacji i talentów autorki. Obrazy Sofonisby Anguissoli (ok. 1532-1625) można uznać za modelowe wcielenie cech kobiecego autoportretu. Malowała siebie we wszystkich okresach życia i różnych rolach społecznych: jako młodą dziewczynę z książką w ręce (1554), jako malarzkę przy pracy (1556), ze starą piastunką przy klawesynie (1561), z nauczycielem Bernardo Campim (1549), czy jako matronę (1610).²³²

Konwenanse obyczajowe krępowały nie tylko styl twórczości, ale także prezentację osoby. Z tego powodu autoportrety kobiet tuszowały ich prawdziwą osobowość, by ich wizerunek nie podważał wzorca idealnej kobiecości, w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy podkreślali swoją indywidualność. Nie oznacza to jednak że rezygnowały z wyrażania uczuć, namiętności czy buntu. Język autoportretu składa się z trzech warstw znaczeń: ze sfery powierzchowności, stanowiących podstawę do opisu dzieła, z mowy ezopowej, czyli sensów ukrytych pod warstwą alegorii czy innych znaków, które są powszechnie rozpoznawane, oraz z indywidualnie wprowadzanych sygnałów, które mogą pozostać niezauważone lub mylnie odczytane. Zatem można podejrzewać, że autoportrety kobiet są pod tym względem szczególnie interesujące, ponieważ kamuflaż, aby był doskonalszy, musi kryć więcej niedopowiedzeń, a co za tym idzie niesie większe ryzyko nadinterpretacji.²³³

Poza konwencje obyczajowe i artystyczne wykraczają autoportrety Artemisii Gentileschi (1593-1653). Niewątpliwie ogromny wpływ na jej twórczość ma traumatyczne wydarzenie z młodości²³⁴. W 1630 roku wpadła na oryginalny pomysł namalowania siebie jako *La Pittura*, personifikacja malarstwa. Jakies dwadzieścia lat wcześniej, w 1611 roku, Felice Antonio Casoni wybił medal Lavinii Fontany – z jednej strony widniała jej profilowa twarz z zawoalowanymi włosami matrony, a z drugiej z rozczochranymi włosami przy pracy. Geniusz polegał na połączeniu kobiety i alegorii, wzorem modelu Cesarego Ripy z *Iconologii*, opublikowanej po raz pierwszy w 1593 r.: kobieta z nieuporządkowanymi włosami, reprezentująca szaleństwo tworzenia, z atrybutami medalionu, pędzla i palety. Wszystkie symbole wskazują na intencje Gentileschi; energiczna poza, paleta i pędzle, maska zawieszona na łańcuszku na szyi.

²³² M. Wallis, op. cit., s. 76.

²³³ A. Kowalczykova, *Zniewolenie i ślady buntu...*, op. cit., s. 146.

²³⁴ Została zgwałcona przez Agostino Tassiego, który współpracował z jej ojcem, a gdy jego obietnice ślubu okazały się kłamstwem, Tassi został zaskarżony przez jej ojca do sądu. Podczas procesu artysta była poddana torturom, co miało w wyobrażeniu sądu uwiarygodnić jej zeznania. Judytę zabijającą Holofernesa namalowała niedługo po tym wydarzeniu.

Artystka w tym wizerunku stworzyła typ swój własny wzór kobiecego autoportretu.²³⁵ Rygory konwencjonalnej pozy rozluźniała także Holenderka Judith Leyster (1606-1660) w *Autoportrecie przed sztalugami* z 1633 roku, ukazując siebie uśmiechniętą, w swobodnej pozie z odchyleniem ciała do tyłu, spoglądającą wprost na widza z ręką na pierwszym planie. Także Angielka Mary Beale (1633-1699), wyłamывała się ze sztywnej konwencji, co było o tyle łatwiejsze, że artystka nie aspirowała do awansu w społecznej i towarzyskiej hierarchii. Była na tyle utalentowana, że zdominowała męża, zdobywała zamówienia i utrzymywała rodzinę. Ubierała się bardziej swobodnie, a jej znakiem firmowym były ręce odsłonięte do łokcia, w wyrazistym geście wysuwane na pierwszy plan (*Autoportret z mężem i synem*, ok 1663-4), *Autoportret z synem*, ok 1664-1668, *Autoportret z portretem synów*, ok. 1665).

Autoportret kobiecy rozkwitł w epoce Oświecenia. Mniejszą wagę przykładano w tym czasie do podkreślania atrybutów profesji czy bogactwa. Kobiety nadal próbowały przełamywać konwenanse, a nawet ukazywały niezauważalny na pierwszy rzut oka, przejaw emocji. Przede wszystkim był to sprzeciw wobec sytuacji kobiety w systemie patriarchalnym; bunt przeciw konwenansom i zakazom, które utrudniały osiągnięcie niezależności. Ale ponieważ buntu jawnie malarki nie mogły okazać, więc interesujące staje się odnajdywanie takich cech obrazu, które mogą być wyrazem tego sprzeciwu. Najbardziej widoczne jest to w wyrazie twarzy: uporze w oczach, zaciętych ustach. Z gestów towarzyszących jest to przede wszystkim sposób ułożenia rąk. „Skrzyżowane na piersi, dłonie zaciśnięte w pięści (gest skrywający pracowite dłonie stał się potem symbolem zaprzestania działalności artystycznej) - tak prezentowała na autoportrecie swój stosunek do świata Mary Cosway (1787). Demonstracyjny brak atrybutów malarskich, buntowniczy wyraz twarzy, zaciśnięte usta - to był, według komentarzy badaczy, gwałtowny, lecz bezsilny protest przeciw męskiej władzy nad jej życiem, tu konkretnie przeciw wydanemu przez męża zakazowi sprzedawania przez nią obrazów, wkroczenia na rynek, rywalizacji z mężczyznami, traktowania malarstwa jako profesji.”²³⁶

Rosalba Carriera (1675-1757) narysowała siebie trzymającą portret swojej siostry do kolekcji autoportretów w Galerii Uffizi (1715) Carriera nie pozostawia widzowi wątpliwości, że jest autorką portretu, który trzyma, ukazując siebie w trakcie rysowania koronki kołnierzyka siostry, białą pastelą, mocno trzyma kredkę w dłoni.

²³⁵ F. Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Thames & Hudson, London 2016, s. 63.

²³⁶ A. Kowalczykova, *Zniewolenie i ślady buntu...*, op. cit., s. 148-149.

Oprócz hołdu dla siostry, włączenie jej portretu dodaje element rodzinnej przyzwoitości niezamężnej kobiecie pracującej.²³⁷ Gdy jako „alegorię zimy” przedstawiała siebie na obrazie pod takim tytułem (1731), było to odwołanie się nie tylko do ekscentrycznego stroju (przybranie gronostajami), lecz i do symboliki zimy-starości, pogłębiającej rysy twarzy. Do tematu starości powróciła jeszcze w *Autoportrecie starej kobiety* (1746). Anna Dorothea Therbusch (1722-1782) także ukazywała się w starszym wieku; np. jak pochylona nad książką (trzyma ją w ręku, otwartą, czyli nie jest to przedmiot przypadkowy, lecz świadectwo lektury), z monoklem przy oku, odrywa się od tekstu, by spokojnie ku nam spojrzeć (1776-1777).

Angelika Kauffmann (1741-1807), tak jak Gentileschi, przedstawiła siebie na obrazie *Malarstwo i poezja* (1782) i pięć lat później w bardzo podobnej pozie i stroju i z tymi samymi atrybutami, oraz na obrazie olejnym *Autoportret artystki wahającej się między Muzyką a Malarstwem* (1791). Innym obok alegorii sposobem ominięcia pewnych rygorów stały się dla tej znanej malarki nurtu neoklasycznego motywy mitologiczne. Gdy na jednym z obrazów nawiązała ona do opowieści o Zeuksisie wybierającym modelki do odtworzenia postaci Heleny trojańskiej, siebie ukazała jako jedną z nich, lecz także jako artystkę. Stoi (nie siedzi!) z boku, za plecami Zeuksisa, w stroju antykizującym: w sukni na ramiączkach, z bransoletą na przedramieniu, patrząc na rozgrywającą się scenę i sięgając po pędzel, by malować na płótnie rozpostartym za nią na sztalugach. Ten obraz - autoportret kobiety - uchodzi (podobnie jak *Przysięga Horacjuszy* Davida) za manifest neoklasycyzmu, ukazujący przewagę sztuki nad naturą.

Temat macierzyństwa „świeckiego”, nie związanego z wizerunkami Matki Boskiej, pojawił się w sztuce dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, wraz z zainteresowaniem tematyką dzieciństwa. W kobiecych autoportretach wątek ten pojawił w tym samym czasie. Autorką wizerunków własnych z córką była Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1843). Sportretowała się z nią dwa razy: w 1786 i 1789 roku, kiedy dziewczynka miała 6 i 9 lat. Na pierwszym obrazie malarka ubrana jest zgodnie z aktualną modą, na włosach ma zawiązany turban. Na późniejszym autoportrecie jest ubrana według popularnej wówczas, antycznej konwencji. Na obu obrazach dziecko mocno wtula się w matkę, a ich sylwetki wpisują się w trójkąt; taki układ kompozycyjny artystka mogła zaczerpnąć z wizerunków Madonny z Dzieciątkiem Rafaela. Matka i córka, wyidealizowane, pełne słodyczy, choć ciasno przytulone, nie

²³⁷ F. Borzello, op. cit., s. 77.

patrzą na siebie, tylko na wprost, w kierunku widza. Lebrun demonstruje macierzyńską czułość z wdziękiem łącząc wymagającą wysiłku fizycznego profesję i rolę rodzicielski-opiekunki²³⁸. Natomiast w wizerunku własnym Lebrun, nawiązującym do portretu Rubensa *Kobieta w słomkowym kapeluszu* uderza śmiałość prezentacji; nakrycie głowy zostało przybrane kwiatami, pukle włosów na wpół swobodnie okalają twarz i szyję, spojrzenie skierowane jest wprost na widza (*Autoportret w słomkowym kapeluszu*, 1782). W 1790 roku na zamówienie Galerii Uffizi artystka wykonała autoportret, na którym maluje także portret swojej długoletniej protektorki Marii Antoniny, oczekującej na egzekucję. Jest to gest lojalności, wierności, odwagi.

Elisabeth Thompson (Butler) (1846-1933), tak jak Rosa Bonheur, nie ograniczała się do „kobięcych” tematów, specjalizując się w scenach z brytyjskich kampanii wojskowych i bitew. Malując wojnę i życie żołnierzy; świat należący do mężczyzn, zyskała powodzenie oraz tytuł „pierwszego malarza wysławiającego odwagę i wytrwałość brytyjskiego szeregowca”.²³⁹ Artystka jest autorką skromnego autoportretu (1869), kontrastującego z jej pełną rozmachem twórczością. Widoczne jest podobieństwo między tym wizerunkiem, a powstałym rok później autoportretem Marie Bracquemond, w sposobie ujęcia twarzy, fryzury, na jednobarwnym tle. Różnią się one głównie ubiorem, u Thompson jest to zapięta pod szyję wiktoriańska suknia, u Bracquemond cieniutka suknia z odkrytymi ramionami.

Impresjonistki²⁴⁰ tak jak impresjoniści, zostawiły po sobie kilka autoportretów. Wizerunki artystek znane są raczej dzięki portretującym je mężczyznom, a nie poprzez ich własne postrzeganie samych siebie. Frances Borzello uważa, że autoportrety impresjonistek były nie tylko rzadkie ale i wybitnie powściągliwe. Berthe Morisot wykonała dwa autoportrety w 1885 roku; w ujęciu od pasa w górę w półbrodzie oraz z córką. Mary Cassatt natomiast wykonała *gwasz* (1878) który nie zdradza jej wyglądu tak samo, jak jej profesji (odwraca wzrok od widza a jej ręce są splecione na kolanach). Dwa lata później wykonała (nieukończony?) *gwasz*: autoportret przy desce do

²³⁸ A. Rosales-Rodriguez, *Macierzyństwo i dzieci w obrazach Élisabeth Vigée Le Brun a nowoczesne ideały wychowania*, [w:] Materiały pokonferencyjne *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, Nieborów 2017, s. 9-10.

²³⁹ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, przeł. Ewa Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015, s. 205.

²⁴⁰ Bogata literatura dotycząca twórczości impresjonistek nie zawiera jednak wielu komentarzy dotyczących ich autoportretów. Zob.: R. T. Clement, Ch. Erbolato-Ramsey, A. Houze, *The woman impressionists*, ABC-CLIO, 1986; M. Delafond, *Les femmes impressionistes. Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot : Paris, du 13 octobre 1993 au 31 décembre 1993*, Musée Marmottan, 1993; R. E. Iskin, *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, New York 2007.

rysowania. Plansza jest tylko zasugerowana, a jej twarz jest głęboko zaciemiona.²⁴¹ Marie Bracquemond, jest także autorką autoportretu, który nie zdradza jej profesji; ukazała siebie w subtelnym ujęciu do ramion, patrzącą na wprost widza, z upiętymi włosami, odsłoniętą szyją i ramionami (1870). Pomimo że artystka często wystawiała swoje prace w latach 70. i 80. XIX wieku, z powodu zazdrości jej apodyktycznego męża, także malarza i grafika, przestała malować około 1890 roku. Eva Gonzales, jedyna uczennica Maneta, prawdopodobnie stworzyła autoportret z myślą upamiętnienia dziesięcioletniej współpracy z mistrzem (1879).

W wyniku przemian społecznych, które nastąpiły na przełomie XIX i XX wieku i dynamicznych zmian w procesie emancypacyjnym kobiet zmienił się sposób ich myślenia, a co za tym idzie, stosunek do świata i sposobu postrzegania w nim swojego miejsca. Whitney Chadwick zauważyła, że pod koniec XIX w literaturze popularnej pojawiła się nowa bohaterka, kobieta wchodząca w konflikt z wartościami konserwatywnego społeczeństwa. Nowa Kobieta czytała książki, uprawiała sport, piła i paliła (te dwie ostatnie czynności sparodiowała na swoim fotograficznym autoportrecie z ok. 1896 roku Frances Benjamin Johnson). Na przełomie wieków kobiety domagały się nie tylko praw wyborczych, ale dostępu do wyższego wykształcenia i prawa do zarabiania pieniędzy.²⁴² Konsekwencją tych zmian był nowy typ kobiety artystki, niezależnej i nieskrępowanej konwencjami, przyjętymi normami kobiecych zachowań. Gwen John w Paryżu na początku wieku zarabiała pozując nago dla Rodina, Paula Modersohn-Becker od czasu do czasu opuszczała swojego męża artystę w Niemczech, aby nadążyć za awangardą w Paryżu, Suzanne Valadon odkrywała talent do rysowania i, zachęcona przez artystów, dla których była modelką, rozpoczęła karierę artystyczną. Te kobiety z okresu przed pierwszą wojną światową były pierwszymi artystkami bohemy. Frances Borzello twierdzi, że wiele autoportretów powstałych na początku stulecia wywołuje u widza ekscytujące poczucie łamania tabu. Na przełomie wieków, w krótkim czasie wiele kobiet wkroczyło do świata sztuki. Moment ten zbiegał się z narodzinami psychoanalizy i z pewnością musi istnieć związek między badaniem funkcjonowania ludzkiego umysłu, koncepcją nieświadomości a dużą liczbą kobiecych autoportretów, które ujawniają osobiste pasje i eksplorują problemy i emocje związane z wejściem w męski świat.²⁴³ Wydaje się że trzy elementy są istotne dla autoportretów

²⁴¹ F. Borzello, op. cit., s. 125.

²⁴² W. Chadwick, op.cit., s. 261-262.

²⁴³ F. Borzello, s. 141.

kobiecych tworzonych w tamtym czasie; własny pokój/ pracownia - atelier²⁴⁴ (kontynuacja z XIX wieku), wejście i przynależność do grupy artystycznej oraz przełamywanie tabu związanego z innym niż do tej pory rozumieniem kobiecej cielesności i seksualności, nieobarczonej męskim spojrzeniem.

W pierwszej połowie XX wieku artystki wzbogacały autoportrety o widoki własnej pracowni - świadectwa znaczenia własnej przestrzeni. Poszerzały tym samym swoje pole posiadania i działania, a także podkreślały swój status zawodowy. Emilie Charmy (1878 – 1974) jest autorką wielu autoportretów (od 1907 do 1960) na których ukazuje się przede wszystkim jako kobietę, także nagą i w pół rozebraną. Wprawdzie brakuje wizerunków własnych artystki w pracowni, ale namalowała osobno kilka pomieszczeń, w których pracowała (np. *Inerior in Lyons: The artist's Bedroom*, 1902).²⁴⁵ Także walijska malarka Gwen John (1876-1939) stworzyła kilka autoportretów (1902,1907, 1907-1909), a dwa razy namalowała ukochany pokój przy Rue du Cherche-Midi w Paryżu.²⁴⁶ Gabriele Münter (1877-1962), należąca do grupy Der Blaue Reiter, ok.1909 roku przedstawiła siebie podczas pracy w studio, a Nina Simonovich-Efimova (1877-1948), rosyjska artystka, projektantka lalek i jedna z pierwszych profesjonalistek w zawodzie lalkarza w Rosji, stworzyła przestrzennie złożony obraz siebie samej przy pracy, odbitej w pełnometrażowym lustrze studyjnym (1916-17).

Marie Laurencin jest autorką dwóch zbiorowych portretów, na których przedstawiła także siebie; to *Grupa artystów* z 1908 roku i *Apollinaire i jego przyjaciele* z 1909 roku. Oba dzieła, najbardziej znane w dorobku artystki, według Marii Poprzęckiej, są cenione przede wszystkim ze względu na to kogo przedstawiają, a nie z racji ich artystycznej jakości. Są one niezwykle interesującym świadectwem epoki, zapisem przyjaźni, miłości, niuansów wzajemnych relacji między artystami. Poprzęcka zauważa, że Laurencin udało się znaleźć swoje miejsce w zdominowanej przez mężczyzn artystycznej cyganerii, mimo „domowego i kobiecego wychowania”²⁴⁷. Cyganerii, która odrzuciła eleganckie stroje na rzecz roboczych bluz, która piła, paliła opium i uczęszczała do domów publicznych. Oczywiście można stwierdzić, że stało się tak z powodu jej związku z Apollinaiem, ale nie była tylko muzą, a dla obojga

²⁴⁴ *Własny pokój*, w którym Virginia Woolf, argumentuje, że pokój i dochód są niezbędne, jeśli kobieta ma pisać, został opublikowany w 1929 roku.

²⁴⁵ F. Borzello, s. 143.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ M. Poprzęcka, *Marie Laurencin. Smutniutka baletniczka bez serca*, w: *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*, Agora SA, Warszawa 2012, s. 52-53.

paroletni związek stał się czasem artystycznego spełnienia. Wydaje się, że było to możliwe dzięki pracowitości, ambicji, uporowi, ciętemu językowi malarki. Nie onieśmiało jej znakomite towarzystwo, potrafiła drwić z krytyków. Przede wszystkim zaś, świadomie lub nie, pilnie strzegła swojej niezależności.²⁴⁸

Na wielu ówczesnych autoportretach zachowania kobiet były jawnie prowokacyjne, podobnie jak się to zdarzało w życiu męskiego środowiska artystycznego. Artystki śmiało podkreślały to, co dotychczas starannie skrywano, czego pierwszym przykładem jest nagi autoportret Pauli Modersohn-Becker (1906, 1907?) w zaawansowanej ciąży. Nago portretowały siebie także Gwen John (1908-9), Zinaida Serebriakova (1911, 1916-17), Florine Stettheimer (1915), Renée Sintenis (1917), Susan Valadon (*Autoportret z nagim biustem*, 1931). Serebriakowa (1884-1967) portretowała się wielokrotnie w różnych ujęciach i rolach; przy toaletce (1909), w kostiumie Pierrota (1911), z córkami (1921) i jako artystka: z pędzlami (1921, 1924) oraz z paletą i pędzlami podczas pracy (1922, 1930, 1938 i 1956).

Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze względu na wielość nurtów i kierunków umożliwiła twórcom i twórczyniom autoportretów na zastosowanie nowatorskich i zaskakujących rozwiązań. Sonia Delaunay zredukowała swój wizerunek do geometrycznych form (1916), w kubistycznym portrecie przedstawiła się Alice Bailly (1917), nowozelandzka artystka Frances Hodgkins namalowała siebie jako zbiór obiektów w na wpół abstrakcyjnej martwej naturze (1942) a Wanda Wulz połączyła swoją twarz z pyskiem kota (fotografia, kolaż *Ja i kot*, 1932). Podejmowanie przez artystki eksperymentów formalnych świadczy o poszukiwaniu własnego języka w procesie poszukiwania własnej tożsamości w praktyce autoportretu.

Wśród autoportretów graficzek dwudziestolecia międzywojennego, tak jak i malarek, interesujące i istotne są te, na których artystki ukazują siebie w pracowni lub / i z narzędziami właściwymi dla różnych technik graficznych (dłuto, rylec, igła, kredka litograficzna), w trakcie pracy. Są one potwierdzeniem ich zawodowej tożsamości, a sposób ukazania własnej osoby wiele mówi o postrzeganiu samej siebie, swego miejsca w społeczeństwie, a także stosunku artystki do sztuki. Świadectwem zawodowości była własna pracownia, na co już wcześniej zwracały uwagę malarki, które częściej niż graficzki utrwały swój wizerunek mistrzyń w atelier. Z graficzek często portretowały się w tej roli artystki amerykańskie; Mabel Dwight (1876–1955) w litograficznym

²⁴⁸ Ibidem, s. 53.

Autoportrecie z 1932, Peggy Bacon (1895–1987) w autoportrecie zatytułowanym *Lady Artist* (1925, sucha igła), Wanda Gág (1893–1946), w licznych autoportretach rysunkowych i graficznych m.in. ze szkicownikiem na kolanach, Riva Helfond (1910–2002) która w *Autoportrecie* (1939, litografia) ukazała siebie siedzącą przed kamieniem litograficznym, czy Minna Citron (1896–1991) w *Autoekspresji* (litografia, 1932) która jest wizerunkiem zawodowym - graficzka sportretowała siebie w studio na Union Square. Minna Citron zostawiła wiele autokarykatur rysunkowych, podobnie jak Aline Fruhauf (1907–1978), karykaturzystka z Nowego Jorku, która tworzyła swoje podobizny w ujęciu humorystycznym, zazwyczaj podkreślając nienaturalną długość szyi i przesadnie akcentując pewne fragmenty twarzy, np. mocno zarysowane, podniesione do góry brwi (litografie z 1931 i 1933 roku). Jak słusznie zaznacza Katarzyna Kulpińska²⁴⁹, niektóre techniki grafiki warsztatowej nie wymagają specjalnego, osobnego miejsca do opracowania matrycy (klocek drzeworytniczy, płytkę linoleum i metalową matrycę w technikach ciętych można opracować w warunkach domowych). Możliwość pracy w domu, chociaż niewątpliwie wygodna, utrwalała jednak postrzeganie twórczości jako hobby, sztuki uprawianej amatorsko, rękodzielniczej, kojarzonej z kanonem „zajęć kobiecych” (jak haftowanie, koronczarstwo, wycinanki).

Na wszystkich polach w walce o równouprawnienie, również w sztuce, łatwiej było kobietom pochodzącym z zamożnych rodzin, jak Amerykanka Florine Stettheimer (1871-1944)²⁵⁰. Opracowała ona oryginalny, teatralny styl malarstwa, przedstawiając samą siebie, przyjaciół, rodzinę i doświadczenia w Nowym Jorku, a także obrazy dotyczące kwestii rasowych i preferencji seksualnych. Opowiada swoją historię w sposób dowcipny i beztroski, jej styl jest rodzajem zamierzonej, świadomie zastosowanej naiwności, która przeczy jej wykształceniu. W 1915 roku, w wieku 45 lat, Stettheimer namalowała ponadnaturalnej wielkości autoportret nago, łącząc elementy kontrowersyjnych aktów z przeszłości, w tym obraz prostytutki Olympii Maneta i *Nagą Maję* Goyi. Ten autoportret Stettheimer jest jednym z najwcześniejszych nagich

²⁴⁹ K. Kulpińska, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych–trzydziestych XX wieku*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 2016, t. 47, s. 231-233; eadem, *Codziennosc przez pryzmat litografii: grafika amerykańskich i polskich artystek lat 30. XX wieku*, [w:] *Wielosc w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*. Materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015 roku, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 69-82.

²⁵⁰ H. P. Tyler, *Florine Stettheimer: a life in art*, Farrar, Straus, New York, 1963; B. J. Bloemink, *The life and art of Florine Stettheimer*, Yale University Press, New Haven 1995; eadem, *Florine Stettheimer: A Biography*, Munich 2022.

autoportretów kobiety w historii sztuki zachodniej. Artystka często przedstawiała siebie w jednej ze scen kompozycji, np. w *Natatorium Undine [Basen nimfy wodnej]* z 1927 roku, ukazała siebie leżącą na szezlongu w otoczeniu dam tańczących lub leżących w muszlach.²⁵¹

Zupełnie inną skalę i siłę autobiograficznej narracji prezentuje sztuka meksykańskiej artystki Fridy Kahlo (1907-1954). Najczęściej poruszaną przez Kahlo tematyką w malarstwie było jej własne doświadczenie, cierpienie i ból fizyczny. Wynikało to bezpośrednio z jej problemów zdrowotnych trwających od wieku dziecięcego (polio w 6. roku życia), które pogłębiły konsekwencje wypadku komunikacyjnego w okresie nastoletnim. Jednakże najistotniejszą kwestią jest przełamywanie przez nią tabu i związana z tym autobiograficzna strategia artystyczna. Nikt przed nią nie poruszał tylu na raz i w tak śmiały, bezpośredni, biograficzny sposób tematów: miłości (w szerokim spektrum od szczęścia po zdradę i cierpienie), erotyzmu, gender, choroby, kalectwa, fizjologii, pragnienia macierzyństwa, poronienia, aborcji, samotności, śmierci, żałoby. Frida Kahlo poprzez swój styl życia i formę wyrazu swojej sztuki nieświadomie stała się jedną z pierwszych meksykańskich profeministek i po dziś dzień dla wielu jest jedną z ważniejszych ikon tego ruchu społecznego. Artystka nie jest autorką „po prostu” autoportretów, ona poprzez swój wizerunek wzbogacony licznymi atrybutami i mikro-narracjami opowiada swoje życie, pokazuje wydarzenia, przeżycia, emocje. Cała jej twórczość jest autobiografią. Każdy z blisko pięćdziesięciu autoportretów odzwierciedla intensywne uczucia, które naznaczyły jej sposób widzenia świata, jej tożsamość: europejska Frida; Frida Tehuana; działaczka polityczna Frida; rozdarta bólem Frida; poaborcyjna Frida i zmasakrowana ideą niemożności bycia matką; Frida po separacji; córka Frida i żona Frida. Na obrazie *Dwie Fridy* ukazane są dwie tożsamości artystki, jedna w strojach europejskich, a druga w strojach meksykańskich, obie o połączonych sercach. Kiedy wyszła za Diego Riverę, artysta zachęcał ją do noszenia jej tradycyjnego stroju jako sposobu na wzbogacenie kultury Tehuanu. Niektórzy krytycy twierdzą, że Frida kojarzyła noszenie tych strojów z ustępstwem na rzecz Rivery; dlatego kiedy rozstali się w 1939 roku, Frida wyrażała swój żal malując się bez typowego stroju. *Dwie Fridy*, namalowane po rozstaniu, nawiązują do pochodzenia malarki (europejskiego pochodzenia ze strony ojca i meksykańskiego ze strony matki) oraz relacji z Diego Riverą. Istotnym aspektem

²⁵¹ Ibidem, s. 177.

twórczości Fridy Kahlo jest to, że jej sposób ubierania się ukazywał w dużej mierze tożsamość, którą chciała odzwierciedlić w autoportretach.²⁵² Oprócz kompozycji obrazów, elementów symbolicznych umieszczonych w każdym miejscu i ekspresji artystki w jej autoportretach, w jej pracach najbardziej przemawia kolorystyka. W swoim pamiętniku Frida Kahlo opowiada o znaczeniu kolorów, których używała w swoich obrazach, np. żółty: szaleństwo, choroba, strach; zielonkawo-żółty: więcej szaleństwa i tajemniczości. Na przykład praca *Strzaskana kolumna (A column quebrada)* z 1944 roku wyraża siłę żółcieni. Na tym autoportrecie widzimy Fridę rozdartą fizycznym bólem w przestrzeni przypominającej pustynię z szarym niebem. Dominuje żółcień i zielonkawa żółcień w przedstawionej za Fridą ziemi; tak więc oprócz bólu fizycznego wyrażonego w otwartym pełnym gwoździ ciele, w tle obrazu jest szaleństwo.²⁵³

W dziedzinie grafiki pierwszą artystką, dla której autoportret był jedną z ważniejszych form wypowiedzi i swoistym graficznym notatnikiem prowadzonym przez całe życie była Käthe Kollwitz (1867-1945)²⁵⁴. Jej cała twórczość naznaczona była ogromną wrażliwością społeczną, która popychała ją do poruszania trudnych wątków. Jak nikt inny, w swoich pracach dobitnie odnosi się do wojny, biedy i śmierci, ale także do miłości, bezpieczeństwa i potrzeby pokoju. Artystka posługiwała się różnymi technikami graficznymi, nadając swoim pracom formę oszczędną, a zarazem ekspresyjną, mocno oddziałującą na widza. Graficzka wykonała ponad 100 portretów własnych w różnych technikach – pierwszy w 1890 roku, ostatni w 1941.²⁵⁵ Jej autoportrety są bardzo oszczędne w środkach, najczęściej ograniczone do samej twarzy. Można odnieść wrażenie, że Kollwitz nie chciała odwracać od niej uwagi żadnym zbędnym szczegółem. We wczesnych latach artystka przedstawiała się w pozycji stojącej, do kolan, siedzącej przy stole podczas pracy (akwaforta, 1893?), później ograniczyła swój autoportret do głowy, czasem otoczonej dłonią. Jest to charakterystyczne dla całej jej twórczości, w której coraz bardziej redukowała wszystkie figury do esencji: twarzy, dłoni. Wnikliwie studiowała zmiany wywołane przez upływający czas i – często bolesne – przeżycia. Wielką tragedią w życiu artystki

²⁵² A. M. Querido, *Autobiografía e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo*, „Estudos feministas”, 2012, Vol. 20 (3), pp. 881-899.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ O. Nagel, *Selbstbildnisse der Kathe Kollwitz*, Berlin 1965; M. Kearns, *Käthe Kollwitz: Woman and Artist*, New York 1976; C. Kraemer, *Käthe Kollwitz*, Rowoholt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1981.

²⁵⁵ Käthe Kollwitz, *Grafik und Zeichnungen aus dem Dresdener Kupferstich – kabinet*, 28. Mai bis 23. Oktober 1960 im Albertinum, Dresden 1960.

była śmierć młodszego syna Petera, wówczas osiemnastoletniego, na froncie I wojny światowej. Towarzyszący jej smutek emanuje z większości autoportretów; z litografii z 1920 roku, z drzeworytu z 1923 roku, w którym grube linie wydobywają twarz Kollwitz z mroku, uwydatniając jednocześnie zmarszczki i podkrążone, zmęczone oczy, czy z litografii z 1924 roku na której miękko zarysowana znużona twarz wyłania się z białego tła. Stanisław K. Stopczyk zwraca uwagę na analogie autoportretów artystki z wizerunkami własnymi Rembrandta:

„Gdy myślimy o autoportretach Käthe Kollwitz, porównanie z Rembrandtem nasuwa się samo. Nie tylko dlatego, że i tam, i tu autoportrety stanowią dla badacza najłatwiej porównywalny materiał z różnych lat twórczości artysty, ale przede wszystkim dlatego, że w obu wypadkach nieustannie podejmowane studia nad wizerunkiem własnym przekazują obraz losu istoty ludzkiej, wplecionej wszystkimi nerwami w życie trudne, pełne tragizmu, a wraz z nim wahań i załamań – od młodzieńczego entuzjazmu i pierwszych triumfów aż po zgrzybiałą starość.”²⁵⁶

Louise Bourgeois (1911-2010) francusko-amerykańska rzeźbiarka, malarka, graficzka, w swoich pracach koncentrowała się na kwestii cielesności i seksualności, ale przede wszystkim na własnych przeżyciach z dzieciństwa. W 1947 roku stworzyła cykl obrazów *Kobieta – dom*, które zostały odczytane jako świadectwo identyfikacji kobiety z domem. Jednakże jest on dla artystki miejscem konfliktów. W cyklu tym zaprezentowała osobistą, „surrealistyczną symbolikę”, w której kobiecą głowę lub korpus zastępuje budynek. W pracach tych udomowienie zarówno definiuje kobietę jak i odbiera jej głos.²⁵⁷ W obrazach, rysunkach, grafikach i rzeźbach artystki pojawiają się antropomorficzne kształty, które przypominają włócznie i fallusy. Jej brązowy rzeźbiarski autoportret (*Torso / Self portrait [Tors / autoportret]* 1963-1964) zawiera w sobie dwa elementy; żeński poprzez skojarzenie kształtu gruszki z płodnością i męski, falliczny.²⁵⁸ Bourgeois zajęła się grafiką pod koniec lat 30., najpierw eksperymentując w domu z technikami wypukłodruku. Następnie uczyła się litografii w Art Students League, ćwiczyła techniki wkłęsłodruku w *Atelier 17* Stanleya Williama Haytera, a także kupiła własną małą prasę. Kiedy w latach czterdziestych zwróciła się ku rzeźbie,

²⁵⁶ S. K. Stopczyk, *Kaethe Kollwitz*, Arkady, Warszawa 1962, s. 40.

²⁵⁷ W. Chadwick, op. cit, s. 339.

²⁵⁸ F. Borzello, op.cit., s.181.

porzuciła grafikę, podejmując ją ponownie dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych. Grafika stała się wtedy integralną częścią jej twórczości. Niezwykle trudno jest wyodrębnić w dorobku artystki poszczególne autoportrety, gdyż najczęściej wizualizowała swoje własne emocje. Stała się groźną *Femme Couteau* [Kobieta nóż], stłumioną *Femme Maison* [Kobieta dom] lub zalotną *Femme Volage* [Kobieta kapryśna], pokazała się także w różnych konfiguracjach jako *The Bad Mother* [Zła matka] (1998, 2004).²⁵⁹ Do prac zatytułowanych jako autoportret należy cykl *Self-portrait* [Autoportret] z lat 1990-94 (sucha igła, akwaforta i akwatinta) przedstawiająca dziecko z profilami rodziców w jednej „głowie”, autoportret z 2007 roku, na którym zobrazowała swoją twarz w ciele zwierzęcia psa/ kota (sucha igła), a także seria 24 suchorytów na tkaninie z 2009 roku, o tym samym tytule, przedstawiających różne sceny z jej życia, od narodzin do dorosłości. Z lat 1993-1994 pochodzi cykl *Autobiographical series* - seria grafik przedstawiających w prosty sposób codzienne funkcjonowanie artystki w domu (kąpiel w wannie, sprzątanie). Dominującym tematem prac graficznych Bourgeois jest macierzyństwo. Artystka wielokrotnie przedstawiała w nich, ciążę, narodziny, karmienie dziecka (suchoryty: *Umbilical Cord* [Pępowina], 2000; *Mother and child* [Matka i dziecko], 2004; *The Reticent child* [Małomówne dziecko], 2004; *Feeding* [Karmienie] 2007-2008, *Birth* [Narodziny] 2007, 2009).²⁶⁰ Dzieła Bourgeois niosą treści autobiograficzne, osobiste i emocjonalne, a zarazem są uniwersalnym przekazem, świadectwem kobiecego doświadczenia. Dopiero z perspektywy czasu, w świetle badań feministycznych, doceniono jej dorobek i dostrzeżono obecność aspektu politycznego w podejściu do płci kulturowej w jej sztuce.²⁶¹

Także amerykańska portrecistka, Alice Neel²⁶² (1900-1983), została dostrzeżona u schyłku życia przez feministki. Wprowadzała ona hasła równości w życie jeszcze w erze maccartyzmu, malując ludzi zmarginalizowanych, o różnych kolorach skóry, poglądach politycznych i orientacjach seksualnych. Była wyczulona na społeczne nierówności, niesprawiedliwość i cierpienie, co odzwierciedlała na swoich empatycznych, ale też bardzo realistycznych portretach. Potrafiła przeniknąć psychikę malowanego modela, a także sprawić, że siedzący przed jej sztalugami człowiek zrzucił

²⁵⁹ https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/faces_portraits.html [dostęp: 22.03.2023]

²⁶⁰ Analiza graficznej twórczości Bourgeois będzie kontynuowana w rozdziale III w celu jej porównania z grafikami innych artystek omawianych w pracy.

²⁶¹ W. Chadwick, op. cit., s. 340.

²⁶² *Alice Neel: People Came First*, katalog wystawy, The Metropolitan Museum of Art, New York 2021; *Alice Neel -Un Regard engagé*, katalog wystawy, Centre Pompidou, Paris 2022.

maskę, pokazywał prawdziwe oblicze i obnażał lęk, niepewność, cierpienie psychiczne i fizyczny ból. Artystka zaskakiwała swoim spojrzeniem na nagie kobiety. Ich ciała często pokazywała w szokująco realistyczny sposób, nie jako obiekt budzący namiętności, ale obiekt w pewnym sensie biologiczny, zniszczony przez choroby, pracę czy tryb życia. W wieku osiemdziesięciu lat Neel namalowała swoje najodważniejsze dzieło: przejmujący autoportret z pędzlami, na którym ukazała się nago, nie maskując prawdziwego wyglądu swojego ciała u schyłku życia (1980).

Pojawienie się sztuki feministycznej w latach 70. na zawsze zmieniło autoportret. Stał się on nowym obszarem dyskusji dotyczącej sytuacji kobiet, podmiotowości, tożsamości, cielesności, seksualności. Odrzuciwszy wszelkie konwencje i ograniczenia artystki przemawiają sobą i mówią za siebie co daje autentyczny, szczerzy i mocny przekaz. „Używają” swoich twarzy i ciał jako punktu wyjścia swojej sztuki, wyprowadzając dyskurs dotyczący człowieczeństwa, na nowy poziom. Prezentacja idei poprzez ciało artystki jest feministyczną wersją personifikacji. Świadomość tego, że za dziełem kryje się artystka, zmusza do zastanowienia się nad wyobrażeniami o rolach, jakie pełnią kobiety, a także stereotypami, nad doświadczeniami znanymi każdej kobiecie, jak i każdej artystce, która kiedykolwiek stworzyła autoportret. Artystki ostatnich czterech dekad poruszały się po tematach bliskich feministkom, ale patrząc na nie z różnych punktów widzenia, znalazły też nowe kwestie i nowe sposoby ich opowiadania.²⁶³

Brytyjska fotografka Jo Spence (1934- 1992) w 1982, kiedy zdiagnozowano u niej raka piersi, rozpoczęła serię autoportretów ukazujących walkę z tą chorobą, przedstawiające różne etapy raka piersi (*Exiled [Wypędzony]* 1988; *Self-portrait [Autoportret]*, 1990).²⁶⁴ Wykorzystywała fotografię zarówno jako kojącą czynność, aby obalić pojęcie wyidealizowanej kobiecej sylwetki, jak i sposób dokumentowania tego, co uważała za niepowodzenia przemysłu medycznego.²⁶⁵ Jenny Saville (ur.1970), Brytyjka, w latach 90. stworzyła serię wyjątkowych aktów. Postać na obrazie *Naznaczona* (1992) trzyma fałdy skóry, które pozornie eksponuje rozmiar piersi i brzucha jest ponadnaturalnej wielkości, a wrażenie to wzmacnia ujęcie od dołu. *Plan* (1993) przedstawia nagą postać kobiecą z liniami zaznaczonymi na jej ciele, podobnie

²⁶³ F. Borzello, op.cit., s. 198.

²⁶⁴ Artystką, która pierwsza poruszała ten temat, ale wypowiadała się poprzez rzeźbę, była Alina Szapocznikow.

²⁶⁵ M. Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 1996, s. 87-90.

jak na mapie topograficznej. Saville w tej pracy przywołuje ideę operacji plastycznych, liposukcji. W swoich pracach, często opartych na fotografiach magazynów medycznych czy raportów policyjnych, stosując energiczne pociągnięcia pędzla, kładąc gęsto farbę, tworzy jakby cielesny krajobraz, napięcie między kobiecą nagością traktowaną jako estetyczny odpowiednik piękna i ciałem jako mięsem.²⁶⁶ W latach 1995–1996 artystka współpracowała z Glenem Luchfordem, aby stworzyć serię fotografii przedstawiających ją samą leżącą nago na pleksiglasie. Fotografie zostały wykonane spod szyby i przedstawiają większą niż w rzeczywistości i bardzo zniekształconą postać kobiecą. Prace Saville, wyraźnie związane z teorią feminizmu (jeden z jej aktów ma wypisany tekst Luce Irigaray), kwestionują postrzeganie kobiecego ciała w prowokujący sposób. Używanie samej siebie w ten sposób w sztuce oznacza zatoczenie pełnego koła w kwestionowaniu ustalonej tożsamości i ciała.²⁶⁷

Orlan (ur. 1947), francuska artystka zajmująca się fotografią, instalacją, rzeźbą, sztuką wideo, performance, także porusza kwestię chirurgii plastycznej, jednakże w sposób najbardziej radykalny z możliwych - jako jedyna dotąd uczyniła operacje środkiem wyrazu artystycznego. Od 1990 roku realizowała projekt pod nazwą *The reincarnation of St Orlan (Reinkarnacja świętej Orlan)*, który był serią pokazów performance, podczas których twarz i ciało artystki ulegało metamorfozie przy pomocy chirurgii plastycznej. Każda z operacji była dokumentowana fotograficznie, a od 1993 roku transmitowany i emitowany na żywo performance można było zobaczyć w galeriach sztuki. Artystka uczyniła ze swego ciała materiał rzeźbiarski, a z procesu jego przekształcania swojego rodzaju przedstawienie. Swoją sztukę określiła utworzonym przez siebie terminem *carnal art*.²⁶⁸

Wydaje się, że w sztuce współczesnej zacierają granice między autoportretem a „sztuką idei” (autoportrety Susan Hiller, *Corps etranger* Mony Hatoum, Helen Chadwick *Piss flowers*, wizerunki Cindy Sherman, na których wciela się w różne role przypisane kobietom). To rozmycie jest według Frances Borzello nowym rozszerzeniem autoportretu. Autoportret nie wiąże się już ściśle z wizerunkiem twarzy, może przejawiać się na wiele sposobów, zupełnie nieoczekiwanych jak u Louise Bourgeois. Działania związane z *body art* są innym przejawem autobiografizmu; artysta/artystka nie tworzy autoportretu lecz nim się staje.

²⁶⁶ W. Chadwick, op. cit, s. 331.

²⁶⁷ M. Meskimmon, *The Art of Reflection...* op. cit., s. 124-125.

²⁶⁸ <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [dostęp: 22.03.2023]

Artystki zawsze starały się zawrzeć w swoich autoportretach kwestie dotyczące „spraw” kobiet, doświadczeń, trudów, ograniczeń, sprzeciwu wobec nierównych praw i szans na polu sztuki. Można zaryzykować stwierdzenie, że wizerunek własny był przez wieki narzędziem w walce o równouprawnienie i pamięć. Przeglądając galerię autoportretów kobiet nie sposób pozbyć się wrażenia, że głównym celem ich tworzenia było zaznaczenie własnego istnienia, miejsca w sztuce, w społeczeństwie. To właśnie odróżnia te dzieła od portretów własnych artystów, którzy tej walki podejmować nie musieli. Społeczne mechanizmy funkcjonowania kobiet wpływają na to jak postrzegają one świat i jak go przedstawiają. Kiedy artystki dostrzegły szansę na opowiedzenie własnych historii, zaczęły poszukiwać nowych obszarów i własnych środków i form wyrazu. Wydaje się również, że rozszerzenie autoportretu zostało wykorzystane właśnie przez artystki, które dostrzegły w nim szansę na głębsze podzielenie się swoim doświadczeniem. Mnogość strategii autobiograficznych zaskakuje. Począwszy od Fridy Kahlo, która uczyniła autoportret istotą swojej artystycznej wypowiedzi, poprzez Louise Bourgeois opowiadającą o swoich doświadczeniach za pomocą zoomorficznych kształtów po artystki przekazujące swoje historie za pomocą instalacji, performance, wideo, body art.

a) w sztuce polskiej

Zarys historyczny dotyczący autoportretu w malarstwie i grafice polskiej, tak jak w przypadku autoportretu w sztuce europejskiej i amerykańskiej, ma na celu prześledzenie ewolucji wizerunków własnych tworzonych przez artystki w ciągu wieków, wskazanie różnych ich form i funkcji oraz zaznaczenie ewentualnych czynników wpływających na specyfikę polskiego autoportretu. Poszczególne prace badane są pod kątem sposobu ujęcia, ukazania otoczenia, znaczących przedmiotów, szczególnie gdy dzieło jest nowatorskie w zakresie sposobu przedstawienia wizerunku własnego. Autoportret w twórczości kobiet został omówiony osobno i szerzej, aby łatwiej wychwycić na czym polega jego odmienność względem autoportretu artysty, określić cechy wyróżniające oraz, w wybranych przypadkach, odnieść się do okoliczności ich powstania.

W Polsce, w przeciwieństwie do Włoch, Niderlandów i Niemiec w XV wieku, wizerunki własne artystów są nieliczne, co można wytłumaczyć spóźnionym

pojawieniem się portretu w naszym kraju. Rozkwit sztuki portretowej nastąpił w Polsce na początku XVI wieku, wraz z humanistycznym zainteresowaniem indywidualnością człowieka i jego pragnieniem sławy. Z tego czasu pochodzą autoportrety: Mistrza Legendy św. Stanisława na obrazie *Scena sprzedaży wsi* (1518) czy domniemany Mikołaja Kopernika (nie zachowany). W okresie Rzeczypospolitej szlacheckiej portret rozwijał się, ale mimo to większość malarzy nie tworzyła autoportretów. Jak zauważa Mieczysław Wallis, było to spowodowane dystansem społecznym między portrecistą, a portretowanym (hetmanem czy wojewodą); malarz cechowy ponadto nie widział w swojej twórczości i osobie nic nadzwyczajnego²⁶⁹. Twórcami autoportretów byli artyści nadworni zarówno polskiego jak i obcego pochodzenia.²⁷⁰ W XVIII wieku portret był ulubionym rodzajem twórczości w malarstwie, rzeźbie i grafice. Większość malarzy pracujących dla Stanisława Augusta to portreciści, mający w dorobku przynajmniej jeden autoportret: Marcello Bacciarelli (wykonał kilka autoportretów), Per Krafft Starszy, Jan Bogumił Pleresch, Jan Chrzyciel Lampi Starszy, Giuseppe Grasi, Józef Franciszek Pitschmann. Autorami autoportretów są także: Tadeusz Kuntze, Franciszek Smuglewicz i Dominik Estreicher. W epoce Oświecenia do autoportrecistów mężczyzn dołączają artystki (m.in. Anna RajECKa, Maria Raszowska). Z tego czasu pochodzą także pierwsze graficzne autoportrety powstałe w Polsce, akwaforty: *Gabinet artysty* Daniela Chodowieckiego (1771) oraz *Portret własny przed ekranem* Jana Piotra Norblina. Norblin uprawiał siebie samego przedstawiał wiele razy w ciągu całego życia (jak Rembrandt, pod którego wpływem pozostawał), na akwafortach, miniaturach, akwarelach, na obrazie olejnym. *Autoportret artysty jako rytownika* (po 1780), ukazuje go przy pracy, z rylcem w dłoni, przed ekranem rozpraszającym światło²⁷¹ nad płytą graficzną. Autoportret ten, jak trafnie uchwyciła Irena Jakimowicz „ukazuje to charakterystyczne skupienie energii psychicznej w połączeniu z koncentracją światła w partii środkowej mrocznego wnętrza.”²⁷² Oddziaływanie Rembrandta jest widoczne

²⁶⁹ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, WAiF, Warszawa 1966, s. 46.

²⁷⁰ Za czasów dynastii Wazów - Tomaso Dolabella, Andrea Dell’Aqua i Giambattista Gisleni, Bartłomiej Strobel Młodszy, Holender Pieter Danckerts de Rij, oraz Krzysztof Aleksander Boguszewski; za czasów Jana III - Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, François Desportes, Martin Altomonte; za Wettynów - Jan Samuel Mock, Józef Mayer.

²⁷¹ Kalka ekranu stosowana w zamkniętym pomieszczeniu przesiewa światło i usuwa błyskanie płyty miedzianej.

²⁷² I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, katalog wystawy, 19.06-30.08.1997, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 53.

także na akwaforcie z 1778 na której Norblin przedstawił się jako malarz, oraz na obrazie olejnym z 1788 roku ukazującym artystę w kapeluszu z szerokim rondem.²⁷³

Uczeń Norblina, Michał Płoński przedstawił siebie w popiersiu, przy czym głowę wykonał w technice akwaforty, natomiast szczegóły ubrania i podpis kredką (1806). Autoportrety w technice litografii, rozpowszechnionej w Polsce od 1820 roku wykonali m.in. Aleksander Orłowski (1820), Jan Feliks Piwarski (1839), Józef Głowacki (1845). Aleksander Orłowski wykonał mnóstwo wizerunków własnych w różnych konwencjach - rysował ołówkiem, piórkiem, węglem, czarną kredą, sangwiną, pastelami, malował akwarelą, gwaszem, olejno, powtarzał wcześniejsze ujęcia w akwaforcie i litografii. Powodem ciągłego portretowania siebie była, według Mieczysława Wallisa, prawdopodobnie potrzeba „zajmowania się sobą” podsycana przez romantyczny kult artysty geniusza, inspiracja postawą Rembrandta, na którego sztukę uwrażliwił go w młodości Norblin, a także pasja rozdawania autoportretów znajomym i przyjaciołom.²⁷⁴

Okres 1830-1864 jest czasem świetności portretu mieszczańskiego, podkreślającego w jednostce walory moralne i intelektualne²⁷⁵. Do znaczących wizerunków własnych w tym okresie należą także dzieła: Piotra Michałowskiego, Wojciecha Stattlera, Cypriana Kamila Norwida, Henryka Rodakowskiego, Juliusza Kossaka, Artura Grottgera, a także Zofii Szymanowskiej i Konstancji Szeptyckiej. W 2. połowie XIX wieku autorami autoportretów malarskich byli także: Aleksander Gieryski²⁷⁶, Wojciech Gerson, Aleksander Kotsis, Józef Chełmoński, Maurycy Gottlieb, Anna Bilińska. Wyjątkowa była pozycja Jana Matejki. Ogromny autorytet wynikał z tego, że był postrzegany nie tylko jako malarz ale przede wszystkim jako patriota, historyk, następca wieszczów, duchowy wódz narodu. Artysta portretował siebie wiele razy, malował i rysował, od piętnastego do pięćdziesiątego piątego roku życia, w sposób jawny i ukryty, nadając swoje rysy różnym postaciom (Stańczyk, Zygmunt August, Chrystus, Berecci). Przedstawiał siebie w różnych rolach: syna,

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ibidem, s. 96.

²⁷⁵ A. Wilkie, *Biedermeier*, Poznań 2006; J. Woch, *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006; *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales-Rodriguez, Wyd. Neriton, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018.

²⁷⁶ Zob. M. Haake, *Między lustrem a widzem. Autoportret w malarstwie polskim końca XIX wieku*, [w:] *Twarze Ameryki. Portrety z kolekcji Terra Foundation for American Art 1770-1940*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006.

malarza w pracowni (*Autoportret z ryngrafem*²⁷⁷, ojca, męża, wieszczka czy zwykłego obywatela, zarówno w ujęciu realistycznym, uszlachetniającym czy humorystycznym.²⁷⁸

Przełom XIX i XX wieku to okres rozkwitu autoportretu malarskiego i graficznego. W okresie młodopolskim powstały wybitne autoportretowe dzieła malarskie: Leona Wyczółkowskiego (także graficzne), Juliana Fałata, Olgi Boznańskiej, Stanisława Wyspiańskiego, a także Stanisława Lentza, Władysława Podkowińskiego, Józefa Mehoffera, Edwarda Okunia. Autoportrety w dorobku Jacka Malczewskiego²⁷⁹ zajmują szczególne miejsce, ze względu na ich liczbę, a także to, że zwracają uwagę pomysłowością i nowatorstwem w ujęciu tematu. Cechą charakterystyczną tych obrazów jest to, iż mimo wielu przebrań, wcieleń i ról które odgrywa artysta, jego twarz pozostaje niemal taka sama mimo upływu czasu. Wśród wizerunków własnych artysty można wyróżnić autoportrety jawne i ukryte (np. jako Chrystus w *Groszu Czynszowym* z 1908, *Chrystus w Emaus* 1909, czy *Chrystus i Samarytanka*, 1910, *Tobiasz i Parki*, 1912). Często przedstawiał się z atrybutami malarskimi, pędzlami i paletą (*Autoportret z paletą* 1892, *Autoportret* ok 1910, *Autoportret w białym stroju* 1914) oraz innymi motywami; z hiacyntem (1902), instrumentami muzycznymi (m.in. *Na jednej strunie*, 1908). W tryptyku *Autoportret z Faunami* z 1906 roku malarz przedstawił siebie z obręczą tortownicy na głowie. Metalowa obręcz wywołuje skojarzenie z koroną cierniową lub diademem, regaliaми. Tak jak niemal we wszystkich autoportretach Malczewskiego jest tutaj gra z konwencją, żart, ironia, ale także ujawnianie prawdy o sobie: kim jestem, a kim jedynie czasem bywam. Artysta zdaje się bawić z widzem, wciąga go w swoją grę, zarazem chowając się za postacią w którą się wciela.

Pod koniec lat 90. polscy malarze coraz bardziej interesowali się grafiką, rozwijała się grafika artystyczna. Portrety własne pozostawili po sobie: w suchorycie Józef Pankiewicz, w litografiach (i fluoroforcie barwnej z 1904) Leon Wyczółkowski i

²⁷⁷ Zob. M. Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Avalon, Kraków 2008, s. 245-262.

²⁷⁸ M. Wallis, op. cit., s. 154, 167.

²⁷⁹ O autoportretach Jacka Malczewskiego pisali m.in. badacze: A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968; A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, PWN, Warszawa 1974; A. Sieradzka, *W swetrze i zbroi. Strój w autoportretach Jacka Malczewskiego*, „Ikonotheka”, 1990, nr 2; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski – życie i twórczość*, Kraków 2008; D. Kudelska, *Dukt Pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008; eadem, *Malczewski: obrazy i słowa*, WAB, Warszawa 2012.

Feliks Jabłczyński, na akwafortach przedstawiali się Ignacy Łopieński (1905) i Konstanty Brandel (przed 1926)²⁸⁰. W okresie międzywojennym swoje wizerunki własne tworzyli w dalszym ciągu artyści pierwszego pokolenia Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, jak Wyczółkowski, Malczewski, Fałat czy Boznańska. Z przedstawicieli następnego pokolenia portretowali siebie: Wojciech Weiss, Vlastimil Hoffman, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski. Witkacy pozostawił po sobie kilka wizerunków własnych będących wnikliwymi studiami własnej fizjonomii i stanu ducha – to oleje na płótnie: *Autoportret* z 1913 roku i *Ostatni papieros skazańca* z 1924 roku oraz liczne pastele z lat 30. Tzw. autoportret wielokrotny, fotograficzny (z odbiciami w lustrze) z okresu I wojny światowej nie jest autofotografią, choć Witkacy później takie wykonywał. Jest jednak świadectwem zainteresowania motywem lustra, trikami optycznymi, zwielokrotnionymi odbiciami i chęci przełamania typowych konwencji portretowych.

Autorami autoportretów byli także artyści nawiązujący do malarstwa renesansu włoskiego, klasycyzmu lub romantyzmu początku XIX wieku. Najwybitniejszy z nich, Ludomir Ślodziński, malował siebie kilka razy, m.in. w 1926 roku, pod postacią renesansowego artysty-rzemieślnika. Autoportrety tworzyli artyści reprezentujący różne kierunki i nurty w sztuce: Tytus Czyżewski Tadeusz Makowski, Eugeniusz Zak, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka, Bronisław Linke. Z artystów którzy wielokrotnie przedstawiali siebie należy wymienić Tadeusza Pruszkowskiego, Wacława Wąsowicza, Kamila Romualda Witkowskiego, Zygmunta Waliszewskiego.

Autoportret graficzny i rysunkowy uprawiali w latach międzywojennych ekspresjoniści; artyści grupy Bunt²⁸¹: Stanisław Kubicki, Margarete Kubicka, Jan Jerzy Wroniecki, Stefan Szmaj, Jerzy Hulewicz. Rozkwit drzeworytu w okresie międzywojennym w Polsce spowodował wzrost liczby autoportretów drzeworytniczych. Tworzyli je m.in. Władysław Skoczylas, Stefan Mrożewski, Wacław Wąsowicz, Wacław Waśkowski; w innych technikach graficznych - Konrad Srzednicki, Gracjan Achrem-Achremowicz i wielu innych artystów.

Po 1945 roku ciekawe koncepcje autoportretów zaproponowali Tadeusz Dominik (*Autoportret potrójny*, olej na płótnie, 1977) oraz Roman Opałka (fotografie w

²⁸⁰ Zob. A. Kaczmarek, *Autoportrety graficzne Konstantego Brandla. Refleksje nad warsztatem artysty*, „Quart” 2019, nr 4, s. 43-57.

²⁸¹ K. Kulpińska, *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt [w:] Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. naukowa L. Głuchowska, H. Gołńska, M. F. Woźniak, Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2015.

cyklu OPALKA 1965 /1-nieskończoność). Opalka od 1965 roku rozpoczął swój życiowy projekt – rodzaj konceptualnej instalacji, której celem było uchwycenie czasu, rejestracja rytmu życia. Obok obrazu malowanego akrylem na płótnie z zapisem liczb, integralną częścią instalacji był fotograficzny autoportret oraz taśmy z nagraniem głosu artysty wymieniającego kolejne liczby.

Istnienie autoportretów kobiet w sztuce polskiej jest potwierdzone dopiero od epoki Oświecenia. Król Stanisław August nie tylko powierzał kobietom malowanie kopii i miniatur (robiły je m.in. Fryderyka i Anna Bacciarelli oraz Weronika Paszkowska), ale i fundował stypendia artystyczne; otrzymała je m.in. Anna Rajecka, pastelista, która jako pierwsza z polskich artystów wystawiała swoje dzieła na Salonie w Paryżu, w 1791 roku. Malarstwo uprawiały kobiety ze znamienitych rodów, aczkolwiek niewiele zachowało się z ich twórczości; o autoportretach wiemy głównie z drobnych wzmianek. Są to: miniatura wykonana przez Lesseura (1801) według autoportretu Anny Bacciarelli, miniaturowa kopia autoportretu Walerii Tarnowskiej z synem, dwa portrety siostrzenicy Ignacego Krasickiego, Anny Charczewskiej, uchodzące za wizerunki własne, autoportret Beaty Czackiej oraz miniatura wyobrażająca całą jej rodzinę: ją samą, męża, dwóch synów i trzy córki. Jedyne zachowane z tamtych czasów do dziś autoportret to obraz olejny Marii Raszkowskiej (1770). Alina Kowalczykowa uważa, że autoportretowe szkice musiały pojawiać się w licznych panięńskich albumach rysunkowych; nie dbano jednak o ich zachowanie.²⁸²

Po powstaniu listopadowym narzucono wzorce obyczajowe i „żałobne” konwencje portretowe. Kobiety były ukazywane w skromnych sukniach zakrytych pod szyję, bez ozdób, atrybuty straciły na znaczeniu, twarz była poważna, bez uśmiechu. Tak przedstawiały się Celina Michałowska (przed 1855) czy Zofia Szymanowska (1855). Trudno się dziwić, że autoportret polskich artystek nie mógł się rozwijać, skoro zamierało życie kulturalne a od kobiety oczekiwano nie tylko wypełniania obowiązków domowych ale także odnalezienia się w roli Matki-Polki. Dla utalentowanych artystycznie kobiet, które nie miały wsparcia finansowego pozostawała praca w charakterze guwernantki, a tworzenie z wewnętrznej potrzeby pozostawało w sferze hobby.

Od połowy XIX wieku artystki podkreślały profesjonalny charakter swej twórczości, na co wskazywało szczególnie posiadanie własnego lub wynajmowanego

²⁸² A. Kowalczykowa, *Zniewolenie i ślady buntu...*, op. cit. s. 147-148.

atelier, osobnego pokoju lub jego części wydzielonej do pracy. Malarki ukazywały siebie na płótnach w skromnym odzieniu, często w kitlu, którego wygląd i funkcja pozostawały w skrajnym kontraście do stroju oficjalnego noszonego w przestrzeni publicznej. Elżbieta Baumann-Jerichau (1818-1881), urodzona w Warszawie i uważana za polską artystkę (pierwszą z akademickim wykształceniem) tworząca później w Danii, namalowała siebie w 1848 roku. Siedzi przy sztalugach na których widoczna jest zaczęta praca, ubrana w czarną suknię z białym kołnierzem i gładko uczesanyimi włosami.²⁸³ Tych odniesień do pracy artystycznej brakuje w wizerunku własnym Zofii Szymanowskiej-Lenartowicz (1825-1870). Śpiewaczka i malarka, namalowała siebie dwukrotnie z zamyślnym wyrazem smutnej twarzy; w 1855 roku siedzi na krześle w białej sukni, a w 1860 roku z gładko uczesanyimi włosami, w wiśniowej sukni na popielatym tle ujęta w popiersiu.²⁸⁴ Jedną z pierwszych Polek, które odniosły sukces na polu profesjonalnej sztuki była portrecistka Emilia Dukszyńska-Duksza (1847-1898). Na reprezentacyjnym autoportrecie z 1890 roku przedstawiła siebie jako elegancką damę ubraną w ciemną suknię i kapelusz z piórem. Twarz ma spokojną, poważną, a spojrzenie kieruje wprost na widza, Choć wizerunek pokazany na wystawie warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych mógłby być rodzajem jej artystycznej „wizytówki” i potwierdzeniem jej przynależności do świata sztuki to artystka nie umieściła na nim żadnych zawodowych atrybutów.

Pierwsza polska autoportrecistka, Anna Bilińska (1858-1893)²⁸⁵, na *Autoportrecie* z 1887 roku zamiast kitla ma narzucony na domową ciemną suknię fartuszek²⁸⁶ Obraz namalowany z myślą o wystawieniu na Salonie Société des Artistes Français, spotkał się z entuzjastycznymi opiniami krytyków i przyniósł artystce medal trzeciej klasy. Autoportret ten jest życiowym i artystycznym manifestem Bilińskiej; w

²⁸³ Zob. A. Morawińska, *Dawne artystki*, [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 24-25.

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 25-26.

²⁸⁵ Twórczość Bilińskiej, szczególnie w zakresie autoportretu była przedmiotem badań, które przybrały ostatnio na intensywności: J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003; M. Schlender, *Autoportrety polskiej malarki Anny Bilinskiej. (Die Selbstbildnisse der polnischen Malerin Anna Bilinska)*, Hamburg 2005; C. Erskine Clement Waters, *Women in the Fine Arts from the Seventh Century B. C. to The Twentieth Century A.D.*, 2011; M. Poprzęcka, *Anna Bilińska-Bohdanowicz* [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 174-177; J. Tomalska: *Sztuka, miłość i medycyna: Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857-1893) w świetle wspomnień męża*. [w:] Archiwum Emigracji Studia – Szkice – Dokumenty, 2012, Zeszyt 1-2 (16-17), s. 28-37; *Artystka. Anna Bilińska 1854-1893*, 26. 06. - 10. 10. 2021, Muzeum Narodowe w Warszawie, katalog wystawy, Warszawa 2021.

²⁸⁶ Bardzo podobnie przedstawiła siebie rok później Dunka Thérèse Schwartze. Obie są podobnie ubrane i uczesane, zdają się mieć przerwę w pracy, Bilińska siedzi na krześle w zmęczonej lub nawet niechlujnej pozie, natomiast Schwartze stoi, w prawej ręce trzyma pędzle i paletę z, lewą przysłania od światła czoło. Zob. F. Borzello, op. cit, s. 131.

momencie tworzenia go, artystka zdobyła edukację artystyczną i uznanie profesorów oraz pozycję finansową pozwalającą na wynajęcie większej pracowni. Swobodna poza, twarz, spojrzenie wyrażają spokój, pewność siebie, siłę charakteru. Artystka ukazała siebie jako kobietę świadomą swojego talentu, zdeterminowaną, realizującą swoje cele.²⁸⁷ Drugi autoportret Anny Bilińskiej powstał w 1893 roku na zamówienie Ignacego Korwin Milewskiego, którego celem było stworzenie galerii autoportretów najwybitniejszych ówczesnie malarzy. Nie został on ukończony z powodu śmiertelnego ataku choroby.

Rówieśniczka Bilińskiej, Maria Nostitz-Wasilkowska (1858-1922) przedstawiła siebie około 1892 roku ubraną w skromną suknię w kolorze ciemnego morskiego błękitu, na neutralnym ciemnym tle; trudno więc stwierdzić czy stoi w swojej pracowni, czy autoportret ten, wobec braku akcesoriów malarskich nie ma nic wspólnego z autoportretem zawodowym. Natomiast urodzona w tym samym roku Aniela Poraj-Biernacka (1858-1918/19), wykonała autoportret zawodowy, w pracowni. Ukazała siebie w białej roboczej sukni/ fartuchu, z paletą i pędzlami w dłoniach, siedzącą, zastygłą w zamyśleniu. Artystka w ujęciu profilowym, skoncentrowana na swych myślach, zdaje się całkowicie odcinać od widza. Niewielki wycinek wykadrowanej przestrzeni pracowni odsłania kilka obrazów.

Także Olga Boznańska (1865-1942)²⁸⁸ kilkakrotnie odzwierciedlała w malarstwie obraz swej pracowni, co świadczy o chęci podkreślenia swojej pozycji zawodowej. Artystka oprócz portretów tworzyła także wizerunki własne, które wykonywała od czasów monachijskich aż po ostatnie lata życia. W pierwszej dekadzie XX wieku powstało ich wyjątkowo wiele, od tej pory też Boznańska trzymała się jednej wypracowanej konwencji. Ubierała się nadal w zgodzie z modą końca poprzedniego wieku, siwiejące włosy upinała w kok. Z takim samym wyrazem twarzy, nieco wyniosłym i melancholijnym, świadomie kreowała swój wizerunek, znajdujący

²⁸⁷ *Artystka. Anna Bilińska 1854-1893*, op. cit., kat. 159, s. 252-253.

²⁸⁸ Wybitną twórczością Boznańskiej w zakresie portretu zajmowało się wiele badaczek i badaczy: H. Blum, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964; eadem, *Olga Boznańska*, Prasa – Książka – Ruch, Warszawa 1974, M. Poprzęcka, *Boznańska i inne... [w:] Pochwała malarstwa: studia z historii i teorii sztuki*, Wydawnictwo Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2000, s.189-207; A. Król, *Olga Boznańska*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002; M. Rostworowska, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Lexis, Kraków 2003; J. Sosnowska, *Poza kanonem*, op. cit.; A. Król, *Boznańska nieznaną*, Kraków 2005; P. Kopszak, *Olga Boznańska (1865-1949)*, Warszawa, 2006; J. Sosnowska, *Stara artystka maluje*, „Konteksty”, 2007, Vol.61 (1), s. 112-120; M. Poprzęcka, *Olga Boznańska*, [w:] *Artystki polskie*, op. cit., s. 186-189; M. Kościelniak, *Olga Boznańska i Käthe Kollwitz: czołowe artystki kobiecej secesji i ich odmienny stosunek do naturalizmu [w:] Wyjazdy "za sztuką" : nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

odzwierciedlenie również w fotografiach. Ze sztywną postawą artystki kontrastuje jej wyjątkowa malarska swoboda. W *Autoportrecie z kwiatami* (1909) ciało malarki niemal się rozplywa poniżej piersi, stapia z tłem, a gatunek kwiatów jest nierozpoznawalny. Podobnie namalowany jest *Autoportret z pędzlem i kwiatami*, (ok. 1906). Boznańska wprowadziła nowy typ autoportretu kobiecego z myślą o podkreśleniu własnej godności. Widać to już w *Autoportrecie* z 1898 roku; miękka kreska łagodzi kontury twarzy i ubioru, uwydatnia także biel twarzy, kitla (atrybutu pracy twórczej) i dłoni. Artystka spogląda z ukosa, z góry na widza, poważna, odległa. W portretach Boznańskiej charakterystyczny jest brak szczegółów ubioru, jakby chciała ona poprzez ukazanie bezkształtnej sylwetki ukryć kobiecość czy odebrać kobiecości znaczenie. Twarz poważna, dłoni nasuwająca myśl o pracy to sygnały odnoszące się do sytuacji społecznej kobiet i ich artystycznych ambicji.²⁸⁹

Obraz Marii Dulębianki (1858-1919), malarki, pisarki, publicystki, feministki i działaczki społecznej, pt. *Po wyroku (Uwięziona)* z 1900 roku nie jest wprawdzie jej jawnym autoportretem, ale można w nim znaleźć cechy wizerunku zastępczego.²⁹⁰ Jest to przedstawienie siedzącej, skutej kajdanami kobiety, podpierającej dłońią twarz o zaciętym, gniewnym wyrazie twarzy, w tle zamglone sylwetki młodej kobiety i kobiet z dzieckiem. W twarzy kobiety można znaleźć podobieństwo do rysów Dulębianki, a w całej postaci kryją się prawdopodobnie emocje malarki. Trudno nie odbierać tego obrazu jako metaforycznego przedstawienia cierpienia kobiet, znoszonego z pokorą aż do przełomowego momentu buntu; być może jest to symboliczny obraz emocji i nadziei związanych z nasileniem ruchów emancypacyjnych.

Polskie artystki bardzo rzadko portretowały się z dziećmi. Przyczyną był fakt, że wiele z nich nigdy nie założyło rodzin. W XIX wieku powszechne było przekonanie, że nie sposób pogodzić kariery zawodowej z kobiecymi powinnościami. Wyjątkiem jest namalowany w 1907 roku autoportret Anieli Pająkówny z córką²⁹¹. Sześcioletnia Stasia trzyma matkę za rękę, ale wysunięta jest nieco przed nią, a jasnorożowa sukienka dziewczynki znacznie mocniej przyciąga wzrok niż ciemne ubranie i niebieski fartuszek jej matki, co sprawia, że to dziewczynka jest ważniejsza na tym obrazie. Wydaje się, że

²⁸⁹ A. Kowalczykova, *Świadectwo autoportretu*, op. cit., s. 69.

²⁹⁰ Ibidem, s. 66.

²⁹¹ W 1901 roku Pająkówna urodziła córkę Stanisława Przybyszewskiego – przyszłą dramatopisarkę, Stanisławę. Życie malarki bardzo się wówczas skomplikowało, przede wszystkim dlatego, że jako panna z dzieckiem miała trudności ze zdobywaniem zleceń na portrety. Nie mogła też liczyć na wsparcie ze strony ojca dziecka, który formalnie uznał je o wiele później. W 1909 roku artystka przeprowadziła się do Paryża, a trzy lata później zmarła, osierociwszy córeczkę.

ten układ jest swoistym manifestem Pająkówny. Choć samotne macierzyństwo naraziło ją na ostracyzm w jej środowisku, to córka stała się centrum życia artystki. Świadectwem jej uczuć i koncentracji na dziecku jest prowadzony przez kilka lat pamiętnik, w którym z zachwytem opisywała rozwój Stasi.²⁹²

Mela Muter (1876-1967) kiedy ok. 1899-1900 roku malowała *Autoportret w świetle księżyca* była dopiero u progu zawodowej kariery. W tym czasie przez kilka miesięcy uczyła się w szkole rysunku i malarstwa dla kobiet, podjęła również ważne decyzje w sferze prywatnej. W 1899 roku wzięła ślub z Michałem Mutermilchem, po roku urodziła syna. Jej poza i sukienka zaczerpnięte są ze słynnej *Symfonii w bieli nr 1* Jamesa McNeilla Whistlera, którego twórczość oddziaływała również na Boznańską. Jednak w przeciwieństwie do Whistlera, Muter swój portret umieściła w plenerze: stoi nad brzegiem jeziora skąpanego w chłodnym świetle księżyca. Autoportret jest przepełniony lirycznym, tajemniczym nastrojem. Muter nie pokazuje siebie jako malarki z pędzlem czy paletą w dłoni jest to romantyczny wizerunek pięknej kobiety, spacerującej w świetle księżyca nad jeziorem. Artystka jest uosobieniem młodości i niewinności, a jednak wzrok ma skupiony i inteligentny skierowany pewnie i bezpośrednio w stronę widza. Autorką pierwszego autoportretu w grafice polskiej na początku XX wieku była Wanda Komorowska (1873–1946), która wykonała co najmniej trzy intrygujące wizerunki własne: *Autoportret* (akwaforta) z około 1910 roku i *Dwie kobiety/ Autoportret przed lustrem* (akwatinta barwna) z około 1906 roku.²⁹³

Polskie artystki lat 20. i 30. stosunkowo rzadko wykonywały autoportrety. Kilka własnych podobizn zostawiła Hanna Rudzka-Cybisowa (1897-1988), malarka należąca do grupy kapistów. Na autoportrecie z 1920 roku tak jak Muter, ukazała młodą kobietę, która wszystko ma jeszcze przed sobą. Jest to dosyć nietypowe przedstawienie; artystka odchyła głowę osadzoną na długiej szyi, w stronę prawego ramienia, wzrokiem ucieka w bok. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967) postrzegала malarstwo współczesne, które było oparte na logice i harmonii, jako kontynuację twórców

²⁹² Pamiętnik Pająkówny przywołany jest w publikacji: K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Kraków 1978, s. 269-273.

²⁹³ Wskazując na podobieństwo rysów, K. Kulpińska, uważa, że Komorowska ukazała swoją twarz także w akwafortcie z akwatintą *Przyjaciółki* (około 1906 r.) – wyłaniającą się na drugim planie z za profilu kobiety w koku. Zob. K. Kulpińska, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych-trzydziestych XX wieku*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 2016, t. 47, s. 225. Na inne aspekty tej grafiki zwróciła uwagę I. Kossowska w artykule *Aporia: zwiłokrotnione wizerunki, sparafrazowane obrazy*, „Konteksty” 2012, nr 1-2, s. 285-297.

klasycznych.²⁹⁴ W *Autoportrecie* z 1930 nawiązała do wzorów rzeźby greckiej, ukazując siebie jako antyczny posąg z białego marmuru, z oczami inkrustowanymi błękitnym kamieniem i ustami polichromowanymi czerwienią, chociaż fryzura i strój są współczesne.²⁹⁵ Obraz, nawiązujący do założeń puryzmu jest zdecydowanie nowoczesny w formie; formy są syntetyczne o czystych kolorach, precyzyjnie rozmieszczone na płótnie. Jednak poprzez zastosowanie przeciwieństw: kobieta-posąg, świat realny-swiat antyczny, kubizm-pointylizm, konstruktywizm-figuralizm, wymyka się ascezie puryzmu i jak cała twórczość artystki nie daje się ściśle zaszeregować do żadnego z ówczesnych kierunków i nurtów tak licznie rozkwitłych w pierwszych dekadach XX wieku.²⁹⁶ Wrażenie oglądania kamiennej a nie ludzkiej postaci wzmagają oczy, a raczej puste oczodoły, wypełnione płaskimi plamami intensywnego błękitu. Początkowo portret był zresztą wystawiany pod tytułem *Głowa* zacierającym indywidualność ukazanej postaci.

Irena Pokrzywnicka (1897-1975) natomiast na autoportrecie rysunkowym reprodukowanym w piśmie „ABC Literacko-Artystyczne” (w kwietniu 1934), ukazała się w konwencji karykaturalnej, w toczku, z wielką kokardą, jakby ironicznie podkreślając swoje zamiłowanie do mody, szyku i luksusu. Świat ten ilustrowała na łamach „Pani”, należąc do głównych współpracowników czasopisma, podobnie jak wielu innych artystów „Rytmu”: Borowski (prywatnie jej drugi mąż), Stryjeńska²⁹⁷, Maja Berezowska czy Tadeusz Gronowski. Maja Berezowska (1892-1978), malarka, graficzka, karykaturzystka i scenografka również jest autorką autokarykatury; w 1947 roku przedstawiła siebie rysującą swój wizerunek ołówkiem.

Na polskiej scenie artystycznej w dwudziestoleciu międzywojennym nie brakowało uzdolnionych kobiet, czego przykładem jest twórczość Zofii Stryjeńskiej (1891-1976). Malarka już za życia budziła zainteresowanie i była tematem anegdot, która sama rozpowszechniała (np. opowieść o jej monachijskich studiach, na które wyjechała w męskim przebraniu i z dokumentami brata). Jednak autoportret Stryjeńskiej z ok. 1935 roku (gwasz) powstał w mniej pomyślnym dla niej czasie,

²⁹⁴ Wyjątkowość tego autoportretu dostrzegła Iwona Luba, zob. I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją...* op. cit., s. 229.

²⁹⁵ To wyraźne nawiązanie do starożytności można powiązać z nawrotem do klasycyzmu, który w okresie międzywojennym zaznacza się w twórczości wielu artystów, takich jak chociażby Picasso czy Giorgio de Chirico i surrealiści, którzy na swoje obrazy chętnie wprowadzali rzeźby czy manekiny.

²⁹⁶ Na podstawie analizy Iwony Luby, *Dialog nowoczesności z tradycją*, op. cit., s. 228-229.

²⁹⁷ Pokrzywnicka i Stryjeńska były przyjaciółkami.

zarówno w sferze osobistej²⁹⁸ jak i zawodowej. Obraz wyróżnia się na tle pozostałych prac artystki; jest raczej statyczny, utrzymany w dość wąskiej gamie odcieni niebieskiego. Nie ma na nim żadnego nawiązania do polskiego folkloru, jak na większości obrazów artystki cieszących się uznaniem i popularnością. Malarka ubrana jest w japońskie kimono, na obrazie brakuje malarskich atrybutów. Wydaje się, że chciała przedstawić się po prostu jako kobieta, odciąć się od swojego zawodu, twórczości, a jej wyraz zmęczonych oczu może odzwierciedlać kryzys, który wówczas przeżywała. Zupełnie inny cel miała Tamara Łempicka²⁹⁹ przedstawiając siebie jako ikonę Art Déco i symbol kobiety nowoczesnej w *Autoportrecie w zielonym bugatti* (1929), zamówionym na okładkę niemieckiego czasopisma „Die Dame”³⁰⁰. W latach 1927-1929 artystka inspirowała się okładkami żurnali, następnie zamieszczała na ich łamach swoje obrazy będące efektem tych inspiracji. Realizowała w ten sposób trzy cele: była na bieżąco z trendami mody, utrzymywała swoją obecność w mediach i promowała własną markę.³⁰¹ Artur Winiarski zauważył, że autoportret ten jest jednocześnie portretem auta (fr. *auto-portrait*), a zabiegi malarki należy odczytywać jako autokreację i taki tytuł mogłoby mieć to dzieło. Dwoista tożsamość (luksusowe auto-artystka) została podkreślona poprzez umieszczenie inicjałów artystki TJJ (Tamara Junosza Lempicka) nad klamką – nie wiadomo jednak, czy to sygnatura artystki czy logo samochodu, być może jedno i drugie.³⁰² Obraz przywodzi na myśl liczne reklamy i wizerunki kobiet za kierownicą z lat 20., zarówno w magazynach branżowych³⁰³ jak i modowych³⁰⁴. Można powiedzieć, że najwybitniejszym dziełem

²⁹⁸ Jej pierwsze małżeństwo z Karolem Stryjeńskim zakończyło się w 1927 roku, po tym jak mąż po raz drugi próbował zamknąć ją w klinice psychiatrycznej. Kolejny ślub, zawarty w 1929 roku z aktorem Arturem Klemensem Sochą, również nie spełnił oczekiwań artystki. Gdy malowała swój portret związek został zakończony rozwodem. W tym samym czasie zaczęły się dla artystki kłopoty finansowe.

²⁹⁹ L. Claridge, *Tamara Łempicka. Między art déco a dekadencją*, Poznań 2004; P. Bade, *Tamara de Lempicka*, New York 2006; A. Blondel, *Tamara de Lempicka. Catalogue Raisonné 1921-1979*, Lausanne 1999, P., G. Mori, *Tamara de Lempicka. La regina del moderno*, Ginevra 2011; P. Sawbridge, *Tamara de Lempicka – femme fatale des Art déco*, katalog wystawy, Royal Academy of Arts, London, 15 V – 13 VIII 2004, Kunstforum Wien, 15 IX 2004 – 2 I 2005, Ostfildern-Ruit 2004; E. Thormann, *Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen Paris*, Reimer Verlag, Berlin 1993; G. Néret, *Tamara de Lempicka 1898-1980*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1992.

³⁰⁰ G. Mori, *Tamara Łempicka Paryż 1920-1938*, Arkady, Warszawa 2005, kat. 66.

³⁰¹ A. Winiarski, *Tamara Łempicka – fenomen nowoczesności*, [w:] *Tamara Łempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, katalog towarzyszący wystawom: *Tamara Łempicka – kobieta w podróży*, 18.03-14.08.2022 oraz *Tamara Łempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, 2.09.2022-31.01.2023., Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022, s. 31.

³⁰² Ibidem, s. 31-32.

³⁰³ Można je znaleźć także na łamach prasy polskiej już wcześniej, jak „Lotnik i automobilista”, wydawany w latach 1911-14, którego założycielem i redaktorem był wuj artystki, Zygmunt Dekler. Zob. K. Nowakowska-Sito, *Zielone bugatti-podróż w czasie i przestrzeni*, [w:] *Tamara Łempicka a Art Deco*.

artystki była jej własna osoba. Stworzyła własną tożsamość na bazie legendy, zmieniając historię swojej rodziny i datę urodzin według potrzeb³⁰⁵, a żyła w ekstrawaganckim stylu kreując i promując siebie i swoją twórczość.

Większość grafików tworzących w tym czasie pozostawiło po sobie chociaż jeden autoportret, powstawały też wizerunki własne przedstawiające artystę jako grafika (z płytą graficzną, rylcem, dłutem czy prasą). Natomiast autoportretów graficzek zachowało się z tego okresu tylko kilka co jest zastanawiające w porównaniu do liczby autoportretów grafików. Tym bardziej, że właśnie w latach 20. i 30. wzrosło zainteresowanie grafiką artystyczną wśród kobiet i odnosiły one sukcesy na tym polu w Polsce i za granicą. Analogiczna sytuacja miała miejsce w dziedzinie malarstwa; powstało znacznie mniej autoportretów niż w poprzednim okresie.³⁰⁶ Katarzyna Kulpińska wysuwa hipotezę, że przyczyna, a raczej szereg przyczyn wynika ze sposobu myślenia, wzorców kobiecych ról i zachowań przekazywanych w polskich rodzinach od pokoleń. Zdaniem badaczki, większość graficzek, mimo iż dysponowały świetnym warsztatem, kryła się za nim, podejmując bezpieczną, najczęściej podejmowaną tematykę pejzażu i architektury. Wydaje się, jak zauważa Kulpińska, że artystki miały pełną świadomość wartości swojej pracy i intelektu ale nie doceniały swego znaczenia jako artystek; trudno było się im określić jako graficzka, bo działały jednocześnie na wielu obszarach; zawodowym, społeczno-organizacyjnym i w domu. Z powodu braku „zawodowych” autoportretów graficzek w tym okresie (jeden wyjątek), brakuje wyrazistego zdefiniowania roli artystki uprawiającej grafikę w społeczeństwie.³⁰⁷

W dalszej części tego podrozdziału prześlę problematykę autoportretu w grafice polskich artystek, żeby w kolejnych, zasadniczych rozdziałach pracy dotyczących polskiej grafiki współczesnej móc się odwołać do tego fragmentu i doświadczenia kobiet w zakresie autoreprezentacji. Wśród polskich graficzek działających w dwudziestoleciu najwięcej autoportretów wykonała Wiktoria Goryńska (1902–1945). Na *Autoportrecie w stroju domowym* Goryńska przedstawiła siebie jako pełną życia, energii, młodą kobietę. Wnętrze, w którym stoi na tle zasłon, na puszystym dywanie, jest przytulne, a tkaniny podkreślają intymny nastrój. Goryńska nie jest tu

Tradycja i nowoczesność, katalog towarzyszący wystawom: *Tamara Łempicka – kobieta w podróży*, 18.03-14.08.2022 oraz *Tamara Łempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, op. cit., s. 12.

³⁰⁴ W 1927 ukazało się zdjęcie Colette Salomon za kierownicą bugatti w „Vogue”, a w 1929 roku Hellé Nice biła rekordy prędkości w bugatti.

³⁰⁵ J. M. Sosnowska, *W cieniu Tamary*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2020, nr 4, s. 643-658.

³⁰⁶ K. Kulpińska, *Matryce, odbitki-ślady kobiet...*, op. cit., s. 189.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 190.

artystką, lecz przede wszystkim kobietą i eksponuje swą kobiecość, a jednocześnie spojrzeniem i postawą rzuca wyzwanie. W kolejnych swoich wizerunkach pokazała się od zupełnie innej, strony, z dystansu. Jak zauważyła Katarzyna Kulpińska *Autoportret w stroju domowym* (1929) i *Autoportret z telefonem* (1930), są nieodległe czasowo, jednak dzieli je przepaść w sposobie autoprezentacji. Oba ujęcia są kameralne, wskazują jednak na zupełnie inne aspekty osobowości i doświadczenia życiowe.

Autoportret z telefonem jest poddany delikatnej geometryzacji w stylu Art Déco, a poprzez tą stylizację Goryńska, określa siebie jako kobietę nowoczesną (ten autoportret był porównywany do autoportretu Łempickiej). W tej pracy (i w autoportrecie z floretem) artystka ukazała siebie w ujęciu do pasa, z profilu, eksponując charakterystyczną linię orlego nosa i modnie przystryżone gęste włosy. Jest tu „uosobieniem kobiety nowoczesnej, wyemancypowanej, skoncentrowanej na własnym rozwoju, zarówno duchowym, intelektualnym, jak i fizycznym.”³⁰⁸ Wizerunek ten jest świadectwem epoki, a także przemian w mentalności i sposobie życia kobiet po pierwszej wojnie światowej - Goryńska była jedną z pierwszych Polek uprawiających szermierkę. W *Autoportrecie jako florecistka* (drzeworyt, około 1932–1935) Goryńska ukazuje siebie jako przedstawicielkę elitarnej, wcześniej dostępnej tylko dla mężczyzn dyscypliny sportowej. Przedstawiła siebie jako sylwetkę/cień na tle jasnego parawanu na pierwszym planie, na tle ćwiczących kolegów, w ujęciu do pasa, a jej sylweta zajmuje niemal cały kadr.

Janina Róża Giedroyć-Wawrzynowicz (1902-1995), malowała, projektowała i tkła kilimy, wykonywała ilustracje i uprawiała grafikę. Jest autorką jednego z nielicznych wówczas w sztuce polskiej, a w grafice tego czasu jedynym autoportretem „mistrzyni w pracowni”. *Autoportret ze sztalugami* powstał około 1933 roku, u progu samodzielnego, dorosłego życia graficzki, niemal rok po otrzymaniu dyplomu ASP i ukończeniu kursów dla nauczycieli rysunku oraz rok przed ślubem. Artystka ujęła siebie na pierwszym planie na wprost, w popiersiu, na tle sztalug. Ten atrybut, mogłoby się wydawać o kluczowym znaczeniu, odgrywa w tym wizerunku niewielką rolę – umieszczony jest na dalszym planie, za plecami artystki. Artystka z niedbałą fryzurą i w codziennym stroju ujęła siebie bardzo „blisko” widza, patrzy wprost na niego. Wydaje się, jakby sztalugi były swojego rodzaju eksponatem przy którym zwiedzający robi sobie zdjęcie. Można powiedzieć że tym wizerunkiem artystka komunikuje, że

³⁰⁸ K. Kulpińska, *Autoportret artystki...*, op. cit., s. 228.

twórczość nie determinuje jej wyborów jako jednostki, tylko ją wzbogaca. Giedroyć-Wawrzynowicz stworzyła ten autoportret, oraz *Autoportret w owalu* z około 1932 w drzeworycie odbijanym według własnej metody białą farbą na czarnym papierze. *Autoportret w owalu* powstał w dwóch wersjach: na papierze czarnym i niebieskim żeberkowym oraz właśnie metodą „biało na czarnym”. Artystka nadała mu formę charakterystyczną dla miniatur noszonych w medalionach. Jest to wizerunek kobiety trzydziestoletniej, choć artystka wygląda młodziej, nawet dziewczęco, z powodu fryzury z przedziałką pośrodku głowy, falującymi kosmykami po obu stronach twarzy i ciężkim węzłem włosów spiętych na karku.³⁰⁹ Oprócz tych dwóch autoportretów, wykonanych techniką własną, powstało także kilka akwarelowych i olejnych autoportretów (m.in. *Autoportret w błękitnej chustce*, 1926; *Autoportret w czarnym fartuchu malarskim*; *Autoportret okupacyjny*)³¹⁰

Po 1945 roku powstało znacznie więcej autoportretów graficzek - tworzyły je członkinie krakowskiej Grupy Dziewięciu Grafików³¹¹ (Stefania Dretler-Flin, Krystyna Wróblewska, Helena Krażowska-Knotowa, Bogna Krasnodębska-Gardowska), a także warszawska artystka Maria Hiszpańska-Neumann. Pierwszym po wojnie autoportretem „zawodowym” artystki jest wizerunek własny Krystyny Wróblewskiej (1904-1994) wykonany w technice drzeworytu, na którym przedstawiła siebie z rylcem i klokiem drzeworytniczym (1950). Jest on ciekawy, tym bardziej, że w tle ukazała ona sceny z własnego życia, w tym siebie przy pracy. Inne wizerunki własne artystki to: akwaforta *Autoportret* (1940), drzeworyty: *Autoportret I* (1950), *Autoportret II* (1956), *Twarz kobiety* (1957), *Głowa* (1957), *Skupiona* (1959) oraz *Autoportret olejny* (1945). Wyraziła w nich pełnię swojej osobowości w różnych rolach: kobiety, twórczyni, matki, zmieniającej się zewnętrznie i wewnętrznie wraz z upływem czasu. Dwie ostatnie kompozycje cechuje duża siła oddziaływania spowodowana spotęgowaniem dramatyzmu i ekspresją formy. Artystka stopniowo porzuciła miękkie, światłocieniowe, prawie malarski modelunek, widoczny jeszcze w pierwszym autoportrecie, zastępując

³⁰⁹ Ibidem, s. 215 oraz eadem, *Matryce, odbitki – ślady kobiet...*, op. cit., s. 230.

³¹⁰ K. Kulpińska, *Autoportret artystki...*, p.cit., s. 229.

³¹¹ Krakowskie ugrupowanie artystyczne, działające w latach 1947-1960. Było to pierwsze polskie ugrupowanie artystów powstałe zaraz po II wojnie światowej i zarazem pierwsze kontynuujące przedwojenne tradycje grafiki artystycznej, sięgające do ośrodków: wileńskiego (Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego) i warszawskiego (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Do grupy należeli: Jerzy Bandura (1915–1987), Stefania Dretler-Flin (1909–1994), Leon Kosmulski (1904–1952), Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986), Helena Krażowska-Knotowa (1911–1992), Adam Młodzianowski (1907–1988), Konrad Szrednicki (1894–1993) Mieczysław Wejman (1912–1992), Krystyna Wróblewska (1904–1994), Stanisław Töpfer (1917–1975).

go zdecydowanymi, ostrymi cięciami, głębokimi żłobieniami oraz silnymi kontrastami czerni i bieli.³¹² Niewątpliwie swoje doświadczenie macierzyństwa i utraty dziecka (syna Andrzeja, który zginął w wieku 30 lat) zawarła graficzka w drzeworycie *Matka* z 1960 roku, na którym ubrana w czarną suknię kobieta trzyma na rękach martwe niemowlę.

Droga twórcza artystki związana była głównie z tradycjami: klasycyzmu, realizmu i ekspresjonizmu oraz techniką drzeworytu, podobnie jak innych członków grupy „Dziewięciu Grafików”³¹³. Adrianna Kaczmarek stawia tezę, że autoportrety grupy Dziewięciu Grafików w katalogu z ich III wystawy w krakowskim Pałacu Sztuk Pięknych w lutym 1951, kontrastują z ich pozostałą twórczością.³¹⁴ Niewątpliwie widać w nich pewną odmiennność, jednak wydaje się, że jej przyczyna leży raczej w samej idei autoportretu niż chęci celowego odcinania się od pozostałych dzieł, zwłaszcza, że również w wizerunkach własnych członkowie nawiązywali do politycznych idei, które to nawiązania trudno jednoznacznie określić jako negatywne. Według Kaczmarek wśród autoportretów członków Grupy Dziewięciu można zauważyć kilka wspólnych cech ideowych i wizualnych. W swoich autoportretach Krystyna Wróblewska i Helena Krażowska-Knotowa skupiają się na pasjach, samorozwoju, problemach rodzinnych, bez wskazywania na zaangażowanie społeczne. Krażowska-Knotowa (1911–1992) ukazuje twarz w odbiciu lustra, przy toaletce. Na pierwszy rzut oka wydaje się że pisze list, ale linie rylca wskazują na akt graficzny, a nie pisarski. Nastrój grafiki jest mroczny, a na stole oprócz rylców leży smoczek i fajka. Wiemy, że artystka rok wcześniej urodziła córkę, a fajka może być znakiem obecności jej męża lub odwołaniem do Stalina w pewnego rodzaju deklaracji. Wszystko to sprawia, że jest to obraz daleki od typowej ikonografii macierzyństwa opracowanej przez inne członkinie grupy. Podkreśla wartość jej rodziny i jej samej, a przeczy wizualnemu językowi socrealizmu.³¹⁵

³¹² M. Kozłowska, *Życie długim wyżłobione. Twórczość Krystyny Wróblewskiej (1904–1994)*, [w:] *Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku*, t. II, red. J. Malinowski, Neriton, Warszawa 2007, s. 77.

³¹³ M. K. Krzyżanowska, *Polska szkoła drzeworytu nowoczesnego w powojennej twórczości Grupy Dziewięciu Grafików (1947–1960)*, [w:] *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*. Materiały sesji naukowej 23 października 2009 roku, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 88–101; eadem, *Twórczość grupy Dziewięciu Grafików 1947–1960*, Tako, Toruń 2014.

³¹⁴ A. Kaczmarek, *Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947–1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*, [w:] *Sztuka Europy Wschodniej tom IX: Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w XX i XXI wieku*, red. M. Geron, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Tako, Warszawa–Toruń 2021, s. 73.

³¹⁵ Ibidem, s. 74.

Rycina Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej (1900–1986) natomiast pokazuje dwa obrazy jej twarzy sugerujące istnienie dwóch aspektów osobowości. „Prawdziwy” obraz to widok z profilu po prawej stronie, ukazujący smutek autorki, w przeciwieństwie do „naskicowanego” lub „wydrukowanego” autoportretu *en face* po prawej stronie, który wygląda jak maska. Być może artystka używa podwójnego autoportretu dla podkreślenia twórczego aspektu konstruowania własnego wizerunku, który niekoniecznie odzwierciedla „prawdziwą” istotę. Artystka prawdopodobnie również odnosi się do typowej socrealistycznej ikonografii ukazującej pełne nadziei twarze towarzyszy spoglądających w przyszłość, czasem w towarzystwie Lenina czy Stalina w tle. Kaczmarek uważa, że Krasnodębska kpi z tego dogmatycznego optymizmu w społeczeństwie, stosując zestawienie dwóch autoanaliz, melancholijnego „ja” z enigmatycznym i kpiarskim aspektem tożsamości. Podwójny portret eksponuje nieśmiały, ukryty przekaz niezadowolenia artystki z narzuconych ogólnie wartości.³¹⁶ Natomiast w odróżnieniu od pozostałych graficzek, autoportret Stefanii Dretler-Flin (1909–1994) ukazuje jej twarz obojętną, bez emocji.

Tragedia wydarzeń wojennych, a szczególnie pobyt w obozie Ravensbrück, rzuciły cień na życie i twórczość Marii Hiszpańskiej-Neumann (1917-1980)³¹⁷ graficzki i ilustratorki książek. Pobyt w obozie utrwałała na rysunkach, z których przetrwała niewielka część, a na ich kanwie wykonała kilka drzeworytów i suchorytów o ogromnym ładunku ekspresji odpowiadającemu tragizmowi tematu.³¹⁸ Artystka podejmowała w swojej twórczości szczególnie często motyw dziecka i macierzyństwa, a także pejzażu miejskiego i tematykę religijną. Mimo że jej uwaga jest skierowana na najprostsze sprawy ludzkiego bytowania i towarzyszące im emocje³¹⁹, cień wojny zawsze jest obecny w jej pracach. Nawet kiedy wycina w klocku drzeworytniczym portrety dzieci czy kobiety w ciąży, wyczuwalny jest dramatyzm, smutek, melancholia. Niewątpliwie Hiszpańska należy do artystów przepracowujących traumatyczne doświadczenia w swojej sztuce. Artystka jest autorką co najmniej dwóch wizerunków własnych: *Autoportret* (1947, suchoryt) i *Autoportret* (1956, drzeworyt), które odzwierciedlają różne stany emocjonalne i cechy charakteru, podkreślone dzięki specyficznie zastosowanych technik graficznych. Na wcześniejszym, wykonanym dwa

³¹⁶ Ibidem, s.76 i 78.

³¹⁷ J. Białostocki, *Maria Hiszpańska-Neumann*, Warszawa 1963; B. Waldow-Schily, *Maria Hiszpańska-Neumann. Leben und werk 1917-1980*, Frankfurt am Main 2014; M. Czarnecka, E. Kiedio, *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann: życie i twórczość*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2019.

³¹⁸ I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, op. cit., s. 196.

³¹⁹ Ibidem, s. 255.

lata po wojnie i na początku drogi twórczej suchorycie, artystka jakby nieśmiało wychyla się zza kadru z głową ułożoną na bok, nie widać jednego ramienia, sylwetka jest jakby ściśnięta, skurczona. Miękkie kreski kształtują delikatność, kruchość ciała, subtelność twarzy wyrażającej lęk, smutek, niepewność. Drzeworyt ukazuje natomiast pewną siebie, choć zamyśloną kobietę, podpierającą twarz dłonią. Popiersie zajmuje całą kompozycję, a sposób wycięcia w matrycy sprawia wrażenie wychylania się sylwetki na zewnątrz; ukośne linie ramion, ręki i szyi oraz burza włosów jakby „rozpierają” kompozycję.

W drugiej połowie XX wieku, w związku z wewnętrzną potrzebą „opowiedzenia” siebie i zaznaczenia swojej obecności, odzyskania tożsamości i miejsca w społeczeństwie, a także sprzeciwu wobec dyskryminacji kobiet, tendencje autobiograficzne w sztuce ujawniły się w różnych dyscyplinach. Współczesne polskie artystki znalazły, jak Amerykanki i Brytyjki, nowe funkcje dla autoportretu, za pomocą którego nie tyle pokazują siebie, mówią o sobie, ale używają własnej twarzy i ciała by mówić o sprawach dla nich istotnych. Cykl *Względne cechy podobieństwa* Izabelli Gustowskiej, nad którym artystka rozpoczęła pracę w 1979 roku, jest najbardziej znaną z jej prac. Na cykl składa się video będące zapisem performansu oraz prace graficzne wykonane są w technice auto-offsetu bądź w technice mieszanej. Porusza w nim kwestie względności podobieństw, kopii i oryginału, sobowtórów i bliźniaków. Artystka, która również jest bliźniaczką przyznawała, że podjęcie tego tematu było związane z poszukiwaniem własnej tożsamości.

Katarzyna Kozyra w fotoautoportrecie *Olimpia* (instalacja fotograficzna, 1996), podobnie jak Jo Spence, przedstawiła chorobę nie jako coś wstydlivego, czego nie powinno się pokazywać, przeciwstawnego do piękna kobiecego ciała, tylko stan naturalny, prawdziwy. Nawiązując do obrazu Maneta, który szokował ukazując nagość bez sztafażu, Kozyra przedstawia prawdę chorego ciała.

Wątki autobiograficzne, choć nierzadko zakamuflowane, odnajdziemy również w twórczości Natalii Lach-Lachowicz. Obecność tej artystki w jej dziełach, nawet w formie autoportretowych zdjęć jest nieoczywista, bo inscenizowana. Małgorzata Jankowska zwraca uwagę, że sposób, w jaki artystka porusza wątki autobiograficzne jest na tyle subtelny, wyciszony, że niekiedy jej wypowiedź o sobie można odebrać jako uniwersalną³²⁰. Badaczka podkreśla także, że w przypadku tej właśnie artystki

³²⁰ Tak też jest w przypadku wielu prac Anny Sobol-Wejman, choć posługuje się ona zupełnie innym językiem artystycznym.

„zależność pomiędzy autobiografią, koncepcją „ja” oraz autoportretem jest konstruowana poprzez proces wiecznego stawania się, nietrwałych kategorii i zmienności podmiotu.”³²¹

Elżbieta Jabłońska w projekcie *Supermatka* (2002), zaprezentowała trzy autoportrety fotograficzne: w kostiumach Batmana, Spidermana i Supermana (ulubionych postaci kilkuletniego synka), pozuje w nich w kuchni, przedpokoju i pokoju mieszkania artystki. Autoportret artystki siedzącej w kuchni, w stroju Supermana, z synkiem na kolanach na podobieństwo Maryi z dzieciątkiem jest ironicznym komentarzem do sytuacji kobiet w Polsce. Artystka zwraca uwagę na ich przypisanie do sfery prywatnej, domowej, i marginalizację oraz jednocześnie dowartościowuje rolę matki, macierzyństwo, utożsamiając siebie-matkę z superbohaterem/ superbohaterką. Agata Bogacka, natomiast, której malarska stylistyka wyróżnia się charakterystycznym konturem, płaskim tłem i kolorem, prowadzi od czasu debiutu swojego rodzaju pamiętnik, w którym odzwierciedla własne przeżycia, samotność, niepewność. Wśród tych prac są także autoportrety (np. *Ja krwawię*, 2003), świadczące o próbie odnalezienia się w roli artystki i kobiety.

Jak zostało to już podkreślone we wstępie, tendencje autobiograficzne ujawniły się także w dziedzinie grafiki. Polskie artystki uprawiające grafikę artystyczną zaprezentowały na tym polu nie tylko mistrzostwo warsztatu (i podjęły eksperymenty warsztatowe: Piotrowska), ale także przedstawiły różne sposoby i kierunki rozwijania narracji autobiograficznych. Poruszały wątki z własnego życia (Teresa Jakubowska), zgłębiały problematykę tożsamości, pamięci i przemijania (Krystyna Piotrowska), zaprezentowały ideę dziennika artystycznego, w którym dużą rolę odgrywa problematyka cielesności (Ewa Kuryluk) czy intymną wypowiedź będącą odzwierciedleniem przeżyć i sposobu doświadczania świata (Anna Sobol-Wejman). W twórczości wyżej wymienionych artystek autoportret jest jedynie częścią i punktem wyjścia dla różnych, odmiennych strategii autobiograficznych.

³²¹ M. Jankowska, *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz - strategie i formy obecności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018, s. 130.

II. „Pamiętnik graficzny”. Analiza twórczości Teresy Jakubowskiej pod kątem praktyk autobiograficznych.

1. Twórczość graficzna jako zapis wydarzeń z życia na przykładzie prac z toruńskiego okresu twórczości (1954-1965).

Teresa Jakubowska jest autorką linorytów odzwierciedlających ważne i bolesne wydarzenia w jej życiu; są one jednocześnie wyrazem sprzeciwu, ale także chęcią utrwalenia, w pamiętnikowej formule wydarzeń i emocji; nie za pośrednictwem pióra na papierze, ale nożyka na linoleum. Jednak pozycję w świecie sztuki i przychylności krytyków przyniosły jej grafiki, które są satyrycznym komentarzem rzeczywistości PRL-u, ukazanym przez pryzmat osobistych doświadczeń kobiety-artystki. By to osiągnąć, Teresa Jakubowska wykazała się wytrwałością i wielką wolą, pokonując różnorodne przeciwności determinujące status kobiety artystki, która „negocjuje swoje materialne i dyskursywne pozycje w różnych historycznych momentach”.³²² Wycinane nożem drzeworyty i linoryty są wyrazem sprzeciwu i buntu, niezgody na otaczającą rzeczywistość, oraz sposobem na przepracowanie bolesnych doświadczeń. Wśród tych prac z pierwszego, toruńskiego okresu twórczości Jakubowskiej (1954–1965) zwracają uwagę wyjątkowe grafiki, będące zapiskami - obrazkami z prywatnego życia artystki, która określała swą twórczość jako pamiętnik osobistych przeżyć, przemyśleń i odczuć³²³. Podejmowanie takiej problematyki i ujęcie jej w uproszczonej, surowej formie, było w tamtym czasie czymś wyjątkowym. Zarówno podejmowane problemy, jak i sposób ich zobrazowania i rozwiązania formalne nie mają analogii w grafice polskiej tamtego okresu.

Na podjętą przez artystkę tematykę i ukształtowanie jej sposobu patrzenia na świat silny wpływ wywarły wydarzenia z młodzieńczego okresu życia artystki i studiów. Teresa Jakubowska, urodzona w 1930 roku, wilnianka z pochodzenia, w 1948 roku podjęła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1946 roku Katedrę grafiki³²⁴ na Wydziale Sztuk Pięknych UMK objął

³²²M. Meskimmon, *Historiography / Feminisms / Strategies*, www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxissue12_Marsha-Meskimmon_29-31.pdf [dostęp: 20.02.2023].

³²³*Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja*, red. H. Kreowska, 2020, s. 8.

³²⁴ Po II wojnie światowej, przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaczęto organizować Sekcję Sztuk Pięknych, którą następnie (24 stycznia 1946 r) przekształcono

Jerzy Hoppen, mistrz wkleśłodruku, który kultywował tradycje grafiki wileńskiej. Teresa Jakubowska została jego studentką, choć jak sama później wspominała, graficzką została „przez przypadek”. Rodzice artystki znali ówczesnego dziekana Wydziału Sztuk Pięknych, architekta Stefana Narębskiego jeszcze z Wilna (ojciec Jakubowskiej przebywał wraz z nim w więzieniu). Ze względu na zamiłowanie do rysunku i za radą profesora wybrała tę szkołę.

Jakubowska wyszła za mąż w 1949 roku (w wieku 19 lat) za kolegę ze studiów, Wojciecha Jakubowskiego. Kiedy po pierwszym roku nauki trzeba było wybrać specjalność, wahała się między różnymi możliwościami. Ostatecznie poszła w ślady swego męża, który zdecydował się na grafikę u profesora Jerzego Hoppena, kierownika Katedry grafiki.³²⁵ Jego twórczość, oparta na perfekcyjnym opanowaniu techniki, nawiązywała do sztuki dawnej – XVII i XVIII wieku. Hoppen kładł nacisk na opanowanie warsztatu graficznego przez swoich studentów i zachęcał do podejmowania tematyki, której był pasjonatem już w Wilnie – dawnej architektury i krajobrazu. Jakubowska nie poddała się, tak jak inni studenci, wpływowi mistrza. Zgodnie ze swym temperamentem, poszła zupełnie inną drogą. Była w pewnym sensie samoukiem – sama wybrała technikę i tematykę prac graficznych, które były skrajnie odmienne od dzieł profesora. Hoppen natomiast hołubił męża artystki, z zapałem uczył go miedziorytu i innych technik metalowych, w których się specjalizował. Teresę Jakubowską traktował protekcjonalnie, wykazując pozorną troskę; mawiał: „Niech pani sobie rączek nie

w odrębny Wydział Sztuk Pięknych. Decydujący wpływ na jego powstanie mieli pracownicy przedwojennego Wydziału Sztuk Pięknych wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego. Wraz z falą pracowników nauki i sztuki tego uniwersytetu przybyli graficy wileńscy: profesor Jerzy Hoppen, Edward Kuczyński i Koźma Czuryło, organizatorzy Katedry Grafiki, która zaczęła funkcjonować w maju 1946 roku. O tradycji wydziału i jego organizacji zob.: *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janoniene, katalog wystawy, Toruń–Wilno, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1996; *Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919–1939/45). Dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna*, red. M. Geron, Toruń 2022. O historii kształcenia w zakresie grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Batorego w Wilnie i kontynuującym tradycję wileńską na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zob.: K. Kulpińska, *Grafika*, [w:] *Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919–1939/45): dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna*, op. cit., s. 131–177 oraz eadem: *The Printmaking Department at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń in the years 1946–1960: the beginnings, the educational process, the graduates*, [w:] *Art Education and Art Criticism In Central and Eastern Europe in the 20th and 21st Centuries / Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w 20 i 21 wieku*, red. M. Geron, J. Malinowski, *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of the East Europe*, 2021, vol. 9, Warszawa | Toruń, s. 61–71.

³²⁵ O sytuacji w Katedrze Grafiki w tym czasie pisał w pracy magisterskiej Jan Baczyński: Zob. J. Baczyński, *Dzieje Katedry-Zakładu Grafiki*, praca magisterska napisana pod kier. dr T. Marciniaka w Zakładzie Pedagogiki Artystycznej, Toruń 1982, s. 31–32.

brudzi, niech pani idzie zrobić mężowi obiad”³²⁶ Mimo to artystka nie zniechęciła się, nie zaniedbała studiów. Kiedy na trzecim roku (1952) urodziła córkę Helenę i Hoppen zasugerował, by powtarzała rok, nie przystała na tę propozycję i nadrobiła wszystkie zaległości. Upór i wytrwałość z jakim walczyła o ukończenie studiów, o wybraną drogę artystyczną, pomimo tylu przeciwności zapoczątkowały późniejszymi sukcesami.

Jakubowska nie była wówczas jedyną młodą artystką, która doświadczyła podobnej sytuacji. O postrzeganiu polskich architektek w PRL-u pisała Marta Leśniakowska: „W PRL-u powielana była dziewiętnastowieczna klisza o ‘niższości’ kulturowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety „z natury” nie są zdolne do tworzenia Wysokiej Sztuki/ Architektury, a ich konstrukcja „biologiczna”, a *per se* intelektualna, predestynuje je, jedynie do wierzania „sztuki dekoracyjnej”³²⁷. Szybko wycofano się z początkowych deklaracji „walki” o równouprawnienie kobiet, które, jak zauważyła Izabela Kowalczyk, pojawiły wraz z potrzebą rąk do pracy, natomiast kiedy została ona zaspokojona, władza odwołała się do „tradycyjnej” roli kobiety. Badaczka uważa, że przez cały okres PRL-u kobiety stanowiły najtańszą siłę roboczą, a ich faktyczna sytuacja była zła.³²⁸

Ewa Toniak podkreśla schizofreniczną sytuację oczekiwań wobec kobiet, widoczną zwłaszcza w prasie kobiecej drugiej połowy lat 40. Oficjalny dyskurs znosił różnicę płciową kreując nowy typ kobiety pracującej zawodowo, androgynicznej i muskularnej, natomiast w praktyce rola kobiety, mająca być „reprodukcją przedwojennego wizerunku pani domu”³²⁹, ograniczała się do sfery prywatnej. Likwidacja tożsamości seksualnej ujawniała się na przykład poprzez usunięcie używanego przed wojną określenia „architektka”, zastąpionego słowem „architekt”. Owa utracona tożsamość, według badaczki, wyznaczała sytuację zawodową kobiety: mogła studiować, ale praktykować tylko w roli „niewidocznej pomocnicy”.³³⁰

Teresa Jakubowska takiej roli przyjąć nie chciała i nie mogła. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy zdecydowała o tej postawie wewnętrzna konieczność

³²⁶ M. Czyńska, *Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie*, „Wysokie Obcasy”, 14 maja, 2021, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>, [dostęp: 06. 12. 2021].

³²⁷ M. Leśniakowska, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności* [w:] *Alina Ślesińska. 1922-1994*, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, 2007, s. 33; eadem, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.*, [w:] *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. E. Toniak, Neriton, Warszawa 2010, s. 127.

³²⁸ I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones”, 1997, nr 8, s. 136.

³²⁹ E. Toniak, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 96.

³³⁰ Ibidem.

tworzenia, świadoma lub intuicyjna potrzeba „użycia” sztuki jako narzędzia w procesie terapeutycznym, czy niezgoda na przedmiotowe traktowanie. Postanowiła zostać graficzką. Z technik graficznych wybrała wypukłodruk – cięcie małym szewskim nożykiem w drewnie lub linoleum pozostało jej ulubioną techniką. Wyróżniała się na tle innych studentek, sama to dostrzegała: „Moje koleżanki to były nauczycielki, o wiele starsze ode mnie – wspominała – Chciały sobie dorobić specjalizację do nauki rysunków, więc poszły na sztuki piękne. Pilne uczennice. A ja marzyłam o tym, żeby wyjeżdżać. Łaknęłam wiedzy, bo te studia nic mi nie dały”.³³¹

W okresie gdy Jakubowska studiowała obowiązywał w sztuce realizm socjalistyczny. Narzucano więc tematy odpowiadające ówczesnym kierunkom polityki: gloryfikację panującego ustroju, przodownictwo pracy, osiągnięcia partii i socjalizmu, portrety polityków. Ucieczką od nich był pejzaż i widoki architektury wykonywane w konwencji realistycznej. Artystka w tym czasie ujawniała swój własny „realizm krytyczny”: świadomie i konsekwentnie wycinała drzeworyty i linoryty przedstawiające motywy i sceny z życia: zabawy, śluby, pogrzeby, procesje, stragany, sale szpitalne, plaże, zapełnione sylwetkami zwyczajnych ludzi, ukazanych w krzywym zwierciadle. Pierwszym entuzjastą jej twórczości był profesor Tymon Niesiołowski, przed wojną formista i członek grupy Rytm, a po wojnie jeden z najwybitniejszych twórców reprezentujących środowisko toruńskie. Jakubowska spotykała się z profesorem w pracowni, przychodziła tam ze swoją kilkuletnią wówczas córką. Kiedy skarżyła się na trudności, motywował i mobilizował ją.³³² Niesiołowski jako jedyny wykładowca udzielił jej wsparcia, upewnił, że jej prace mają wartość, a kiedy nie chciała ich wystawić z obrazami i grafikami kolegów na pierwszej studenckiej wystawie z obawy, że ją wyśmieją, sam umieścił na ekspozycji jej grafiki. Początek swojej drogi artystycznej Teresa Jakubowska opisała we wspomnieniu następująco:

„Moje wejście w życie artystyczne rozpoczęło się od małych, nieśmiałych drzeworytów i linorytów wycinanych zwykłym nożykiem szewskim w skrawkach desek kreślarskich lub ścinków linoleum podłogowego lub gumolitu. Tematem tych maleńkich wypukłodruków była otaczająca rzeczywistość. Własnym charakterem pisany – może inspirowany własną

³³¹ M. Czyńska, *Teresa Jakubowska*, op. cit., bns.

³³² W przekazie artystki, słowa otuchy profesora Niesiołowskiego brzmiały następująco: „Słuchaj, ty się nie przejmuj. Oni wszyscy są lepszymi i gorszymi rzemieślnikami, a ty jesteś artystką, jedyną na roku. Zobaczysz, że tylko ty wyjdiesz z tego kręgu”.

skłonnością do ironii, powstawał groteskowy pamiętnik – zapis świata, w którym dane mi było egzystować. Bunt wieku młodzieńczego przeciw skostnieniu, tradycji i mieszczaństwu. Najpierwsze drzeworyty to stragany z jarzynami, przechadzki mieszczan na spacerze, procesje, sceny ze ślubów czy pogrzebów, kolejki w sklepach. To był mój świat codzienności, w którym żyłam i buntowałam się. Zawzięcie dłubane prace, odbijane w wolnych chwilach na byle jakim papierze, stawały się spontaniczną twórczością. Brak pracowni, materiałów i prawdziwej atmosfery, a przede wszystkim brak czasu ze względu na obowiązki rodzinne, nie był wówczas przeszkodą dla wewnętrznej konieczności wypowiedzenia się³³³.

Możliwe, że drzeworyt *Przekrój* z 1959 roku jest reminiscencją życia z mężem i jego rodziną w niewielkim mieszkaniu toruńskiej kamienicy. Podzielona na sześć pól kompozycja, wypełniona tłumem ludzi, może być zapisem dojmującej ciasnoty. Artystka niewątpliwie – o czym świadczą jej słowa cytowane powyżej – odczuwała brak intymności, brak przestrzeni i czasu dla siebie, zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jej linoryty z tego okresu szczelnie wypełnione są ludzkimi sylwetami: w domu, na ulicy, w szpitalu, na plaży itd. Nie bez powodu po przeprowadzce do Warszawy, kiedy zmieniła się jej sytuacja osobista i polepszyły się warunki (zyskała własną pracownię), jej grafiki także się zmieniły; klaustrofobiczny nastrój ustąpił miejsca przestrzeni i refleksji.

Dyplom Jakubowska otrzymała w 1953 roku, a jej prace zostały po raz pierwszy zaprezentowane w 1956 roku na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku w warszawskiej Zachęcie; od tego czasu brała udział we wszystkich ważniejszych wystawach okręgowych, środowiskowych i ogólnopolskich. Jesienią 1956 roku Jakubowska wzięła udział w pierwszej ogólnopolskiej wycieczce zorganizowanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków na wystawę obrazów Rembrandta do Amsterdamu i było to dla niej wielkie przeżycie artystyczne. Następny wyjazd, dwa lata później na Wystawę Światową „Expo’ 58” do Brukseli, zaowocował jej nowymi pracami, zdecydowanie śmielszymi w sposobie cięcia, rozmiarach i tematyce. Z tego okresu pochodzą „egzotyczne” cykle drzeworytów oraz nieliczne monotypie. Także w 1958 roku odbyła się jej pierwsza wystawa indywidualna, w toruńskim Dworze Artusa, a w 1959 roku w warszawskiej Galerii Ekranu.

³³³ *Teresa Jakubowska – grafika*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 10.

Nie tylko studia, ale i kolejne lata, aż do przeprowadzki artystki do Warszawy, były dla artystki bardzo trudne. W 1957 roku urodziła drugie dziecko, syna Tytusa. Linoryt *Poród* z 1958 roku, odnosi się do tego wydarzenia. Jest on wyjątkowy: zarówno w warstwie dokumentalnej obrazującej warunki na oddziałach położniczych tamtych czasów, ale też jako świadectwo człowieka odartego z godności, ale przede wszystkim jako wstrząsające kobiece doświadczenie uprzedmiotowienia w najbardziej intymnej chwili – narodzin dziecka. Wokół nagiej rodzącej kobiety zgromadził się tłum: lekarz, studenci medycyny, pielęgniarki, inne kobiety... Lekarz stoi wciśnięty między dwa łóżka, bo po lewej stronie rozgrywa się taka sama scena (widoczny jest tylko fragment). *Poród*, tak jak inne prace Jakubowskiej z tego okresu, charakteryzuje groteskowe ujęcie tematu. Artystka skupia uwagę na postaciach ludzkich, na ich ciałach, fizjonomii; deformuje, wyolbrzymia, przerysowuje pewne cechy fizyczne, nie ośmiesza jednak, tylko uwypukla absurdalność sytuacji. Przywiązuje wagę do detalu – odtwarza szczegółowo liczne przedmioty: krzesło, szafki, kwiaty, wazoniki, dzbanki; zaznacza nawet dekoracyjny motyw na szpitalnym łóżku oraz wzory na kobiecych sukienkach. Uderza w tej grafice kontrast między indywidualnym, niepowtarzalnym przeżyciem każdego porodu przez kobietę a prozaicznością przedstawienia. Absurd tej sytuacji – zakłócenia intymności, udziału tylu osób, tłoku, został przez artystkę spotęgowany, porodówka jawi się jako miejsce masowej „produkcji”.

W trudnym dla Jakubowskiej roku 1959 nastąpiło ostateczne rozstanie z mężem oraz pobyt w szpitalu. Po separacji, wraz z dziećmi przeprowadziła się z toruńskiej ulicy Małe Garbary, gdzie mieszkała dotychczas z rodziną męża, na ulicę Mickiewicza. Reminiscencje tego wydarzenia odnajdziemy na linorycie *Przeprowadzka* z 1960 roku. Artystka przedstawiła siebie na pierwszym planie, pośrodku kompozycji, wśród mężczyzn wnoszących po schodach jej dobytek. Jej wzrok zwrócony jest w stronę niesionego przez czterech mężczyzn mebla/przedmiotu wyglądającego jak stół z maszyną do szycia lub prasa drukarska do wypukłodruku. Widzę w tej pracy graficzkę, która spogląda na najważniejszą dla niej rzecz – narzędzie pracy twórczej bez której nie potrafiła żyć i która, poprzez możliwość odreagowywania, przepracowywania bolesnych spraw, wyrzucania z siebie trudnych emocji, utrzymywała ją na powierzchni, popychała dalej, wbrew przeciwnościom.

W tym samym, 1959 roku artystka przeszła operację, a rok później, w 1960 powstał niezwykle oszczędny formalnie drzeworyt *Narkoza*. Leżący na łóżkach chorzy – kobieta i mężczyzna, poddani narkozie, ukazani są na czarnym tle, wyglądają jakby

zawieszeni w pustce. Jakubowska niezwykle sugestywnie oddaje to ich uśpienie, zawieszenie między życiem a śmiercią. W przeciwieństwie do bohaterki poprzedniej grafiki, ta dwójka ludzi jest osamotniona, jakby wyłączona z życia. Jeśli można się tutaj doszukać groteskowego ujęcia, to może tylko w tym ich uprzedmiotowaniu bądź bezbronności. Zwraca uwagę nagość kobiety – czy tak wspomina artystka swój pobyt w szpitalu? Dlaczego nikt jej nie przykrył? Czy ten brak godności, uprzedmiotowanie, były doświadczeniem artystki? Jak trafnie podsumowała Magdalena Szafkowska: „groteska i groza łączą się w ponury nastrój strachu, bezsilności w zimnym bezdusznym szpitalnym wnętrzu. Szpital zdaje się być metaforą zagubienia, samotności współczesnego człowieka w nieprzyjaznym świecie, gdzie nie ma on większego wpływu na swój los.”³³⁴

Pod koniec roku Jakubowska odbyła podróż świąteczno-noworoczną statkiem *Transylwania* po morzu Śródziemnym, a dzieci przebywały w tym czasie pod opieką dziadków w Złotowie. Artystka zobaczyła Tunis, Tripolis, Sztambuł, Kair, Grecję, Włochy. Ta podróż i dwie wcześniejsze, miały ogromny wpływ na jej twórczość, bo ciągu kolejnych lat pojawiały się w pracach Jakubowskiej ich reminiscencje. Podróże zapewne rozbudziły również ochotę na dalsze wyprawy i zwiedzanie, co było później ważnym i stałym elementem jej życia. Rejs, w który wyruszyła na pokładzie *Transylwanii* świadczy o dużej sile i niezależności artystki. Nie tylko walczyła o siebie, swój rozwój artystyczny na studiach, nie tylko dzieliła obowiązki rodzinne a potem życie samodzielnej matki z pracą twórczą, ale także potrafiła zrobić coś tylko dla siebie³³⁵. O podróży tej opowiedziała na łamach „Pomorza” w ramach konkursu wywiadów *Kobieta 1961*:

„Moją pasją są podróże. W ubiegłym roku popełniłam szaleństwo. Zadłużyłam się i zafundowałam sobie wspaniałą podróż: Węgry-Rumunia-Turcja-Egipt-Tunezja-Libia-Włochy-Grecja. Nie żałuję, choć finansowo pogrzebałam się doszczętnie. Żaden film, żadna książka, nie mogą dać tyle wrażeń, tyle impulsu twórczego. Nie mówiąc już o tym, że spotkanie ze sztuką Włoch pomogło mi

³³⁴ M. Szafkowska, *Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym*, [w:] *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*, Materiały z sesji naukowej 23.X.2009, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 114.

³³⁵ Można przypuszczać, że spotkała się ze zdziwieniem i oburzeniem otoczenia w obliczu tej sytuacji, ponieważ nawet dzisiaj kobiety-matki dotyka reprimenda za tego typu, normalne zdawałoby się, realizowanie swoich potrzeb, pasji. Poświęcenie się rodzinie, często kosztem swoich potrzeb, wpisane jest w model Matki-Polki, zob. S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999.

ogromnie w rozwijaniu własnej pracy twórczej. Mam teraz tyle nowych pomysłów, tyle zapału, ochoty do życia. Warto było.”³³⁶

Utrzymanie dwojga dzieci dla samotnej artystki było trudne. Teresa Jakubowska wykonywała różne prace plastyczne, np. malowała piwnicę i robiła dekoracje w Klubie Młodzieżowym ZMS Iskra. Raz w tygodniu jeździła do Bydgoszczy by uczyć w Liceum Plastycznym, udzielała też prywatnych lekcji plastyki toruńskiej młodzieży planującej zdawać egzaminy na studia. Przed świętami Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy sprzedawała ręcznie robione przez siebie kartki świąteczne. Po separacji i przeprowadzce nastąpił rozwód, który Jakubowska upamiętniła z dużym dystansem (*Rozwód*, linoryt, 1961). Kobieta i mężczyzna stoją tyłem do widza, po bokach, przy przeciwległych krawędziach ryciny, natomiast w centrum, za biurkiem siedzi urzędnik. Odległość między rozwodzającymi się oraz biała przestrzeń tła (jakby nie do końca wycięta, przez co widoczne są czarne rozedrgane ślady po nożu wprowadzające element niepokoju) odzwierciedlają obcość i pustkę, jaka się między nimi wytworzyła. Jest to sytuacja osobista, ale także uniwersalna; w sposób realistyczny i symboliczny zarazem Jakubowska uchwyciła samo jej sedno: po prostu dwoje niegdyś bliskich sobie, a teraz obcych ludzi staje przed sądem.

Ten swoisty tryptyk traumatycznych doświadczeń (*Poród, Narkoza i Rozwód*) jest niezaprzeczalnym dowodem na to, że Jakubowska należy do artystów świadomych natury swoich impulsów twórczych.

„(...) impuls artystyczny wiąże się w szczególny sposób z pozycją depresyjną. Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego postrzeżenia, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej. To właśnie dlatego każdy wielki artysta tworzy swój własny świat.”³³⁷

³³⁶ Z. Nowicka, *Popelniam szaleństwo...* (wywiad z Teresą Jakubowską) „Pomorze” 1961, Rok VII, nr 5 (107), 1-3. 03. 1961, s. 3.

³³⁷ H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przekł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, s. 122-123.

Koncepcja doświadczenia estetycznego Melanie Klein i Hanny Segal zakłada, że źródłem artystycznej kreacji jest dążenie jednostki do przewyciężenia pozycji depresyjnej i zajęcia postawy realistycznej, opartej na rozgraniczeniu między własnym światem wyobrażeń, a światem zewnętrznym. Według Segal, jednostka za pomocą sztuki przepracowuje własne traumy i konflikty z przeszłości, a proces twórczy wykazuje podobieństwo z procesem terapii analitycznej.³³⁸ U Teresy Jakubowskiej proces ten zachodzi w czasie terażniejszym, nie sięga ona głęboko w przeszłość, tylko na bieżąco (lub po krótkim okresie czasu) analizuje, przetwarza, odreaagowuje i przepracowuje traumatyczne doświadczenia wycinając je nożem w drewnie i linoleum. Istotną kwestią jest wybór narzędzia pracy. Nożem można zrobić mocniejsze i głębsze ślady, nie wyłobienia, ale właśnie cięcia. Przywodzi to skojarzenie z zadawaniem ciosu nożem. Złość, gniew jest najsilniejszą ludzką emocją, a poradzenie sobie z nią, przepracowanie jej jest niezmiernie trudne. Zwłaszcza dla kobiet, którym od zawsze odmawiano nie tylko prawa do okazywania ale i odczuwania jej. Nie chcąc tłamsić w sobie tych uczuć, Jakubowska, nieśmiała i delikatna kobieta, „uzbrojona” w nóż, postanowiła, lub odczuła silną potrzebę wyrzucenia ich z siebie w sposób nie krzywdzący innych, a jednocześnie wysyłający konkretny przekaz. Zapytana o to w wywiadzie tak odpowiedziała:

„Bardzo lubię swoją pracę i tę technikę. Dlatego, że jest taka zdecydowana. A jednak zawsze przed zaczęciem boję się o to, co będzie. Pracuję wprost na kliszy. A jak coś wytnę, to już tego poprawić nie można. Nieraz można zauważyć po fragmentach, kiedy zaczęłam, a kiedy skończyłam. To, co robię, jest improwizacją szweskim nożem na płycie linoleum. Nie używam dłutek. Ten nóż jest zrosnięty z ręką i sam chodzi.”³³⁹

Ryciny *Poród, Narkoza i Rozwód* ukazują intymne, bolesne sceny z życia graficzki, ale wykonała je podobnie jak pozostałe prace z tego czasu, w sposób przywołujący na myśl kadry fotograficzne. Osiągnęła w ten sposób efekt dystansu, zobiektywizowania. Ukazała na nich siebie, ale bez cech charakterystycznych o czym decyduje stopień uproszczenia, a w linorycie *Rozwód* – przedstawienie sylwetek tyłem do widza. Nie jest więc rozpoznawalna, dzięki czemu *Poród, Narkoza i Rozwód*

³³⁸ Ibidem, s. 16-17.

³³⁹ D. Kern, *Pamiętnik linorytem pisany*. Rozmowa z Teresą Jakubowską, „Poezja” 1987, nr 2, s. 100.

obrazują uniwersalne kobiece doświadczenie. Jak zauważa Lejeune: „Dla autoportrecisty problem tożsamości ma dwa oblicza: autora i modela. Ale w rzeczywistości to problem nie *dla niego*. Jeśli nie dba on o to, by stwierdzić, iż chodzi o jego portret, to bez wątpienia dlatego, że dla niego (jak i jego rodziny) rzecz jest oczywista. Autoportrecista nie myśli o tym, że sto kilometrów dalej lub za sto lat, nikt nie będzie miał pewności, że to właśnie on”³⁴⁰. Kiedy artyście zależy na przekazaniu głębszego sensu swojego doświadczenia, na konkretnym przesłaniu, to kwestia rozpoznawalności przestaje mieć znaczenie. Wizerunek własny zostaje użyty do „wyższych celów”, jest pretekstem do opowiedzenia historii. Jakubowska wykorzystywała osobiste doświadczenie, przeżycie by mówić o zdarzeniach i sprawach będących udziałem kobiet. Co istotne „przenosiła” na matrycę „na bieżąco” swe emocje i przeżycia które nie zatarły się z upływem czasu.

Rolę swojego rodzaju świadectwa odgrywa też *Przerwane macierzyństwo* (1962), linoryt wstrząsający w swej wymowie. Rozgrywający się dramat został na nim ukazany w układzie strefowym, jako kadr, fragment większej całości. W prawym dolnym rogu kompozycji stoi kobieta, opierająca się o ścianę, prawą rękę trzyma na podbrzuszu, lewą zasłania twarz, jest bosa, jej buty leżą obok. Spogląda na nią tylko jeden z trzech przechodzących, jakby uciekających, ubranych w kitle mężczyzn-lekarzy, niosących w wiadrach formy przypominające płody. Artystka ukazała je w formie przypominającej ornament, „ukryła” motywy płodów przed wzrokiem poprzez dodanie kolejnych elementów. W górnej części, w wydzielonej strefie nad głową kobiety widnieje sześć par obutych męskich stóp. Można odnieść wrażenie, że dramat kobiety rozgrywa się pod podłogą (pod ziemią) po której stąpają mężczyźni. Być może jest to metafora podziemia aborcyjnego? W tej scenie autorka obrazuje kobietę, która straciła ciążę; mimo że twarz ma przesłoniętą, z jej postaci emanują rozpacz, ból, strach, osamotnienie. Linoryt, który można odczytać jako opowiadający o poronieniu lub aborcji, niewątpliwie jest jednym z niewielu dzieł polskich artystek poruszających te tematy, a już z pewnością w latach 60. XX wieku, zanim w latach 70. zaczęły pojawiać się zwiastuny sztuki feministycznej w Polsce. Razem z *Porodem Przerwane Macierzyństwo* stanowi swoisty graficzny dyptyk, w którym znalazły odbicie doświadczenia związane z kwestiami rozrodczymi, a które artystka zobrazowała jako

³⁴⁰ P. Lejeune, *Patrząc na autoportret*, [w:] P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, op. cit., s. 210.

uprzedmiotawiające i traumatyczne. To przeżycia, w których kobieta jest zawsze sama, mierząc się z nieczułością systemu społecznego i medycznego.³⁴¹

Praca ta jest niewątpliwie krytyką systemu, który deklarował równouprawnienie kobiet, a traktował je przedmiotowo. Można odczytać ją również w szerszym kontekście – jako metaforę życia kobiety w patriarchalnym świecie, stworzonym i zarządzanym przez mężczyzn. Niezależnie od okoliczności utraty ciąży, będących wyborem kobiety lub samoistnym poronieniem, uważam, że grafiką tą Jakubowska podkreśla fakt, iż ciąża i dziecko były zawsze i nierozzerwalnie związane z odpowiedzialnością i życiem kobiet. Jak słusznie stwierdziła Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, sprawa zapobiegania ciąży nie tylko spoczywała wyłącznie na barkach kobiet, ale uważano że powinny one także ją „załatwić” we własnym zakresie, czyli w tajemnicy. Na podstawie przeprowadzonych badań dotyczących sytuacji kobiet w PRL-u wysnuwa następujące wnioski:

„Przerywanie ciąży było przez wieki sposobem na regulację urodzeń, a życie ubogich i bogatych kobiet różniło się tylko warunkami, w jakich dokonywano zabiegów.(...) Sytuacja zmieniła się w latach pięćdziesiątych. Ze względu na nielegalne aborcje (z danych Ministerstwa Zdrowia wynika, że najmniej 300 tys. rocznie), powikłania zdrowotne i wysoką śmiertelność kobiet zdecydowano o zmianie prawa. Dnia 27 kwietnia 1956 r. uchwalono ustawę dopuszczającą przerywanie ciąży. Legalizacja przerwania ciąży w latach pięćdziesiątych przyczyniła się do zmniejszenia udziału liczby zgonów młodych kobiet, a także samobójstw z powodu niechcianej ciąży. (...) Ciążę można było przerywać nieodpłatnie w szpitalach położniczych, a także odpłatnie w prywatnych gabinetach lekarskich. Konieczność przedstawienia wymaganych zaświadczeń w przypadku zabiegu z powodów społecznych sprawiła, że aborcji zaczęto dokonywać nielegalnie. W grudniu 1956 r. weszło w życie rozporządzenie, które znosiło wszelkie formalności, od pacjentki wymagano tylko oświadczenia woli najczęściej w formie ustnej. Zezwolono też na przeprowadzanie zabiegów w spółdzielniach lekarskich. Z uwagi na brak

³⁴¹ Linoryt Teresy Jakubowskiej *Przerwane macierzyństwo* znalazł się na wystawie *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 26 XI 2021–27 III 2022.

nowoczesnych środków i metod zapobiegania ciąży, aborcja stała się sposobem kontroli płodności wielkiej rzeszy obywaterek.”³⁴²

Od ponad stulecia, a nawet dłużej, trwa spór o prawa reprodukcyjne kobiet. Jak podkreślają kuratorzy i kuratorzy wystawy *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet*: „ścierają się tu odmienne wizje społeczeństwa i państwa, roli religii i granic wolności jednostki, a podstawowe pytanie brzmi: kto ma w tej sprawie decydujący głos: społeczności czy same kobiety?”³⁴³ W kwestii tej, powodującej głębokie podziały i akty agresji, ginie opis osobistych, kobiecych doświadczeń, i właśnie praca *Przerwane macierzyństwo* przywraca właściwą w tej sprawie, kobiecą perspektywę.

W linorycie *Ślub* (1959) Jakubowska ukazała to wydarzenie w sposób zbliżony do *Pogrzebu*, z odwróceniem kierunku konduktu żałobnego. Nie jest to wesela ceremonia, na twarzy panny młodej rysuje się smutek, a pan młody jest ledwo widoczny zza sylwety wybranki. Wyraźnie niezadowolone są kobiety ukazane za parą. Można przypuszczać, na co wskazuje też zarys brzucha, że panna młoda jest w ciąży i została zmuszona do ślubu, którego wcale nie chce. Tutaj również, jak w *Przerwanym macierzyństwie* wybrzmiewa dramat niechcianej ciąży, tylko ukazane są odwrotne jej konsekwencje. W obu wypadkach kobieta jest tak samo osamotniona, co artystka ukazała poprzez odsunięcie i wyróżnienie postaci panny młodej.

Przejście, linoryt z 1962 roku, ukazuje następstwo rozvodu artystki – kolejną przeprowadzkę oraz symboliczną wędrówkę ku czemuś nowemu i nieznanemu. Jakubowska sportretowała siebie z dwójką dzieci; córka podąża za matką trzymana za rękę, a synek jest uwieszony na jej szyi. Idą po linii rozciągniętej między budynkami, których fragmenty widać po bokach kompozycji; w dole zgromadził się tłum gapiów. Nie bez powodu drogą życia kobiety jest tu cienka lina: rozwód i samodzielne macierzyństwo było w tamtych czasach postrzegane jako skandal, postępowanie wymagające dużej odwagi. Przejście po linie może symbolizować ogrom trudności, jakie trzeba było i trzeba będzie pokonać. Jednak sylwetka kobiety jest wyprostowana, kroczy ona pewnie i – można powiedzieć – z optymizmem ku niewiadomej, ku oknu, które jest plamą czerni o jednolitym natężeniu. Wśród tłumu można zaobserwować

³⁴² E. Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 75-76.

³⁴³ <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez> [dostęp: 20.02.2023]

różne reakcje na tę odważną postawę; jedni patrzą zdziwieni z otwartymi ustami, inni wytykają palcem, jeszcze inni wydają się wiwatować.

Znacząca w kontekście tego przedstawienia jest relacja córki artystki, Heleny Kreowskiej, według której grafika powstała w związku z planami przeprowadzki do Warszawy, lecz według niej odzwierciedla tę wcześniejszą przeprowadzkę z „ciasnego, ciemnego i nieprzyjaznego lokum do ogromnego, słonecznego mieszkania. Pamięta to następująco:

„ (...) Gdy miałam 7 lat, rodzice rozwiedli się, więc mama ze mną i dwuletnim Tytusem przeprowadziła się do mieszkania na ul. Mickiewicza 61 m. 8. Tam mieliśmy chyba 120 metrów kwadratowych: dwa ogromne pokoje, łazienko-kuchnię, trzy balkony i bardzo blisko ogromny toruński park. Właśnie tę przeprowadzkę i rozwód widzę w tej grafice: czarne okna niewiadomej przed nami, plotkujące toruńskie środowisko poniżej i trudności samotnej wtedy kobiety, graficzki. Bo tak jak i dziś, wtedy trudno było się utrzymać artystom ze swojego zawodu.”³⁴⁴

Linoryt ten należy uznać za jedną z najważniejszych autobiograficznych prac artystki, ponieważ odzwierciedla on przełomowy moment w jej życiu i jej przemianę wewnętrzną. Według Anthony’ego Giddensa proces budowania tożsamości – jej kreacja i prezentacja – odbywa się przez refleksyjne porządkowanie narracji, czyli mówiąc inaczej: przez opowiadanie własnej historii, przez autobiografię³⁴⁵ Jeśli przyjąć, że opowiadanie własnej historii stanowi proces konstruowania własnej tożsamości, to można powiedzieć, że w tym miejscu nastąpił moment kluczowy dla artystki. Zmiana sytuacji osobistej i roli społecznej spowodowała, że Jakubowska mogła stać się osobą niezależną, wolną, mogła porzucić życie, wobec którego się buntowała. *Przejście* jest wyrazem wyzwolenia. Moim zdaniem nie tyle widać w tej grafice trudną sytuację samotnej kobiety – matki, ile nadzieję, wiarę we własne możliwości. Jest to manifest siły, odwagi oraz przekaz dla innych kobiet. Z wszystkich grafik Jakubowskiej właśnie ta ma najsilniejszą feministyczną wymowę.

³⁴⁴ Grafiki Teresy Jakubowskiej. *Życie w PRL*, op. cit., s. 35.

³⁴⁵ A. Olszewska, *Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna*, [w:] *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. R. Skrzyniarz, E. Krzewska, W. Zgłobicka-Gierut (Biblioteka Katedry Biografistyki Pedagogicznej 5), Episteme, Lublin 2014, s. 56.

Tytuł grafiki nasuwa myśl o przejściu w rozumieniu potocznym, jako przejście po linii, ale także może być rozumiany jako odniesienie do obrzędu przejścia. Jest to sytuacja, w której zaznaczana jest zmiana stanu dotychczasowego na inny stan (ducha, fazy życia, zmiana grupy wiekowej lub społecznej), przy czym integruje się doświadczenie ludzkie i kulturowe z przeznaczeniem biologicznym; narodzinami, reprodukcją, śmiercią³⁴⁶. Charakter obrzędów przejścia mogą mieć także rytuały odprawiane przy okazji fizycznych zmian miejsca: przekroczenia granicy terytorium, przeprowadzki, podróży.

Znamienne, że kolejny rok – 1963 – był dla artystki przełomowy. Wraz z Józefem Gielniakiem reprezentowała polską grafikę na paryskim Biennale Sztuki Młodych. Pojechała na otwarcie tej imprezy do Paryża indywidualnie, co było w tym czasie nie lada wyczynem, ale pokonała trudności, a dzięki zakupowi jej grafik przez Bibliothèque nationale de France, swój pobyt w Paryżu, który był dla niej ogromnym przeżyciem, przedłużyła do kilku tygodni. Po powrocie wykonała cykl prac o tematyce paryskiej, wycinanych już w „profesjonalnym linoleum”³⁴⁷ i odbijanych na bibułkach japońskich, zakupionych w Paryżu³⁴⁸. W tym okresie grafiki Jakubowskiej zaczęły wzbudzać duże zainteresowanie, co zapoczątkowało jej wieloletnią współpracę z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, zajmującym się rozpowszechnianiem i sprzedażą dzieł sztuki za granicę. Dzięki temu artystka mogła odbyć kolejne podróże: do Włoch, Szwajcarii, Niemiec, Związku Radzieckiego, Egiptu, Grecji, Turcji.

Autobiografizm Jakubowskiej wyraża się przede wszystkim poprzez autonarrację. W linorycie *Krzysztofory – vernisage* z 1960 roku można zauważyć trzy najbardziej znaczące praktyki w polu autobiograficznym: autoportret, autonarrację i autokomentarz. Jakubowska przedstawiła siebie na tym linorycie w trzech postaciach, jako artystkę, ubraną w skromną czarną sukienkę, prawdopodobnie udzielającą wywiadu w galerii lub filmowaną, ponieważ naprzeciw niej ukazany jest operator kamery. W pobliżu znajdują się dwie grupki: widzów i krytyków, lecz ona stoi sama, choć „w trzech osobach”: jako trzy rozmawiające ze sobą kobiety. Zdolna graficzka, a przy tym atrakcyjna kobieta, musiała wzbudzać, według relacji córki artystki, zazdrość. Widoczne jest to w zachowaniu grupy ludzi ukazanych w prawym dolnym narożniku, których mimika twarzy wyraża niechęć. Artystka stosuje tu charakterystyczną

³⁴⁶ M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 133.

³⁴⁷ Wcześniej graficzka pracowała na skrawkach desek kreślarskich, ścinkach linoleum podłogowego lub gumolitu, zob. *Teresa Jakubowska – grafika*, op. cit., s. 10.

³⁴⁸ *Ibidem*, s. 11–12.

deformację, ale też ciekawy zabieg: nadaje ludzkim twarzom kształt zwierzęcych pysków, z których jeden jest wyraźnie koci. Potrójny autoportret w sztukach pięknych ma długą tradycję. Jednym z dawnych dzieł tego typu jest wizerunek austriackiego malarza Johannesa Gumppa z 1646 roku, na którym artysta ukazany od tyłu patrzy na swoje oblicze w lustrze i jednocześnie maluje autoportret. Funkcję lustra w linorycie *Krzysztofory – vernisage* może pełnić kamera. Na obrazie Gumppa przedstawione są gotowe do walki zwierzęta: pies mogący symbolizować lojalność (wierność lustra) i kot – uosabiający niezależność (autonomia prezentacji artysty). W pracy Jakubowskiej znalazł się pysk kota, który może symbolizować niezależność, ale także złe intencje, co jest tym bardziej prawdopodobne, że został usytuowany w grupie osób wyrażających niechęć. Artystka jest tutaj z jednej strony wyizolowana, z drugiej – stanowi przedmiot zainteresowania.

Nawiązując do wcześniejszych rozważań na temat tożsamości – można interpretować tę pracę jako poszukiwanie przez autorkę własnego „ja”, określenie swej pozycji względem otoczenia. Trzy ujęcia tej samej postaci mogą być dwuznaczną aluzją do zmienności ludzkiej natury, do masek, które nosi każdy człowiek. Trzy osoby mogą także reprezentować trzy aspekty tożsamości. Nathalie Heinich zaproponowała tzw. model trójdzielny, w którym na tożsamość składają się trzy elementy; autopercepcja (sposób postrzegania danej osoby siebie samej), autoprezentacja (sposób w jaki dana osoba prezentuje się innym) oraz desygnacja (sposób w jaki ją nazywają i oceniają inni).³⁴⁹ Takie postrzeganie tożsamości jest spójne z wcześniej już przywołaną teorią Brigitte Gautier dotyczącą autobiografii kobiet. Twierdzi ona, że autorka podczas pisania „rozdziela” projektowany obraz samej siebie na trzy portrety; obraz siebie samej (autopercepcja), obraz siebie jaki autorka pokazuje innym (reprezentacja) oraz obraz będący wynikiem informacji zwrotnej o sobie otrzymywanych od innych (określenie).

Tak samo artystka przedstawia swój wizerunek w tych trzech aspektach. Zastanawiające jest to, że postaci graficzki są właściwie takie same, oprócz tego, że jedna z nich ma czarną twarz. W kontekście całej narracji tej kompozycji można wysnuć przypuszczenie, że przedstawienie któremu artystka nadaje czarną twarz (być może zacienioną twarz), reprezentuje „innych”, oceniających. Jeżeli była obiektem zazdrości i plotek (według relacji córki), słyszała i czuła na pewno nieprzychylnie komentarze, dotyczące zarówno jej życia prywatnego i artystycznego. Stąd czarna twarz

³⁴⁹ N. Heinich, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, rozmowy z Julienem Ténédosem, przeł. J. M. Kłoczowski, Fundacja Terytoria książki, Gdańsk 2019, s. 54.

może symbolizować ten negatywny odbiór jej osoby. Postać ta jest odwrócona tyłem do operatora kamery; co może oznaczać że nie chce pokazać światu tej twarzy. Artystka w trzech osobach jest jednością, o czym świadczy biała otoczka wokół jej postaci. Biel otaczająca te trzy postacie izoluje i wyodrębnia ją z otoczenia.

Prawdopodobnie Jakubowska zmanifestowała w tej pracy swoje niedopasowanie, odmienność, brak akceptacji w toruńskim środowisku artystycznym. Ignacy Witz, krytyk sztuki, rysownik i malarz był orędownikiem twórczości Jakubowskiej i chyba najtrafniej ją scharakteryzował w tamtym czasie. Poświęcił jej fragment w książce *Przechadzki po warszawskich wystawach*³⁵⁰, wydanej po jego śmierci, oraz rozdział w książce *Obszary malarskiej wyobraźni*³⁵¹, gdzie tak pisał o autobiograficznym tonie jej twórczości:

„(...) Przystając z jej drzeworytami i linorytami, odkryjemy w nich ponadto pewien dość zdumiewający, wyjątkowo osobisty ton, ton moim zdaniem, rzadko dający znać o sobie, jak gdyby zapożyczony (znowu!) z intymnie prowadzonego pamiętnika. Lecz jest to tym razem ton pamiętnika rzeczowego i konkretnego, unikającego wieloznacznego słownictwa metafor. Ten ton, którego obecność obserwujemy w twórczości wielu artystów, który ujawniliśmy zarówno u Gielniaka, jak i innych omawianych tu artystów. Pamiętajmy: to ton pamiętnika k o b i e t y, ton, który można by uważać za osobisty, niemal prywatny, gdyby nie to, że artyści nie obowiązują przecież biografia własna...”³⁵²

Ignacy Witz dostrzegł wyjątkowość grafik Jakubowskiej w dwóch aspektach. Po pierwsze podkreślił, że osobisty ton jej twórczości jest konkretny, bezpośredni, realistyczny, w odróżnieniu od autobiografizmu metaforycznego, kiedy artyści nie mówią o sobie wprost. Rzeczywiście, dobrą analogią jest tutaj twórczość Józefa Gielniaka, także grafika tworzącego w tym samym czasie co Jakubowska. W swoich linorytach operował on zupełnie innym językiem, rozbijając materię opowiadał o swoim dzieciństwie czy życiu zdefiniowanym przez chorobę, w kompozycjach przywodzących na myśl marzenia senne. Drugim aspektem, który mocno akcentuje Witz, jest kwestia płci. To, że kobieta tak rzeczowo, realnie i groteskowo, a nawet brutalnie opisuje

³⁵⁰ I. Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954-1968*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 403-405.

³⁵¹ Idem, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 204-213.

³⁵² Ibidem, s. 212.

rzeczywistość musiało spotkać się ze zdziwieniem odbiorców, kierujących się stereotypem kobiety - artystki tworzącej sztukę lekką, przyjemną, dekoracyjną. W dodatku to kobieta obrazuje własne doświadczenia, nie jest to tylko osobisty ton pamiętnika, jest on zdefiniowany przez płęć.

Izabela Kowalczyk wychodzi z założenia, że działalność artystyczna była i jest określona przez płęć artysty: „To, co ją konstituowało w przeszłości, to kategorie związane z prymatem płci męskiej w dyskursie sztuki, takie jak: geniusz, twórca, odbiorca, wykluczające kobiety z działalności artystycznej, to także mechanizmy związane z edukacją artystyczną, do której kobiety nie miały dostępu, to wreszcie twórczość, w której mężczyzna jest podmiotem mówiącym, zaś kobieta jedynie obiektem sztuki”³⁵³. Jednym z przejawów doświadczenia płci (tu: kobiecości) jako istotnego czynnika warunkującego sposoby narracji artystycznej jest swoisty autobiografizm codzienności, zauważalny w sztuce współczesnych artystek, które opowiadają o swoim życiu przez eksponowanie w sztuce codziennych, zwyczajnych zajęć³⁵⁴. Artystki, których debiut przypadł na koniec lat dziewięćdziesiątych i początek XXI wieku, takie jak np. Elżbieta Jabłońska czy Julita Wójcik, nobilitują zwykle, powszednie zajęcia, podkreślając ich powtarzalność i konieczność oraz pokazując kobiece role: matki, gospodyni, żony. Prekursorką tych działań była Maria Pinińska-Bereś, która podejmowała pewne wątki kobiece w polskiej sztuce już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych³⁵⁵. U Teresy Jakubowskiej, która owe wątki rozwijała jeszcze wcześniej, nie dostrzeżemy nobilitacji, nadawania rangi prozaicznym codziennym czynnościom. Jest to obszar, wobec którego – zapewne z racji trudnych doświadczeń – artystka chce się dystansować, stosując sarkazm i ironię.

Wszystko, co Jakubowska wycina w linoleum lub drewnianej matrycy, jest odzwierciedleniem jej doświadczeń, przeżyć i emocji – artystka podchodzi do rzeczywistości przez ich pryzmat. Jeśli pokazuje miasto, to jest to miejsce, w którym coś przeżyła, miejsce z którym łączy określone wspomnienia i odczucia; jeśli są to sceny rodzajowe, to zawsze jest to zdarzenie, w którym albo sama uczestniczyła, albo wnikliwie się mu przyglądała. Komentuje sytuacje, ukazując swoje emocje i filtrując je przez swoje doświadczenie. Nie tworzy tradycyjnych autoportretów; jedyny własny

³⁵³ I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, op. cit., s. 135.

³⁵⁴ M. Morozewicz, op. cit., s. 76

³⁵⁵ A. Kostołowski, *Żywy Róż*, katalog wystawy *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej*, Galeria BWA, Lublin 1985. Za: I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne...*, op. cit., s. 135–152.

wizerunek wykonała w technice olejnej w 1948 roku. Jednak często umieszcza na grafikach swoją postać – zawsze wśród ludzi, budynków, w centrum jakiegoś wydarzenia. W pracach takich jak *Przejście* z jednej strony pokazuje siebie i wydarzenie z własnego życia, a z drugiej uogólnia to wydarzenie w taki sposób, że staje się ono uniwersalnym kobiecym doświadczeniem. Nie ukazuje przy tym swojego życia w intymnych scenach domowych ani w pracowni, lecz w kontekście kulturowym, społecznym, historycznym i politycznym.

2. Analiza zmian zachodzących w „graficznej” autoekspresji w ciągu ponad pięćdziesięciu lat.

Teresa Jakubowska uprawia grafikę warsztatową w technikach wypukłodruku (drzeworyt, linoryt), preferując duże formaty. Podejmuje tematykę życia codziennego i zdarzeń dotyczących zbiorowości, ujmowanych często w sposób satyryczny lub groteskowy. Tym, co wyróżnia jej twórczość, jest konsekwencja w wyborach artystycznych. Indywidualny, rozpoznawalny styl graficzki ukształtował się wcześniej i nie podlegał większym zmianom, chociaż jest ona czynna od kilkudziesięciu lat. Jej linoryty i drzeworyty, już na początku twórczości cechujące się dojrzałością wypowiedzi, charakteryzują ostre kontrasty czerni i bieli (z przewagą czerni), zdecydowane cięcie, lekka deformacja postaci oraz dynamika kompozycji.

W pierwszym okresie twórczości, w pracach z lat pięćdziesiątych i pierwszej połowy lat sześćdziesiątych artystka komentowała rzeczywistość ukazując sceny z codziennego życia uproszczonych formalnie, nie pozbawionych komizmu postaci. Była baczny obserwatorem otaczającego ją świata, a pozornie lekki i pogodny temat traktowała z nutą ironii. W linorytach i drzeworytach zaprezentowanych na pierwszej wystawie artystki można już rozpoznać charakterystyczny i rozwijany później typ kompozycji. W pracach *Stragan* (1955), *Na plaży* (1956), *Cyganie* (1956), *Imieniny w szpitalu* (1957) widać dążenie do maksymalnego wypełnienia powierzchni stłoczonymi postaciami. O ile w drzeworytach *Stragan* lub *Przekupki* (1956) zrównoważenie linii poziomych i pionowych sprawia, że kompozycja jest statyczna, o tyle w linorycie *Na plaży* bądź w późniejszym drzeworycie *Ciuchy* (1958) kompozycję zdają się rozsadzać zagęszczone ciała ludzkie, czasem ukazane fragmentarycznie. Sylwetki oraz przecinające się piony i poziomy sprawiają, że przedstawiona scena jest dynamiczna.

Artystka stosowała w tym czasie także inny typ kompozycji, w którym postaci ukazane są w sposób szeregowy (*Procesja*, 1957; *Pogrzeb*, 1958; *Ślub*, 1959).

Równocześnie tworzyła prace, w których sięgała po odmienny, ciekawy zabieg, analogiczny do układu planszy komiksowej. W grafikach takich jak *Przekrój* z 1959 roku lub *Ospa* z 1963 roku poszczególne strefy są wyraźnie oddzielone od siebie.³⁵⁶ W *Ospie* artystka za pomocą czterech poziomych pasów (kondygnacje budynku szpitalnego) i jednego pionowego (klatka schodowa) ukazała etapy i efekty rozprzestrzeniającej się epidemii a także zabiegi medyczne podejmowane w celu jej powstrzymania. Na najniższym poziomie ukazani są ludzie w kolejce, którzy przechodzą na poziom wyżej, gdzie odbywa się szczepienie, na kolejnym rozgrywa się dramatyczny etap choroby ze zgonem, a na najwyższym pacjenci leżą w łóżkach poddani izolacji. Jakubowska ukazywała chętnie sceny rodzajowe podpatrzone w kawiarni, na koncertach (*Dancing w Esplanadzie*, 1957; *W barze*, 1958; *Jazz*, 1958; *Zabawa*, 1959, *Śledź*, 1962). Nie unikała także trudnych tematów jak w linorytach *Zejście* czy *Pogrzeb* z 1958 roku. Charakterystyczną cechą tych kompozycji jest owo ucięcie kadru zastosowane po raz pierwszy w tych pracach oraz *Porodzie* i powtarzające się później w *Narkozie* i *Przerwanym macierzyństwie*. Tym co łączy te prace jest temat sytuacji granicznej. Pokazując śmierć czy pogrzeb Jakubowska ucina kadr w ten sposób, by zakryć łóżko zmarłego czy trumnę, dając w ten sposób do zrozumienia, że są oni już poza życiem. Będąc świadkiem tego wydarzenia podchodzi do sytuacji z szacunkiem, a jednocześnie korzysta z okazji by przyjrzeć się uczestnikom tych wydarzeń. Jej uwaga skupia się nie na zmarłych, ale na ich bliskich, ich twarzach, reakcjach.

Z tego samego roku pochodzą także monotypie, m.in. *Przymiarka*, *Ławka emerytów* oraz *U fryzjera*, które różnią się od linorytów; satyra przybiera w ich jeszcze bardziej radykalną formę. Z 1958 roku pochodzi również cykl drzeworytów *Egzotyczna para*, a z 1959 roku *Brasiliana*, które powstały po występach w Toruniu tanecznego zespołu brazylijskiego. Są one odzwierciedleniem upodobania artystki do muzyki, tańca, egzotyki. Rezultatem podróży po morzu Śródziemnym pod koniec 1959 roku były linoryty z 1961 roku: m.in.; *Arab z żonami*, *Bazar wschodni*, *Kontemplujący Arabowie*, *Egipcjanki*, charakteryzujące się szeregową kompozycją, fryzowym układem postaci. Wraz z upływem czasu artystka wybierała coraz większe formaty, a

³⁵⁶ Na stosowanie różnych typów kompozycji przez artystkę zwróciła uwagę Małgorzata Geron w tekście [bez tytułu] katalogu wystawy *Teresa Jakubowska – grafika*, red. A. Rissmann, op.cit., s. 20 i 23.

kompozycje stawały się coraz bardziej rozbudowane, wielowątkowe, strefowe (*Molo sopockie*, 1963; *Lato tysiąclecia*, 1963; *Powitanie Batorego*, 1963; *Święto Pracy*, 1964).

Kwintesencją groteskowego, przerysowanego wizerunku człowieka w twórczości Jakubowskiej jest linoryt *Solarium* z 1962 roku, na którym artystka pokazała opalające się nagie kobiety. Biorąc pod uwagę, że w tym czasie powstało *Przerwane macierzyństwo*, a nieco wcześniej prace będące wyrazem osobistych przeżyć graficzki: gorzki zapis trudnych doświadczeń młodej kobiety, samodzielnej matki (*Poród; Narkoza; Rozwód; Przejście*), można stwierdzić że linoryt ten jest wynikiem refleksji artystki nad kwestią dotyczącą ciała kobiety. Z jednej strony nie ujawnia się w tej kompozycji nic nowego, sylwetki kobiet są ukazane w sposób groteskowy, poddane zniekształceniom w charakterystyczny dla Jakubowskiej sposób. Można jednak też zauważyć pewną fascynację ciałami, ich różnorodnością. Artystka z jednej strony bezlitośnie obnaż, a z drugiej strony z upodobaniem zaznacza pośladki, piersi, łona. Wyobrażam sobie, że wchodzi do solarium poopalać się i widzi po raz pierwszy wiele nagich kobiet, zupełnie naturalnych, niepoddanych zabiegom upiększającym. Nie zgadzam się z interpretacją Ignacego Witza, który skomentował tę kompozycję w słowach: „na słońcu smażą się odrażające tusze pokracznych kobiet”³⁵⁷. Trzeba pamiętać, że groteska, karykatura Jakubowskiej najczęściej nie ma złośliwego, prześmiewczego charakteru. W tym przypadku, gdy uważniej się przyjrzeć, można zauważyć nawet czułość, zrozumienie. Pod zewnętrzną warstwą tego ironicznego spojrzenia w sztuce artystki kryje się wiele różnych emocji. Być może pobyt w solarium był dla Jakubowskiej odkryciem różnicy między konkretną kobietą a „kategorią kobiety” oraz różnic dzielących same kobiety, a obcowanie z ich cielesnością stało się punktem wyjścia dla tej refleksji.

Jak zaznacza Lynda Nead nie istnieje „monolityczne pojęcie ciała”, a raczej wiele odmiennych rodzajów ciał. „To właśnie różnice skazywały je na niewidzialność w kulturze zdominowanej przez panującą estetykę, dla której wszelkie ciało, które nie było ciałem białej, młodej, i zdrowej dziewczyny z klasy średniej, było odchyleniem od normy.”³⁵⁸ Jakubowska ukazuje w *Solarium* „kobiety niewidoczne dla mężczyzn w ich świecie, ale też kobiety niewidoczne dla innych kobiet w naszym świecie”.³⁵⁹ Być może

³⁵⁷ I. Witz, *Obszary...*, op. cit., s. 205.

³⁵⁸ L. Nead, *Akt kobiecej. Sztuka, obscena i seksualność*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 113.

³⁵⁹ Ibidem, s. 112-113.

toruńska graficzka, jako jedna z pierwszych polskich artystek wysuwa żądanie uznania innych ciał, innych podmiotowości kobiet?

Wprawdzie stosowanie w sztuce groteski i karykatury dla zaznaczenia krytycznej postawy wobec rzeczywistości nie jest czymś nowym, jednak u Jakubowskiej jest częścią przemyślanej strategii artystycznej. Obie te kategorie zostały przez nią wykorzystane w sposobach przedstawiania miejsca kobiety w społeczeństwie (jej uprzedmiotowienie m.in. w *Porodzie*, *Narkozie*) i kobiecego ciała (kobieta nie jest już przedmiotem oglądu mężczyzny, pożądanego męskiego spojrzenia.). W *Solarium* Jakubowska nie waha się realistycznie zaznaczyć cech ciała kobiet dojrzałych i starych, nawet jego brzydoty. Podobnie jest w *Pokazie fryzur* (1963), gdzie przeważa aspekt humorystyczny: artystka nieco drwi z kobiet, które starają się przypodobać mężczyznom sprawiając sobie nowe fryzury i rywalizując między sobą (jurorami są mężczyźni). Zazwyczaj jednak deformacja i karykatura w grafikach Jakubowskiej nie mają prześmiewczego charakteru; często jest to przerysowanie wzbudzające rozbawienie, ale też wywołujące refleksję. Spojrzenie graficzki może wydać się bezlitosne, a przecież w niektórych pracach jest dość pobłażliwe. Ekspresję przeżyć i emocji wzmagają, stosowane równocześnie, drobiazgowość detalu i stopień zagęszczenia form na zasadzie *horror vacui*. Artystka łączy uproszczone formy ze skrupulatnością w szczelnym zapełnianiu dekoracyjnie potraktowanej płaszczyzny. A przekaz, który opiera się na łączeniu groteski i refleksji sprawia, że świat, który ukazuje artystka jest bliski, znany, swojski – żywy i rzeczywisty.

W *Casino de Paris* natomiast, artystka pokazała inny wycinek rzeczywistości; świat w którym ciało kobiece musi być idealne, musi spełniać rygorystyczne wymogi. Scena widowiska wypełniona jest półnagimi tancerkami przystrojonymi w pióra. Ich zgrabne, szczupłe sylwetki są właściwie identyczne i takie zapewne były na potrzeby scenicznego wizerunku. Jakubowska zastosowała tu ciekawy zabieg; zindywidualizowała twarze kobiet, a grymasy i wykrzywione twarze niektórych z nich kontrastują z idealnymi ciałami.

W grafikach, na których artystka przedstawia plażowiczów, nagość nie jest dominującym tematem, jest ledwie zaznaczona, schematyczna. W najwcześniejszej kompozycji *Na plaży* (1956) sylwetki szczelnie zapełniają przestrzeń, zachodzą na siebie. Wyczuwalne jest napięcie we wzajemnych relacjach osób, uwidaczniające się w grymasach twarzy; np. w wykrzywionej twarzy kobiety w trójkątym kapeluszu i krzyżącym dziecku obok niej. Zupełnie inny, spokojny nastrój panuje na *Plaży* (1960);

o większej przestrzeni i atmosferze odpoczynku, relaksu. Sądząc po strojach i twarzach postaci, porównując z pracami będącymi rezultatem podróży artystki, można stwierdzić, że jest to plaża w którymś z egzotycznych krajów. Zestawiona z wcześniejszą, naszą polską, uwidacznia różnice kulturowe, różnice w mentalności ludzkiej. Późniejsze *Lato tysiąclecia* (1963), chociaż znowu ukazuje tłum, to atmosfera jest tutaj już „luźniejsza”, plażowicze zapewne cieszą się wyjątkowo upalną pogodą, rzadko doświadczaną nad polskim morzem.

Graficzka nie tylko w *Porodzie* czy *Narkozie* podejmuje kwestię uprzedmiotowienia kobiet. W *Pokazie fryzur* (1963), wyśmiewa poniżające konkursy piękności, w tym wypadku ukazując na widowni kobiety z wymyślnymi fryzurami niczym barwne egzotyczne zjawiska. Oceniane są one przez widownię i jury składające się wyłącznie z mężczyzn, a całości widowiska dopełnia orkiestra. *Plac Pigalle* (1964) natomiast, przedstawia życie nocne Paryża w kompozycji składającej się z trzech biegnących ukośnie rzędów postaci. Spośród kobiet w górnej części, na chodniku, zwracają uwagę dwie wychodzące właśnie z budynku (hotelu); jedna zgięta, pochylona, druga siedzi na chodniku (zapewne są pod wpływem alkoholu). W środkowym pasie, na brukowanej ulicy kobiety są obławiane i napastowane przez mężczyzn, co można wyczytać w ich wyrazach twarzy i dynamice tej sceny. Na dole kompozycji mężczyźni są otoczeni, każdy przez trzy przytulające się kobiety. Prawdopodobnie artystka pokazała w tej grafice prostytutki. Wcześniej także poruszyła ten temat w drzeworycie *Prostytutka* (1957), na którym ukazała kobietę wykonującą zalotny gest, otoczoną ramieniem przez mężczyznę o posępnej twarzy. Tłem dla sceny jest nocna ulica, na której zaparkowano wołgę.³⁶⁰

Krytyczka Zofia Nowicka, stosując pewną konwencję podejścia do artystki i jej twórczości, określiła kontrast między łagodną powierzchownością Jakubowskiej a jej mocnymi, często nawet drapieżnymi pracami, będącymi wyrazem jej silnych emocji. „Panią Teresę znałam z jej drapieżnych, bezlitośnie niekiedy satyrycznych grafik. Wyobrażałam ją sobie jako babę-smoka, stwór nieledwie apokaliptyczny. Zobaczyłam śliczną, nieśmiałą dziewczynę. Dziewczynę, która wystawiała swoje prace w kraju i zagranicą, cieszącą się już znanym w kołach artystycznych nazwiskiem.”³⁶¹ Teresa Jakubowska zdobyła przychylność krytyczek i krytyków już od pierwszych swoich

³⁶⁰ Praca ta była reprodukowana w „Ilustrowanym Kurierze Warszawskim”, 23-24.11.1958 i w „Ekranie” 14.06.1959.

³⁶¹ Z. Nowicka, *Popelnilam szaleństwo*, op. cit., s. 3.

wystaw. Z kolei Bożena Kowalska w katalogu drugiej indywidualnej wystawy artystki w Galerii Ekranu z 1959 roku, podkreśliła indywidualny charakter jej twórczości, dosadność wizji artystycznej oraz odwagę własnego, osobliwego widzenia świata. Zwróciła także uwagę na ostrość z jaką graficzka obserwuje ludzi, obnażającą i drwiącą, pełną ironii i humoru. „Nie ma tu nienawiści do człowieka, ani tym bardziej moralizatorstwa. Jest to rabelaisowski, zdrowy i nieco rubaszny w swej zamierzonej prymitywności śmiech.”³⁶² W katalogu kolejnej warszawskiej wystawy w 1963 roku Ewa Garztecka zauważyła: „Z rzadko spotykaną – u tak młodej artystki – konsekwencją atakuje Jakubowska mieszczańskiego, snobistycznego, wszelakiego kołtuna.”³⁶³ Wydaje się, że krytyczki te dostrzegły wyjątkowość postawy życiowej i zawodowej graficzki: fakt, że młoda, niekonformistyczna, niezależna i tworząca oryginalną, nowoczesną (to określenie się powtarza) sztukę artystka odniosła sukces, właściwie na przekór wszystkiemu, został zauważony i wzbudził podziw.

Prace, które były efektem wielu artystycznych podróży Jakubowskiej – „pamiętki z miast” polskich i zagranicznych stanowią odrębny nurt w jej twórczości. Począwszy od roku 1964 (*Warszawa, Toruń, Paryż*) po 1989 rok (*Kolonia*), powstawały dekoracyjne, wielkoformatowe linoryty z widokami metropolii europejskich. Przedstawiają one charakterystyczne dla danego miasta stłoczone budowle bez zachowania rzeczywistego ich usytuowania, wypełnione malutkimi postaciami ludzkimi niczym tłem (*Kraków, 1965, Florencja, Wenecja, Rzym, 1968*). Każde z tych miejsc artystka widziała, spędziła w nim czas, z każdego przywiozła wspomnienia i nieraz umieszczała na tych grafikach także swoją sylwetkę (*Rzym, Kolonia*). Zabieg ten odgrywa rolę swoistego podpisu, jest autokomentarzem, zwłaszcza w *Kolonii*, gdzie głowa artystki z powiewającymi włosami jest ukazana na pierwszym planie. Jest także utrwaleniem pobytu tam poprzez emocje, przypomnienie o podróży podczas cięcia linoleum.

W te kompozycje, z jednej strony uproszczone, z drugiej rozbudowane i dekoracyjne, wpisane są postaci ludzkie, także poddane swobodnej stylizacji. Sylwetki współczesne, ubrane w stroje historyczne lub ludowe, tworzą barwny tłum ludzki dopełniający te, często bajkowe, wizje. Nie wszystkie prace są syntetycznym

³⁶² B. Kowalska, tekst w katalogu wystawy Teresy Jakubowskiej w Galerii Ekranu 05-06.1959, za: *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL*, op. cit., s. 27.

³⁶³ E. Garztecka, tekst w katalogu *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1963. Na tej wystawie było prezentowane *Przerwane macierzyństwo* ale krytyczka, jak już wcześniej wspomniałam, pominęła w recenzji tę pracę, co świadczy o tym, że ówczesni krytycy pomijali tzw. trudne, osobiste tematy.

architektonicznym widokiem miasta, artystka skupiała się także na jakimś jego fragmencie (*Ciechocinek – Kurort*, 1966, *Warszawa – Łazienki*, 1973, *Warszawa – Wilanów*, 1973), czy pojedynczym budynku (*Pałac*, 1964, *Wenecja – katedra*, 1968). Szczególnie dużo powstało tego typu prac w technice linorytu po wyjeździe do Paryża; *Plac Pigalle*, *Spotkanie z de Gaulle'm / Parada de Gaulle'a*, *Casino de Paris*, *Metro I (Paryż)*. Jednak tutaj nie architektura czy zabytki są istotne, a ludzie, których sylwetki wypełniają całe kompozycje.

Odmienne treściowo i formalnie są realizacje wpisujące się w nurt „symboliczno-refleksyjny”. Należą do nich prace (linoryty), które Jakubowska tworzyła od momentu przeprowadzki do Warszawy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Artystka kontynuowała problematykę z pierwszego okresu, ale bardziej uogólniała doświadczenia, symbolicznie ukazując gorzki los ludzki. Są to przedstawienia o ponadczasowym przesłaniu i satyrycznej wymowie. W pracach tych pobrzmiewa echo trudnych życiowych doświadczeń artystki, jej krytyczno - ironizujący sposób postrzegania świata i ludzi, ale odnajdziemy w nich także czarny humor. Pierwszym linorytem z tego cyklu jest *Kolejka* z 1966 roku, praca obrazująca rozbawiony korowód ludzi zmierzających na szczyt góry, z którego odjeżdża wagonik kolejki górskiej w kształcie trumny. Jakkolwiek kompozycyjnie należy on jeszcze do prac z pierwszego okresu, to już w grafikach z 1967 roku (*Miejsce na górze*³⁶⁴, *Puszczanie latawca*, *Polowanie*, *Oczekiwanie*, *Spadanie*) zauważalna jest zmiana. Architektura właściwie zniknęła, z czasem zostanie zastąpiona pojedynczym budynkiem (*Wzloty I i II* z 1971 i 1972). Ludzki tłum został zredukowany do pojedynczych sylwetek lub grup. Zmieniał się sposób budowania kompozycji: artystka zrezygnowała z *horror vacui* zostawiając stopniowo coraz większą przestrzeń, upraszczała formę, która stawała się bardziej zwarta. Tendencja ta uwidoczniła się już kilka lat wcześniej w *Rozwodzie* i *Przejściu*, by osiągnąć kulminację w *Spadaniu* (1967) gdzie na białym tle „zawieszono” są w przestrzeni motywy określone czernią; wózek i wypadające z niego, krzyczące dziecko. W *Spadaniu* artystka jedyny raz nawiązuje do swoich wojennych doświadczeń obrazując utratę domu rodzinnego, dobytku, rozstanie z ukochanym Wilnem. Poprzez umieszczenie wózka i dziecka na białym niezadrukowanym tle (tak duży obszar białej

³⁶⁴ Za linoryt *Miejsce na górze* artystka otrzymała Brązową Szpilkę, nagrodę przyznawaną przez redakcję tygodnika „Szpilki”. Świadczy to o tym, że ta pierwsza warszawska praca, jak mówi artystka, została doceniona.

płaszczyzny w jej wcześniejszych pracach się nie zdarzał) artystka zobrazowała poczucie pustki towarzyszące tak wielkiej stracie.

W przeciwieństwie do tych prac, cykl *W poszukiwaniu prawdy* z 1970 roku: *Oszczedni*, *Osiąganie* i *Uskrzydleni*, to rozbudowane, wielkoformatowe kompozycje. W linorycie *Uskrzydleni* pojawił się po raz pierwszy motyw skrzydeł, sztandarów na wietrze, ruchu, który jest dla artystki „odzwierciedleniem pragnień, wznoszenia się ponad przeciętność, przemieszczania się, wzlotów i upadków towarzyszących życiu każdego z nas.”³⁶⁵ (*Wzloty* I, II, III).

Motyw skrzydeł pojawił się moim zdaniem nieprzypadkowo w tym właśnie momencie, kiedy artystka już osiadła w Warszawie, miała swoje miejsce do pracy, mogła rozwinąć skrzydła, odetchnąć. Być może nawiązaniem do poprzedniego etapu życia było *Powstrzymanie* (1971), scena, w której ludzie nie pozwalają odlecieć jednostce, trzymają ją przy ziemi. Osobista perspektywa, doświadczenia życiowe Jakubowskiej warunkują tematykę i przekaz jej prac. W 1971 roku stworzyła prace *Uwieszeni* i *Czekając na wiatr*, w których oddała codzienność jednostki i całego społeczeństwa w PRL-u – czekanie na wiatr, który przyniesie zmiany, trzymanie się najdrobniejszej nadziei. Była to także rzeczywistość jej i jej rodziny.

W pracach z nurtu refleksyjnego widać wyraźnie potrzebę artystki by komentować wydarzenia, stany dotyczące zbiorowości i ich wpływ na jednostkę oraz wzajemnych relacji zachodzących między nimi. *Majenie idola* i *Przewracanie idola* (dyptyk z 1972 roku) powstały na kanwie strajków w kopalniach, kiedy w społeczeństwie polskim obudziła się nadzieja na zmianę. Ironicznie ukazała symbol każdej władzy; tłumy wynoszą do władzy tyranów których potem obalają. Artystka wielokrotnie nawiązywała do aktualnych, niejednokrotnie przełomowych wydarzeń na świecie (*Polowanie 1967* - wojna w Wietnamie, *Plac niebiańskiego spokoju 1989* – protesty w Pekinie) oraz w Polsce (*Polski okrągły stół*, 1989; *Polska droga do Europy*, 1989; *Wybory prezydenckie '95 - druga runda*, 1995; *Odlot polskiej inteligencji*, 1996; *Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy*, 1998). Twórczość Anny Sobol-Wejman, która będzie przedmiotem rozważań w kolejnym rozdziale, także odzwierciedla postawę człowieka nieobojętnego; reprezentuje szczególną wrażliwość, empatię i troskę o wartości humanitarne, uniwersalne.

³⁶⁵ Słowa artystki przytoczone w: *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL...*, op. cit., s. 9.

W pracach z lat 80. Jakubowska znowu stosowała dekoracyjne ujęcie tematu, w 1976 roku pojawiły się znaki inspirowane kaligrafią japońską. Ponownie obrazowała tłum, ale już nie w takim natężeniu jak kiedyś, widoki miast stały się bardziej „pocztówkowe”, kompozycje spokojniejsze, bardziej przestrzenne (cykl *Macedonia* z lat 90.) Ostatnie prace *Złotów w samo południe* (2006) i *Złotów*³⁶⁶ (2007) przypominają wczesne grafiki. Pierwszy linoryt to reminiscencja prac z roku 1956, drugi wpisuje się w nurt „pamiętek z miast”. Ostatni linoryt *Osaczenie* z 2008 roku można interpretować jako metaforę życia artystki. Ukazana jest na koniu, pośrodku areny ze zwierzętami - rannym bykiem i atakującymi wilkami, wokół tłumy na widowni oraz trybuna jurorów. Życie potraktowała tu jako widowisko, teatr. Artystka choć osaczona, wygrywa, wiwatuje. Piękne podsumowanie. W taki sposób połączyła te dwa nurty, dwa języki wypowiedzi wizualnej: reportażowy i metaforyczny, które rozwijała w trakcie swojej drogi twórczej.

W trakcie analizy drogi grafik Teresy Jakubowskiej wyraźnie zauważamy granicę, przełom, jakim była przeprowadzka artystki do Warszawy (do 1965 roku mieszkała i tworzyła w Toruniu, a od 1966 roku w Warszawie). W stolicy zaczęła nowe życie, jej sytuacja prywatna zmieniła się i ustabilizowała. Zawodowo też rozwinęła skrzydła, nie miała już potrzeby buntu, walki z przeciwnościami. Pamiętnik graficzny Jakubowskiej jest wycinany w linoleum jej osobistym, indywidualnym duktem cięcia, rozpoznawalnym jak indywidualny charakter pisma. Opowiada o własnym doświadczeniu swoim własnym językiem wybraną techniką graficzną i sposobem cięcia. We wczesnym etapie twórczości ten język artystyczny cechuje nadmiar, natłok, zagęszczenie, drobiazgowość, a formy w swym zagęszczeniu upodabniają się niekiedy do ornamentu, natomiast w drugim okresie następuje rozluźnienie form, kompozycje są spokojniejsze, oszczędniejsze, niekiedy nawet ascetyczne. Niewątpliwie ma to związek z sytuacją życiową artystki w obu okresach, jej relacjami z ludźmi, miejscem w rodzinie i społeczeństwie.

Jej prace na całym świecie były odbierane podobnie i w sposób, jakiego oczekiwała. Tym bardziej grafiki, w których opowiada o swoich / kobiecych doświadczeniach przemawiają tak mocno, prawdziwie. Nie sposób nie myśleć o nich w

³⁶⁶ W Złotowie artystka osiadła wraz z rodziną w 1945 roku i mieszkała do momentu rozpoczęcia studiów w Toruniu. Zostali tam przesiedleni, a choć Jakubowska źle wspomina ten czas, w Złotowie doceniono ją jako artystkę. Wystawy jej prac zorganizowano w 1963 i 2006 roku, natomiast w 2021 roku od 1 lipca do 11 września w Muzeum Ziemi Złotowskiej w Złotowie trwała wystawa grafik Teresy Jakubowskiej *Graficzny pamiętnik*. Sama artystka jest od 2020 roku Honorową Obywatelką Miasta Złotowa.

kontekście feministycznym, chociaż był on dla polskich twórczyń PRL-u lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. obszarem nieznanym, nieobecnym. Działania artystyczne implikujące problemy feminizmu pojawiły się w Polsce w latach siedemdziesiątych – co było wręcz niezwykle biorąc pod uwagę sytuację polityczną i społeczną w kraju³⁶⁷. Ten wczesny feministyczny rys czyni prace Jakubowskiej jeszcze bardziej wyjątkowymi, pionierskimi.

Nasuwa się pytanie o przyczyny i źródła takiej postawy, sposobu myślenia, poglądów. Oprócz niewątpliwej dojrzałości i buntowniczej natury artystki, jej oporu wobec tendencji dominujących w środowisku grafiki, być może dużą rolę odegrała jej otwartość na doświadczenia, które niosły z sobą liczne podróże. Wiele z nich Jakubowska odbyła już na początku drogi twórczej. Być może dzięki nim mogła zetknąć się z postawami i zjawiskami artystycznymi, które później, wraz z ruchami kontestacyjnymi, przetoczyły się przez Europę.

W twórczości Teresy Jakubowskiej przenikają się i współistnieją dwa sposoby podejścia do rzeczywistości i sztuki: osobiste (jednostkowe) oraz zbiorowe. Umiejętnie stosuje zasadę wycofywania „ja”, kiedy chce pokazać doświadczenia ogólnoludzkie, zbiorowe. Nie ma u Jakubowskiej rozróżnienia na to, co prywatne, i na to, co polityczne. Pod tym względem jej prace z pierwszego okresu twórczości spełniają postulat radykalnych feministek z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dotyczący połączenia sfery publicznej i prywatnej³⁶⁸. Judy Chicago, jedna z czołowych amerykańskich artystek feministycznych, stwierdziła, że ruch feministyczny zaoferował kobietom specyficzny kontekst tworzenia nowej sztuki, która afirmuje osobiste i zbiorowe doświadczenia kobiet, czerpiąc tworzywo i inspirację bezpośrednio z ich życia.³⁶⁹

Teresa Jakubowska porusza problematykę funkcjonowania kobiet w sferze sztuki, kultury i w społeczeństwie. Jest ona niewątpliwie jedną z prekursorów polskiej sztuki feministycznej, a w polskiej grafice po 1945 roku, jako pierwsza rozwijała autobiografizm, nie skupiając się wyłącznie na swoim „ja”, lecz określając przede wszystkim swoją relację ze światem. Sposób ujęcia i forma przekazywania przez

³⁶⁷ I. Kowalczyk, op. cit., s. 136–137.

³⁶⁸ Współczesny ruch kobiecy w haśle „To co prywatne jest polityczne” powiązał ze sobą sferę pracy zawodowej i sferę domowo-rodzinną. Uczestniczki tego ruchu wskazały na fakt, że osobiste, prywatne doświadczenie jest procesem o charakterze społecznym, rezultatem relacji interpersonalnych, a nie oderwaną sferą życia indywidualnego, zob. M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, Semper, Warszawa 1993, s. 193.

³⁶⁹ Za: Humm, *Słownik...*, op. cit., s. 226.

graficzkę osobistego doświadczenia kobiety i artystki oraz bezkompromisowość jej wypowiedzi artystycznych na gruncie polskiej grafiki lat pięćdziesiątych i połowy lat sześćdziesiątych XX wieku stawiają ją w szeregu artystek, które realizowały siebie pomimo okoliczności, a może na przekór im i mówiły własnym głosem, za pośrednictwem wybranych technik i narzędzi³⁷⁰. Swoją konsekwentną postawę w życiu i sztuce Jakubowska realizowała w okresie PRL-u, co pozwala określić ją jako szczególnie odważną artystkę. Oprócz niej, z równą determinacją w wybranych, a czasem niekonwencjonalnych technikach tworzyły inne Polki, np. Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Magdalena Abakanowicz, Natalia Lach-Lachowicz, a we Francji Alina Szapocznikow.

Podążając za myślą, iż kobieca autobiografia w literaturze i sztuce była i jest wyrazem dążenia autorek do niezależności, samostanowienia i określania własnej tożsamości, można stwierdzić, że właśnie ta potrzeba oraz silny bunt wobec – jak mówi Jakubowska – skostnienia, tradycji i mieszczańskiej kołtunerii, przeciwko tradycyjnemu postrzeganiu roli kobiety w świecie, w którym tylko mężczyźni mieli głos i władzę, leżą u podstaw autobiografizmu w jej twórczości.

³⁷⁰ W przypadku linorytu nie jest to określenie metaforyczne. Jak już wspomniano, Jakubowska wybrała nożyk, którym cięła formy w linoleum.

III. Autobiografizm w graficznej twórczości współczesnych polskich artystek.

1. Intymność wyznania w autobiograficznych grafikach Ewy Kuryluk.

Autobiografizm jest esencją twórczości wszechstronnej artystki Ewy Kuryluk, malarki, fotografki, graficzki, która jest także historyczką sztuki i pisarką. Cała dotychczasowa twórczość odzwierciedla jej życie; artystka uznaje każdą swoją pracę, „zapis niepowtarzalnej chwili w niepowtarzalnym życiu – za autoportret”³⁷¹. Autobiograficzność jej twórczości, plastycznej i literackiej, wyraża się poprzez autoportret, autonarrację i autokomentarz i jest próbą przełamywania tabu, granic intymności i konfrontacji z traumą. Wizerunki własne tworzyła już jako dziecko, stała się również bohaterką własnych obrazów i grafik tworzonych w okresie młodzieńczym i dojrzałym. Od 1959 roku artystka wykonywała autofotografie, rodzaj fotograficznego dziennika, natomiast z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pochodzą autobiograficzne litografie, akwaforty i linoryty³⁷² wykonane przez Kuryluk w małych nakładach. W pracach tych opowiadała o związkach, relacjach, emocjach oraz fascynacji biologizmem życia i seksualnością. Badała różne aspekty swojej osobowości (i swoich, jak to określa: „skonfliktowanych alter ego”³⁷³), a także, definiowała w procesie twórczym swoją tożsamość. Wydaje się, że autobiografizm tego pierwszego okresu twórczości Kuryluk ma inny charakter niż w późniejszych pracach malarskich i instalacjach, lecz zasadniczym, niezmiennym elementem autonarracji artystki jest jej intymność.

Ewa Kuryluk urodziła się w Krakowie, dzieciństwo spędziła w Warszawie, a dorastała we Wiedniu. Całe życie podróżowała. Cieniem na jej biografii położyła się wojenna trauma rodziców, a także rodzinne dramaty: choroba matki, przedwczesna śmierć ojca, oraz choroba brata, Piotra. Mimo to, wyrastała w atmosferze wsparcia i poszanowania dla indywidualności, co niewątpliwie miało wpływ na jej osobowość. Jak wspomina, w domu rodzinnym panował duch braterstwa, a dzieciom zaszczepiono

³⁷¹ Wypowiedź artystki [w:] *Człkopejż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, teksty: J. Górka-Czarnecka, E. Kuryluk, K. Kawalerowicz, M. Smolińska, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia”, Toruń 2016, s. 13.

³⁷² Grafikę uprawiała od 1966 do 1973 roku.

³⁷³ *Człkopejż*, op. cit., s. 43.

miłość do natury. Artystka przejęta tymi ideami zanotowała: „odkryłam przyrodę w sobie i siebie w przyrodzie. A ideą braterstwa objęłam zwierzęta, rośliny i całą Ziemię, zagrożoną przez *homo sapiens*.”³⁷⁴ Znajdzie to odzwierciedlenie w jej grafikach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Początki twórczości artystycznej Kuryluk związane są z błahymi na pozór wydarzeniami, które przytaczane później przez artystkę nabrały charakteru barwnych anegdot, ale są istotne ze względu na to, że ujawniają genezę autobiografizmu w jej twórczości³⁷⁵. Te pierwsze impulsy z 1959 roku zostały opisane w tekście Kuryluk do katalogu *Człekopejzaż* – jednym z nich była pochwała, którą mała Ewa otrzymała od nauczycielki rysunku wiedeńskiego Realgymnasium dla dziewcząt za namalowanie autoportretu. Kolejnym – wykonanie własnego zdjęcia otrzymanym od ojca aparatem z samowyzwalaczem. Był to początek fotografii autobiograficznej, którą uprawia do dzisiaj. Postawę artystki względem siebie i swego dzieła trafnie określiła Aleksandra Grzemska:

„Aparat i lusterko, autofotografia i autoportret – okazują się nierozzerwalnym spłotem i wyznaczają ramy, wewnątrz których Kuryluk lokuje twórcze „ja” . Przytaczane przez nią anegdoty oddają sposób obrazowania procesów wyłaniania się i krystalizowania jej artystycznego języka, u podstaw którego leżą biografia i doświadczenie. Ukazują również to, w jaki sposób reprezentacja i autokreacja wpływają na podmiotowość rozumianą w podwójnym znaczeniu – jako podmiot artystki i podmiot jej dzieła.”³⁷⁶

W 1964 roku Kuryluk została przyjęta do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednak przed jesiennymi egzaminami i powrotem do Polski odbyła podróż do Grecji i Włoch, które miały wpływ na ukształtowanie się jej artystycznej indywidualności. Początki na Akademii nie były łatwe; prof. Studnicki postrzegał jej

³⁷⁴ *Człekopejzaż*, op. cit., s.13.

³⁷⁵ Informacje o początkach drogi artystycznej Ewy Kuryluk są udostępnione m.in. na jej stronie internetowej:

http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=113&Itemid=115&lang=pl [dostęp: 01.03.2023] oraz opracowaniach: *Ludzie z powietrza: retrospektywa 1959-2002: instalacje, fotografie, rysunki, obrazy*, teksty: E. Kuryluk, A. Taborska, N. Wadley, A. Wirth, „Artemis” Galeria Sztuki, Kraków 2002, s. 18-19; *Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą 1959–2009. Autofotografia*, „Artemis”, Art+on, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 7-9; *Człekopejzaż...*, op. cit., s. 11-13.

³⁷⁶ A. Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 96.

osobę i pracę negatywnie, a Kuryluk zmagająca się z przewlekłą chorobą³⁷⁷. Antidotum na te problemy stały się autoportrety rajskiej Ewy³⁷⁸ wśród zwierząt malowane w mieszkaniu rodziny na ul. Frascati. Wiosną 1965 roku artystkę przyjął do swojej pracowni prof. Dominik, u którego skończyła drugi rok. Sytuacja uległa poprawie na III roku, kiedy do zajęć z malarstwa i rysunku doszła grafika artystyczna, a w ramach zajęć w tej pracowni, jak wspomina, mogła robić co chciała. W Boże Narodzenie 1966 roku artystka poznała Helmuta Kirchnera, studenta fizyki na Uniwersytecie Cambridge, który został jej modelem i partnerem. Z tego roku pochodzą m.in. linoryty *Ewa wiosną* i *W futrzanej czapce*, litografia *W Kazimierzu* – autoportret na tle miasta oraz akwaforty *Autoportret z kotem*, *Jajko czy ptak*, *Autoportret janusowy*. Pierwsze akwaforty cechują się rozbudowaną kompozycją, dekoracyjnością, wielością motywów i symboli, wpleceniem człowieka w naturę, tak charakterystycznym dla *Człekopejzaży*. Wczesne grafiki Kuryluk wykonane w kilku technikach, tak jak wczesne linoryty Teresy Jakubowskiej, świadczą o oryginalności i konsekwencji, z jaką podążała ona swoją drogą.

Lata 1967-1968 były dla artystki przełomowe. Jesienią 1967 roku, na początku roku akademickiego została przeniesiona z kierunku malarstwa na grafikę i wypracowała własną metodę w technice litograficznej polegającej na odbijaniu barw z dodatkiem złotego lub srebrnego proszku sypanego na mokrą farbę. Przy przeciąganiu kamieni przez prasę pomagał jej starszy kolega, Edward Dwurnik. Na początku roku 1968, w wyniku nagonki antysemitycznej, ojciec artystki przeszedł zawał i pod koniec tego roku zmarł.³⁷⁹ Wielu starych przyjaciół zerwało z rodziną, ale pojawiło się też kilku nowych. Mieczysław Porębski, profesor historii sztuki, wyciągnął do Ewy przyjacielską dłoń. Zachęcił ją do napisania pracy magisterskiej o wiedeńskiej secesji i pomógł wrócić na wydział malarstwa. W tym czasie z problemami zmagał się brat artystki, a rodzina miała kłopoty finansowe³⁸⁰, więc Ewa Kuryluk podjęła pracę w

³⁷⁷ Kuryluk zachorowała na astmę, którą błędnie rozpoznano jako gruźlicę. Później zdiagnozowano u niej wiele alergii, w tym na węgiel drzewny i farby olejne, a ataki astmy osiągały punkt kulminacyjny w nocy. W regularnych odstępach karetka transportowała artystkę do szpitala i umieszczano ją pod namiotem tlenowym.

³⁷⁸ Wcześniejszy autoportret *Ewa jako syrenka* wykonany w 1959 roku przez trzynastoletnią przyszlą artystkę był związany z jej przygodą w Adriatyku i został określony jako pierwszy *Człekopejzaż*.

³⁷⁹ Matka artystki, Miriam Kohany była Żydówką. Ją i jej pierwszego męża w czasie wojny ukrywał Karol Kuryluk, ojciec Ewy i Piotra; tuż po wojnie pierwszy mąż Miriam zginął w niewyjaśnionych okolicznościach.

³⁸⁰ 8 marca 1968 roku brat Ewy, Piotr, który studiował fizykę, został pobity przez milicję na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego. Ujawniła się jego choroba psychiczna i próbował popełnić samobójstwo. Stan matki także się pogorszył. Jak wspomina artystka, w tym trudnym czasie rodzinę zmobilizował do

redakcji niemieckiego wydania czasopisma „Polska”. Śmierć ojca, fala antysemityzmu oraz choroba matki i brata wywarły wpływ na psychikę i stany emocjonalne Ewy Kuryluk; znalazły także odbicie w jej twórczości. Sama artystka wyjaśnia przyczyny podjętej wtedy praktyki artystycznej, w ramach której zestawiała własną postać z biblijną Ewą: „Wizje wojny i zagłady wyparły obrazy marzeń o miłości na rajskim łonie przyrody. Miejsce Ewy syrenki zajęła Ewa groteskowa, ironiczna, sarkastyczna, demoniczna nawet. Wcielając się w sympatycznego szatana, parodiowałam tradycję Ewy biblijnej, odwiecznej dziewczynki do bicia.”³⁸¹ Zmianę tę obrazują litografie *Ewa z wężem* (1966) i *Ten Szatan Ewa* (1968) – jedne z pierwszych *Człekopejzaży*, jak artystka nazwała swoje prace pod koniec roku 1967, próbując jak najcelniej określić ukazywaną przez siebie relację człowieka z naturą. Na pierwszej grafice naga Ewa wygrzewa się w słońcu, jest jakby wtopiona w ziemię, w krajobraz, jest jego częścią. Z lewej strony rośnie drzewo, a spod niego wypęza wąż, ledwie zarysowany, ograniczony do dekoracyjnego elementu, podaje Ewie jabłko. Ona, odwrócona bokiem nie wydaje się tym zainteresowana, nie ulega pokusie. Na drugiej, Ewa już nie jest kuszona przez Szatana, ale sama się nim staje, nabiera mocy, energii. Unosi się jakby poza planetą, w kosmosie, czarna, ciemna, gniewna, z rozwianymi włosami. Odrzuca słabość, staje się silna, sprawcza; nie chce być dalej „dziewczynką do bicia”. Artystka w swojej sztuce „wyrasta” ponad siebie. W kontekście tych prac chciałabym przywołać słowa Hanny Segal, która postrzega sztukę jako

„(...) wyróżnioną formę symboliczną, za pomocą której jednostka przepracowuje własne traumy konflikty z przeszłości, zyskując w ten sposób dostęp do najgłębszych, nieświadomych pragnień, a zarazem urazów i wewnętrznych konfliktów. Sztuka służy pogłębianiu i zarazem porządkowaniu przez jednostkę obrazu samej siebie, innych i świata, co pozwala jej zarówno powrócić do społeczności, w jakiej żyje, jak też uzyskać wgląd w siebie i odpowiedni dystans.”³⁸²

działania brak pieniędzy. Matka zaczęła udzielać lekcji niemieckiego i francuskiego, a następnie została zatrudniona przez dyrektora Czytelni Austriackiej jako bibliotekarka.

³⁸¹ *Człekopejzaż*, op. cit., s. 20.

³⁸² P. Dybel, *Przedmowa*, [w:] H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, wyd. Universitas, Kraków 2010, s. XVI-XVII. Zob. także: eadem, *A psycho-analytic approach to aesthetic*, in: *Psychoanalysis and Art. Kleinian Perspectives*, Ed. by D. Melzer, S. Gosso, Routledge 2004.

Możliwe, że kolejne „wcielenia” Ewy były przepracowaniem stanu w jakim znajdowała się artystka w 1968 roku, w żałobie po ojcu, z którym, była mocno związana³⁸³, w lęku o matkę i brata, niepewności, poczuciu samotności. Można zobaczyć w tych pracach także dwie różne postawy i cechy; bierną i aktywną, łagodną i agresywną, dwie strony osobowości, które artystka ujawnia także jednocześnie w wielu autoportretach.

Pomiędzy pierwszą a drugą „Ewą” powstała litografia *Kobiety w żałobie* (1967), autoportret artystki, nawiązujący bezpośrednio do śmierci ojca. Dwie czarne głowy, połączone jednym okiem, zlewają się w jedność. Niżej dwie białe nagie postaci kobiece. Tutaj dwie Ewy, tak różne jak ogień i woda, połączyły się w cierpieniu, zrosły jak bliźniaczki syjamskie. Można też zinterpretować tę grafikę jako obraz Ewy i jej matki, które stanowią jedność w żałobie. Miriam Kohany była przed wojną pisarką i pianistką, która w następstwie Holocaustu i powojennej sytuacji (kariera męża, choroba psychiczna), nie mogła kontynuować kariery. Skupiła się na ukrywaniu swojej tożsamości i radzeniu sobie z wydarzeniami z przeszłości. Chociaż artystka wiedziała wcześniej o twórczości matki, dopiero odkrycie, już po jej śmierci, przedwojennej poezji jej autorstwa, uświadomiły Kuryluk niewykorzystany talent i potencjał. Odegrało to rolę w rekonstruowaniu portretu matki i poszukiwań luk w jej historii³⁸⁴. Wywołało także zainteresowanie i potrzebę zrozumienia, oraz odsłoniło inny obraz matki, od tego, który córka znała z codziennego, trudnego obcowania. Kuryluk wyznawała wielokrotnie, że życie podporządkowane chorobie matki, a później też brata oraz żałoba

³⁸³ Kilukrotnie w wywiadach Kuryluk wspominała, że był czas, kiedy zmęczona uciążliwym zachowaniem psychicznie chorej matki, wyobrażała sobie, że matka zostaje umieszczona w szpitalu, a ona sama, Ewa, mieszka spokojnie tylko z ojcem, którego intelekt i czytanie podziwiała. Ojcu została poświęcona pierwsza część rodzinnej trylogii, zatytułowana *Goldi*. Zob. także m.in. *Piękny dzień*, rozmowa z Ewą Kuryluk, rozmawia A. Drotkiewicz, „Dwutygodnik” 2009, nr 15 <https://www.dwutygodnik.com/artukul/525-piekny-dzien.html> [dostęp: 24. 04. 2023] (Kuryluk mówi: „Gdy byłam >gniewną nastolatką<, chciałam, żeby ojciec zostawił mamę w szpitalu, rozwiódł się z nią...”); *Zawsze piszemy o sobie*. Z Ewą Kuryluk rozmawiała A. Wolny-Hamkało, „Tygodnik Powszechny” www.tygodnikpowszechny.pl/zawsze-piszemy-o-sobie-143175 (Ewa Kuryluk: „W młodości, gdy nie znałam jeszcze historii mamy, myślałam o niej często bez sympatii. Zatrzuwa nam życie - myślałam - bez mamy panowałby błogi spokój, miałabym dla siebie ojca. W latach szkolnych chciałam, żeby rozwiódł się z mamą, oddał ją do zakładu. Zabrało mi dekady, nim zrozumiałam, ile zawdzięczam mamie właśnie dlatego, że nie była w normie.”)

³⁸⁴ Zob. A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020, s. 106-107; I. Sobczak, *Intymna obcość. Figura matki w powieści >Frascati< Ewy Kuryluk*, „Rocznik Komparatystyczny” 2019, nr 10, s. 103-121; S. Karolak, *Druga wojna światowa w kobiecych narracjach postpamięciowych* [w:] *Kobiety i / a doświadczenie wojny 1914-1945 i później*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Wyd. Naukowe Wyd. Społecznego UAM, Poznań 2015, s. 317-330.

po zmarłym nagle ojcu, były trudne do zniesienia. Ratunkiem stała się dla niej twórczość oraz dystans spowodowany emigracją.

Świadectwem przemiany, która zaszła w Kuryluk jest rysunek *Groteska to ja* z 1968 roku, na którym artystka przedstawiła się naga, ze zniekształconym ciałem i dwóch twarzach. Ukazała się w ruchu, rodzaju pokraccznego tańca, ubrana w pelerynę i czapkę błazna. Jest świadoma kierunku i efektu przemian, które nastąpiły w jej życiu i które silnie rzutowały na psychikę i twórczość. Ten etap w życiu i sztuce scharakteryzowała następująco: „Urodzona po II wojnie światowej, wychowana w ruinach Warszawy, miałam od małego świadomość totalnej zagłady i absurdu istnienia. Ale poczucie groteski nasiliło się po śmierci ojca i po Marcu 1968, kiedy to zatytułowałam swój autoportret *Groteska to ja*. Tak zaczęła się przemiana z artystki dziecinnej i idyllicznej w artystkę groteski makabrycznej.”³⁸⁵ Już wśród pierwszych autoportretów graficznych znajdują się wizerunki własne podwójne: litografia *Kobiety w żalobie* (1967), litografie *Bliźniaczki z wazonem kwiatów* (1969) i potrójne: akwaforty: *Autoportret janusowy* (1966), *Trzy razy ja* (1967), litografie: *Ewa samotrzecia* (1968) i *Autoportret w kapeluszu* (1968). U Ewy Kuryluk zarówno podwójne i potrójne autoportrety są wynikiem i odzwierciedleniem jej poszukiwań, badań swojej tożsamości. Jej potrójne autoportrety można odczytywać podobnie jak potrójne wizerunki Teresy Jakubowskiej czy Krystyny Piotrowskiej, w trójdzielnym modelu tożsamości: autopercepcji, autoprezentacji i desygnacji. Aczkolwiek, biorąc pod uwagę poniższe słowa artystki na ten temat, skłaniam się ku interpretacji jej potrójnych autoportretów jako przedstawienia jednej osoby w wymiarze fizycznym, cielesnym i dwóch aspektach jej osobowości³⁸⁶. W grafice Kuryluk koncentruje się na różnych aspektach swojej osobowości (i swoich, jak to określa: „skonfliktowanych alter ego”), a także, tak jak Krystyna Piotrowska, kształtuje, a może nawet scala w procesie tworzenia swoją tożsamość.

„Moje ja składa się z nieznośnej gromady skonfliktowanych *alter ego*. Najuciążliwsza dwójka stoi z przodu. Po lewej miele duperele Ewa pisarka, urodzona grafomanka. Po prawej zerka na nią z pogardą Ewa prawdziwa artystka; miłośniczka ciszy, pustki i bieli, a jeśli koloru to wyłącznie w

³⁸⁵ *Człkopejzaż*, op. cit., s. 97.

³⁸⁶ Artystkę nurtował temat specyficznego układu, trójkąta, w którym żyli Miriam Kohany, Teddy Gleih oraz Karol Kuryluk w czasie wojny i tuż po jej zakończeniu. Potrójność losów raczej nie rzutowała na potrójne autoportrety Ewy, ale pamięć o tym, na pewno na nią samą oddziaływała, a raczej postpamięć pokolenia urodzonego już po wojnie, z rodziców, którzy ocaleli z Zagłady.

jednolitej tonacji morza czy nieba. Pacyfikacji tej pary nie da się przeprowadzić. Jestem więc niewinnie skazana na wieczną wojnę, którą raz wygrywa *horror vacui* grafomanki, raz *amor vacui* artystki.”³⁸⁷

Wyznanie to świadczy o dużym dystansie i ironicznym podejściu do siebie. Artystka wyraźnie zaznacza różnice w języku plastycznej wypowiedzi w momencie dojścia do głosu jednej z tożsamości (czy raczej aspektu tożsamości); analitycznej, która wypowiada się poprzez akwafortę, lub syntetycznej, która woli litografię. Przykładając wagę do możliwości, jakie oferuje wybrana technika graficzna, Kuryluk tworzy autoportrety pojedyncze, podwójne i potrójne, podkreślając wielość ról, tożsamości jakie człowiek przyjmuje w swoim życiu. Ujawnia swoją obecność jako artystka, modelka, kochanka, przyjaciółka, czy wielbicielka przyrody. Jak twierdzi Wojciech Burszta, wprowadzone przez Paula Ricoeura filozoficzne rozróżnienie na tożsamość *idem* i *ipse*, okazuje się przydatne również w spojrzeniu antropologicznym czy socjologicznym. W społeczeństwie płynnej nowoczesności wielu ludzi doświadcza problemów z trwałością tożsamości i jej kontynuacją w czasie (*idem*), ponieważ nieustannie przemieszczają się w życiu prywatnym i zawodowym między różnymi „wspólnotami idei i zasad”³⁸⁸. W zakresie tożsamości *ipse* również mnożą się „ja”: można być kobietą, mężczyzną, Polką, Polakiem, Europejką, Europejczykiem, naukowczynią, naukowcem, liberałką, liberałem... etc. Kwestię tę doskonale zobrazowała w swojej graficznej twórczości właśnie Ewa Kuryluk.

Wielość tematów, motywów podejmowanych przez artystkę współgra z zasadą *horror vacui* w jej pracach. Można odnieść wrażenie, że Kuryluk towarzyszy pragnienie przekazania jak największego ładunku treści i emocji. Ta „mania zagęszczania” charakterystyczna także dla Jakubowskiej, u Ewy Kuryluk przybiera nerwową formę, jakby rozpaczliwego wyrzucania z siebie emocji. Praktyka włączania wątków z własnego życia w szerszy kontekst jest bliska obu artystkom. Ich autobiografizm to „ja” w ciągłej relacji z otoczeniem, w kontekście społecznym, historycznym, politycznym. U Kuryluk wyjątkowo mocny jest kontekst relacji człowieka z naturą. Artystka podkreśla, że *Człekopejzaż* powstał z tęsknoty i pragnienia odbudowy harmonii między

³⁸⁷ Wypowiedź artystki [w:] *Człekopejzaż*, op. cit. s. 43.

³⁸⁸ W. J. Burszta, *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu* [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 30.

człowiekiem a naturą, przy jednoczesnej świadomości że jest to niemożliwe, bo obcowanie z nią zastąpił obraz na ekranie.³⁸⁹

Drugą ważną relacją, poprzez którą artystka wielokrotnie przedstawiała się, określała, jest w relacja z ukochanym (litografie: *Na balkonie*, 1967; *Nasz pokój z czerwonym kwiatem*, 1967; *Z Helmutem, ptakami i rybami*, 1968; *Helmut malarz, Ewa modelka*, 1968). W scenach z Helmutem Kirchnerem charakterystyczna jest zwierzęca symbolika; dominują ptaki (w tym pawie i jaskie ptaki) i ryby, pojawiają się także konie, żółw, kot, pies. Ryby są symbolem narodzin, nieśmiertelności, wolności, płciowości, mądrości i odrodzenia, podobnie ptaki uważane za uosobienie duszy i wolności. Być może artystka chciała przekazać wartości obecne w jej związku?

Trzeba podkreślić że cykl *Czlekopejza* był przez artystkę rozwijany zarówno w technice malarskiej (akryl i tempera) jak i w technikach graficznych, a poszczególne prace z tego okresu korespondują ze sobą, np.; litografie *Ewa z wężem* (1966) i *Ten Szatan Ewa* (1968) z obrazem *Czerwona Ewa* (1968), litografia *Na balkonie* (1967) z obrazem *Noc z Helmutem* (1969). W pracach tych odczuwalny jest delikatny erotyzm a cielesność jest ukazana przede wszystkim w kontekście relacji z naturą. Wyraźny jest także dialog artystki z historią i kulturą, swobodnie nawiązuje ona do twórczości Gustawa Klimta, Egon Schiele, Aubreya Beardsleya, Henri Matisse'a, Pabla Picassa, Amadeo Modiglianiego, czy Paula Klee.

Ewa Kuryluk wielokrotnie podejmowała w swoich pracach graficznych wątki związane z ciążą. Akwaforta *Nasz pawie świat* (1967) w metaforyczny sposób opowiada o życiu artystki i jej koleżanek z tamtego okresu. Ona sama opowiada o tej pracy: „był to czas burzliwy pod kątem romantycznych relacji, zawierania i zrywania związków. Czas ściśle połączony w życiu młodych kobiet z ciążą, poronieniem i aborcją”³⁹⁰. Centralną częścią kompozycji jest kulisty kształt wyrastający z drzewa / unoszony przez drzewo, z dwoma pawiami po obu stronach. W jego wnętrzu siedzi nagi mężczyzna, a kobieta w ciąży klęczy naprzeciwko; po lewej stronie widoczna jest naga kobieca postać z rozchylonymi nogami. Scena rozgrywa się w naturalnym krajobrazie, na ręku ciężarnej kobiety siedzi ptak. Dłoń mężczyzny wkłada lub wyjmuje płód z brzucha kobiety. Wydaje się, że paw³⁹¹ w pracach Kuryluk może oznaczać, iż artystka

³⁸⁹ Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968-1978*, Galeria Design – BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2011, s. 48.

³⁹⁰ <http://historielez.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie> [dostęp 16.03.2023]

³⁹¹ Motyw pawia jest stałym elementem grafik artystki (litografia *Z pawiem* z 1967 roku), być może jako reminiscencja secesji, którą artystka była zafascynowana. Uroda tych ptaków sprawiła zapewne, że

próbowała w trudnym dla niej czasie stworzyć sobie na ziemi swój własny kawałek raju. Z drugiej strony, w powiązaniu z kwestią potencjalnej ciąży, może być symbolem złudzeń dotyczących wyobrażeń i pragnień na ten temat. Podobnie zbudowana jest kompozycja wykonana w litografii *Nasza planeta z ptakami i Zazą* (1967). Tutaj również para nagich, przytulonych kochanków wtopiona w krajobraz umieszczona jest w kulistym kształcie przypominającym macicę. Sylweta dużego pawia usytuowanego pod macicą-planetą zdaje się ją podtrzymywać; ptak ten ma więc ogromne znaczenie dla artystki. Może reprezentować w tych grafikach cykle życia, wzrost, zmiany i metamorfozy, pragnienie nieśmiertelności ale także, idąc tropem bogatej symboliki pawia w mitologii greckiej i rzymskiej, ptaka przypisanego Herze / Junonie, może stanowić nawiązanie do macierzyństwa, małżeństwa, rodziny, płodności.

Ciąża jest często ukazywana przez Kuryluk w kontekście śmierci, agonii: *Ukrzyżowanie z kobietami w ciąży* (litografia, 1969), *Agonia i ciąża* (akwaforta, 1970). W *Agonii i ciąży* artystka ukazuje ciężarną kobietę (w łonie kobiety zaznacza spiralną formę wychodzącą ponad linię brzucha w formie głowy-czaszki) i umierającego mężczyznę; oboje są związani ze sobą pętlą na kostkach nóg. Mężczyzna trzymający dłoń we włosach kobiety uśmiercany jest przez hybrydę człowieka i zwierzęcia, z której profilu, nad czołem, wyprowadzony jest motyw węża (nasuwa się skojarzenie z autoportretem Louise Bourgeois jako kota), kobieta natomiast wyciągniętymi dłońmi chwyta rybę. Poza symboliką zwierzęcych motywów związanych z pokusą, naturą i płodnością (wąż, ryba, korpus hybrydy) ciążę kobiety można tu odczytać jako symboliczną śmierć mężczyzny. W intymnych scenach z ukochanym Kuryluk często ukazuje drugą kobietę, co w kontekście ciąży może ilustrować wybór między dzieckiem a ukochanym.

Na rysunku *Aborcja w TV i na żywo*³⁹² (1974) Kuryluk przedstawia dwie sceny. Po lewej ukazani są mężczyzna i kobieta, w sytuacji która pozwala domyślić się że właśnie skończyli uprawiać seks. On leży zrelaksowany machając nogą, na której przysiadł ptak, a nieopodal kot. Kobieta siedzi na skraju łóżka, wpatrzona w program telewizyjny dotyczący aborcji. Po prawej stronie ukazany jest zabieg - być może telewizor stał się ekranem wyobraźni kobiety, być może oglądając program wyobraża sobie to, co nie widoczne, a być może zabieg ten rozgrywa się zarówno w telewizji jak

umieszczano je w wyobrażeniach raju, a pawie pióra na skrzydłach aniołów wskazywały na ich rajskie pochodzenie.

³⁹² Rysunek wykonany jest białym tuszem na czarnym papierze, dominująca czerń podkreśla grozę, atmosferę koszmaru sennego.

i na żywo. Kuratorzy wystawy *Kto napisze historię lez* powołują się w tym przypadku na pogląd samej autorki rysunku: „(...) praca ta pokazuje podstawową nierówność relacji seksualnej mężczyzny i kobiety, na którą spada odpowiedzialność za ewentualne niechciane konsekwencje seksu.”³⁹³ Możliwe, że jest to także projekcja osobistych obaw, lęków artystki. Tę kwestię podjęła wcześniej Teresa Jakubowska w *Przerwanym macierzyństwie*, jednak relacja między kobietą i mężczyzną (mężczyznami) w przypadku obu prac jest zupełnie odmienna.

Ekspresja człekopejzażowych litografii (*Człekopejzaż wojenny*, 1973; *Świadkowie zniszczenia wieży*, 1968; *Zniszczenie wieży*, 1973) oraz późniejszych rysunków i kolaży (*Zachód słońca*, 1973; *Po ataku*, 1974; *Atak na wieżę*, 1974; *Agonia*, 1975; *Koniec świata*, 1975; *Pomnik zagłady*, 1975; *Ręka Opatrzności*, 1975) jest związana z doświadczeniem ocalenia z Holocaustu, z odziedziczoną traumą, tabu żydowskiego pochodzenia. Wyrasta z potrzeby skanalizowania, rozładowania i wyrażenia emocjonalnego ładunku tego doświadczenia. Jednak, jak skonkludowała Aleksandra Grzemska:

„(...) interpretując jej sztukę i pisarstwo wyłącznie przez pryzmat mechanizmów dawania świadectwa, (nie)wyrażalności Zagłady, można stracić z oczu to, co jest w tej twórczości dużo bardziej znaczące, co przewija się przez wszystkie jej obszary, co ujawnia motywy i ułatwia rekonstrukcję kreacyjnych procesów.(...) Temat Zagłady w twórczości Kuryluk należy zatem wiązać z rytuałami żałobnymi, jednak nie tyle w ramach dyskursu etycznego, ile w odniesieniu do nadrzędnych wobec niego wartości estetycznych, organizujących strukturę narracyjną oraz profilujących strategię autokreacyjną.”³⁹⁴

Potwierdza tę tezę sama artystka:

„Moim tematem nie jest Zagłada, ale żałoba. Oraz niepozorna pocięcha, jaką daje sztuka – jej tworzenie i jej percepcja. [...] Moje ostatnie instalacje to żałoba promienna jak słońce, żałoba przynosząca ulgę, choćby i tylko mnie. Wychowana w spalonej Warszawie przez mamę w depresji, byłam podatna od

³⁹³ www.historielez.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie

³⁹⁴ A. Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 101-102.

dziecka na żałobę, a skłonności te wzmogły się na skutek rodzinnych chorób, śmierci ojca, samobójstw brata.”³⁹⁵

Kuryluk podkreślała, że zasadniczą rolę w jej twórczości, literackiej i plastycznej, odgrywa poczucie obowiązku i odpowiedzialności za brata i matkę, po śmierci ojca wręcz czuła się głową rodziny. Potrzeba upamiętnienia i dowartościowania odchodzących po kolei członków rodziny stała się nadrzędnym celem jej powieści³⁹⁶, jest to także wyczuwalne w jej sztuce wizualnej. Po obronie dyplomu w 1970 roku prace graficzne Kuryluk stają się bardziej mroczne, wręcz przerażające, rozbudowane, apokaliptyczne. W pierwszej połowie lat 70., w grafikach i w cyklu malarskim *Ekrany* dochodzi do głosu współczesny świat, a przyroda stopniowo zanika. Scenerią tych kompozycji stają się wnętrza mieszkań i sale szpitalne. Można domyślić się, że w tych przestrzeniach toczyło się życie artystki w tym czasie. W 1970 roku jej matkę i brata zabrano do szpitala w Tworkach i odtąd odwiedziny tam będą stałym elementem jej życia. W pracach z tego czasu, wprawdzie trudno znaleźć jawne portretowe wizerunki, ale uwagę zwracają liczne odniesienia do losów własnych i rodzinnych. Grzemska, marnie twierdząc, że „Kuryluk pracuje na warstwach pamięci własnej, ale także rodzinnej pamięci odzyskanej lub zapośredniczonej”³⁹⁷ a losy jej bliskich - matki, ojca i brata oddziałują na biografię i twórczość artystki zostawiając swój cień, ślad nawet w intymnych wizerunkach artystki. I odwrotnie, nawet jeśli nie umieszcza swego portretu w kompozycji, to poprzez odniesienia do wydarzeń z życia rodziny tworzy autonarrację, opowiada o sobie, o swoim życiu, swoim świecie. Jakby filtruje i wyłania siebie z doświadczenia matczynej traumy, choroby brata, postawy ojca, tworząc równocześnie zapis przeszłości oraz terażniejszości.³⁹⁸

Anna Bykova potwierdza, że w trylogii *Goldi*, *Frascati* i *Feluni* przez pryzmat relacji artystki z poszczególnymi członkami rodziny zostaje ukazana także ona sama:

„Iluzję sprawozdawczości, która równoważy emocjonalny, czasami dziecięcy punkt widzenia narratorki, Ewa Kuryluk kreuje za pomocą fragmentów opowieści o odległej przeszłości w czasie terażniejszym. Autoportret Ewy Kuryluk w cyklu *Goldi*, *Frascati* i *Feluni* jest naznaczony hybrydycznością ze

³⁹⁵ Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016, s. 132, 158.

³⁹⁶ A. Grzemska, *Matki i córki...*, op. cit., s. 143.

³⁹⁷ Eadem, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 96.

³⁹⁸ Ibidem.

względem na swoją niejednorodność temporalną. Postać autorki w tekście łączy w sobie dziecko i osobę dorosłą. Warto zauważyć, że w tryptyku literackim *Goldi, Frascati i Feluni*, w przeciwieństwie do *Wiek 21*, Kuryluk nie tworzy powielonych autoportretów, nie mnoży własnej sylwetki i nie rozkłada jej na różne elementy tożsamościowe. Konstrukcja jedyne autoportretu w cyklu rodzinnym bazuje na łączeniu dwóch przeciwnych sobie sylwetek: dziecięcej i dorosłej. W taki sposób autorka tworzy kolejny autoportret hybrydyczny.”³⁹⁹

Wydaje się, że te dwie tendencje w sposobie konstruowania narracji o sobie obecne są także w twórczości plastycznej Kuryluk. Pierwsza, z multiplikacją tożsamości charakterystyczna dla graficznych prac w pierwszym okresie, oraz druga, bazująca na scalonym wizerunku, w późniejszych obrazach. Agata Jakubowska, z punktu widzenia autonarracyjności, dzieli obrazy artystki na dwa okresy: do 1974 i po 1975 roku. Powstające w pierwszym okresie prace (nie tylko obrazy, ale również grafiki, rysunki, kolaże), ukazują schematyczne postaci, niepodobne do konkretnych osób. Ukazane w drugim okresie osoby są rozpoznawalne, nawet jeśli ich wizerunek został uproszczony czy przekształcony. Trzeba zaznaczyć, że w obu okresach w tytułach prac pojawiają się imiona Ewa czy Helmut, będące wyraźnym sygnałem dla widza, odniesieniem do autobiografii artystki. W cyklu *Człekopejż* możliwość identyfikacji postaci znika tym bardziej, że osadzone są one w fantastycznych przestrzeniach. Ale nawet umieszczenie ich w konkretnej rzeczywistości jak w cyklu *Ekrany* nie ułatwia identyfikacji. Dopiero autokomentarz artystki oraz informacje biograficzne zawarte w różnych publikacjach autorstwa Ewy Kuryluk, np. *Goldi, Frascati, Feluni* w których opisuje historię rodziny, czy w powieści *Wiek 21*, zestawione z konkretnymi dziełami, pozwoliłyby na właściwą interpretację.⁴⁰⁰ Elementem scalającym praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk jest autokomentarz, w obrębie którego można wyróżnić trzy rodzaje: wizualny (odnoszący się do twórczości literackiej i biografii), narracyjny (zwracający się ku sztuce plastycznej i biografii), oraz krytyczny (obejmujący swym zasięgiem i sztukę, i literaturę). W esejach artystki, katalogach wystaw i wywiadach znajdują się metarefleksyjne fragmenty, dotyczące praktyk artystycznych.⁴⁰¹

³⁹⁹ A. Bykova, *Autoportret jako kategoria hybrydyczna w twórczości Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 79-80.

⁴⁰⁰ A. Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk*, [w:] *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-1978*, katalog wystawy, 6. 05 - 14. 08. 2016, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 37-38.

⁴⁰¹ A. Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 103.

Autonarracja Ewy Kuryluk na temat własnej twórczości jest przez nią prowadzona konsekwentnie w książkach: *Droga do Koryntu*, *Kangór z kamerą*, *Obrysować cień* i *Człkopejzaż*. Być może jest to związane z tym, że artystka od początku równolegle rozwijała działalność artystyczną oraz historyczno-krytyczną i traktuje swoją twórczość jako przedmiot badań. Możliwe też, że potrzeba opowiadania i komentowania swoich prac wynika z wewnętrznej potrzeby, tak jak ich tworzenie. Często jest zacieranie granic między autokomentarzem artystki a krytyczną analizą, jak w przypadku książki *Hipperrealizm - nowy realizm*.⁴⁰²

Autobiograficzna sztuka Kuryluk jest już od najwcześniejszych prac zbudowana na zasadzie przeciwieństw, sprzeczności, dualizmów. W grafikach z lat 1966-1973 artystka buduje autonarrację osadzoną zarówno w jej intymnym, rodzinnym świecie, jak i krajobrazach przyrody czy architektury, w przestrzeni fantastycznej i współczesnej. Opowiada językiem groteski i językiem lirycznym, stosuje obrazowanie realistyczne, nieraz ekshibicjonistyczne. Prace są jednocześnie pełne symboli i ukrytych znaczeń. Wreszcie o sobie samej także mówi w dwojaki sposób. Autoportrety podwójne (i potrójne) obrazują różne aspekty osobowości artystki i to właśnie ten dualizm jest sednem, z którego wyrasta i na którym opiera się jej sztuka. Wprawdzie autobiografizm przyjmuje różne formy w jej twórczości w ciągu lat, ale tym co jest niezmiennie jest jego intymność. Artystka, dla której autofotografia jest bazą, punktem wyjścia dla poszukiwań artystycznych, tak skomentowała związek fotografii z intymnością: „Fotografia przenosi wizualną intymność ponad czasem i przestrzenią tak naturalnie, jak żadne inne medium. Zdjęcie to esencja intymności”⁴⁰³. Intymność w sztuce Kuryluk to nie tylko nagość, ale fakt dopuszczenia widza do tak prozaicznych codziennych czynności jak ubieranie się czy przygotowywanie jajka. Moim zdaniem jej kwintesencją jest zdjęcie przedstawiające przytulonych i uśmiechniętych Ewę i Helmuta w łóżku, w piżamach, pod kołdrą. Intymność wyznania jest wyznacznikiem autobiografizmu w grafikach Ewy Kuryluk. Zapytana przez dziennikarkę o kwestię wyrażania wątków autobiograficznych w sztuce i ich wartościowania artystka odpowiedziała: „Przecież tak naprawdę możemy pisać tylko o naszym życiu – cały

⁴⁰² A. Jakubowska, *Auto-narracje Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 3-34.

⁴⁰³ A. Grzemska, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, op. cit., s. 96.

świat dociera do nas przez zmysły – oczy, uszy, nos, dotyk – kształtuje się w umyśle. O czymkolwiek byśmy pisali, zawsze jest to autobiograficzne.”⁴⁰⁴

2. Graficzna twórczość Krystyny Piotrowskiej - poszukiwanie i konstruowanie tożsamości w praktyce autoportretu.

Krystyna Piotrowska jest artystą wszechstronną: początkowo głównym medium jej twórczości była grafika, a podstawowym tematem – portret i autoportret. Anda Rottenberg postrzega ją jako mistrzynię grafiki warsztatowej, „autorkę portretów wykraczających formatem, sposobem ujęcia i techniką poza kanoniczne normy przyjęte dla tego gatunku.”⁴⁰⁵ Piotrowska przenosiła na matrycę graficzną wizerunki ze zdjęć, starając się zachować fotograficzny realizm przedstawianych postaci i siebie samej. Autoportrety stanowiły jednak zaledwie punkt wyjścia dla podejmowanych przez artystkę przekształceń – były cięte na części, rozkładane na fragmenty, składane na nowo, przekreślane, multiplikowane, ich fragmenty były też wymazywane. Artystka posługiwała się niekiedy rodzajem „siatki” (*gridu*) wyznaczającej określone miejsce dla każdego fragmentu autoportretu poddanego przekształceniom. Zainteresowania Piotrowskiej od początku oscylowały wokół zagadnień pamięci i tożsamości, a motyw ten, podejmowany na nowo i za każdym razem w nowym ujęciu, powracał w kolejnych cyklach. Momentem zwrotnym stał się w jej twórczości powrót z emigracji do Polski w 2001 roku. Autoportrety tworzone już w kraju, zwłaszcza „monidłowe” (od 2015 roku) mają inny, głębszy wymiar. Piotrowska nie skupia się na swej twarzy po to, by studiować fizjonomię lecz pokazując siebie opowiada historię swoją i swojej rodziny.

Krystyna Piotrowska urodziła się w 1949 roku i spędziła wczesne dzieciństwo w Zabrze, a w wieku dziewięciu lat zamieszkała z rodziną w Gliwicach. W latach 1966–1972 studiowała na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie, w latach 1972–1975 na Wydziale Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Wskutek wprowadzenia stanu

⁴⁰⁴ *Piękny dzień*, rozmowa z Ewą Kuryluk, rozmawia A. Drotkiewicz, „Dwutygodnik” 2009, nr 15 <https://www.dwutygodnik.com/artykul/525-piekny-dzien.html> [dostęp: 24. 04. 2023]

⁴⁰⁵ A. Rottenberg, *Karp, puch, włosy* [w:] *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011, s. 43.

wojennego w Polsce wyemigrowała do Szwecji z mężem, działaczem Solidarności i córką. Tam kontynuowała studia w Grafik Skolan Forum w Malmö (1985–1990). W 2001 roku wróciła do Polski i obecnie mieszka w Warszawie. W Zabrze, jak wspomina⁴⁰⁶, mieście robotników, górników, pierwszym środowisku, które ją ukształtowało, silna była pamięć wojny i tożsamości niemieckiej. W Gliwicach, natomiast, mieszkało dużo przybyszy ze Lwowa, mówiło się po polsku, ale przyszła artystka mówiła także po śląsku, gdyż już wtedy „bardzo lubiła różnić się od wszystkich”⁴⁰⁷. Tam w wieku czternastu lat dowiedziała się w szkole od kolegi, że jest Żydówką, a jej mata to potwierdziła. W przeciwieństwie do matki, która – podobnie jak setki ocalonych – nigdy nie przestała się ukrywać oraz brata, dla którego nie miało to „żadnego znaczenia”, przyszła artystka zaaprobowała ten fakt z entuzjazmem i stwierdziła: „następna tożsamość jest bardzo ciekawa, dostałam następne środowisko, kulturę”⁴⁰⁸. W ten sposób przyjmowała kolejne aspekty tożsamości.

Wydaje się, że było to możliwe dlatego, że jako młoda osoba wykazywała dużą samoświadomość, otwartość, wrażliwość i niezależność, a także pewną dozę przekory i zadziorności. Potem odnalazła się w krakowskim środowisku, zbliżyła się do studentów akademii teatralnej, a następnie przeniosła się do Poznania, gdzie studiowała grafikę, w „światłej, otwartej szkole”. Następną „tożsamością” była szwedzka, a nowe doświadczenie kulturowe, tak odmienne od doświadczeń i polskiej mentalności, otworzyło artystkę na nowe poszukiwania twórcze. Po powrocie do Polski, bogatsza o szwedzki punkt widzenia, także w kwestii pochodzenia, Piotrowska zaczęła ponownie odkrywać swoją tożsamość żydowską. Ale okazało się, że jej odmienność raczej obciąża niż wyróżnia, nawet nie ją osobiście, ale nadal sporą grupę ludzi. Stąd zrodziła się w artystce potrzeba działania. Zainteresowanie Piotrowskiej sposobem postrzegania Żydów w polskim społeczeństwie przerodziło się w głębsze studia.

Niezmiernie trudno odtworzyć wszystkie czynniki, które składają się na tożsamość jednostki. Postawa życiowa i artystyczna Krystyny Piotrowskiej dowodzi jednakże, że taką próbę można podjąć z sukcesem. Sposób w jaki opowiada ona o poszukiwaniu i konstruowaniu swojej tożsamości odpowiada założeniu o procesualnym charakterze budowania tożsamości, co podkreśla wielu badaczy (Emanuel Lévinas,

⁴⁰⁶ Wywiad metodą *oral history*, który z Krystyną Piotrowską przeprowadziła Weronika Orłowska w ramach projektu *Historie Mówione Nowoczesności* w lutym i marcu 2019 roku w Warszawie (28. 02. 2019 i 24. 03. 2019). Zapis audio.

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3138/150134>

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibidem.

Amin Maalouf, Gordon Mathews)⁴⁰⁹. Anthony Giddens twierdzi, że „tożsamość jednostki nie jest po prostu czymś danym jako wynik ciągłości jej działania, ale czymś, co musi być rutynowo wytwarzane i podtrzymywane przez refleksyjnie działającą jednostkę”⁴¹⁰. Badacz ten postrzega tożsamość jako *projekt refleksyjny* – „w tym jest efektem swojego samourzeczywistniania się, odkrywania, poszukiwania, wybierania, odzyskiwania, mniej lub bardziej teatralnego kreowania.”⁴¹¹

Eksploracja zagadnień tożsamościowych zaczęła się dla artystki już w trakcie tworzenia pracy dyplomowej, w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy odcisnęła ona kształt swojego ciała na powiewnych koszulkach. Artystka nazwała je pamięcią ciała; płótno przejmuje pamięć kształtu, odcisk ciała, które przemija.⁴¹² Prace mówiące o pamięci i przemijaniu nie zostały jednak odebrane zgodnie z intencją artystki, spotkały się raczej z „adoracją” ze strony męskich odbiorców, co artystkę zniechęciło. Tkaniny użyła także w cyklu *Chusty* - na pomarszczonym płótnie drukowała twarz, która po rozprostowaniu była zdeformowana.⁴¹³ Piotrowska zainteresowała się wówczas autoportretem:

„(...) Portret twarzy człowieka jest również wyrazem dwoistości. Jednocześnie bowiem zasłania i odkrywa. Kłamie i wyraża prawdę. Każda twarz jest inna i każda jest taka sama. Zawiera w sobie wszystko co jest indywidualne i jest symbolem wszystkich twarzy jednocześnie. Paradoksalnie, oglądamy twarze innych, widzimy ich tysiące, setki tysięcy w ciągu życia. Swoją twarz możemy zobaczyć jedynie poprzez jej odbicie lub fotografię. Grafika tradycyjna powstaje poprzez odbicie. Użycie matrycy i odbitki jest jej podstawowym wyróżnikiem.(...)”⁴¹⁴

⁴⁰⁹ M. Golka, *Konstruowanie tożsamości – czynniki społeczno – kulturowe*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny”, 2012, z. 2, s. 209.

⁴¹⁰ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, PWN, Warszawa 2006, s. 74.

⁴¹¹ M. Golka, op. cit., s. 210.

⁴¹² Także odlewane rzeźby Aliny Szapocznikow były zapamiętywaniem, utrwaleniem ciała w plastycznej, poliuretanowej masie. Z czasem jej działania stały się rejestracją kobiecego ciała poddanego cierpieniu. Dramatyczność tych prac wyraża się głównie we fragmentaryzacji i zmianie funkcji poszczególnych elementów; odlew części ciała zastępuje całą rzeźbę (*Bukiet II* 1966, *Brzuchy* 1966, *Portret wielokrotny* 1967, *Popiersie bez głowy* 1968).

⁴¹³ Ewa Kuryluk także jest autorką licznych *Chust* ukazujących odbitą (choć nie dosłownie) na białym płótnie twarz artystki. Główny punkt odniesienia stanowi tutaj, jak i wielu innych realizacji, kontekst *Veraikonu*. Kuryluk jest także autorką publikacji na ten temat: *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

⁴¹⁴ Wypowiedź artystki [w:] *Krystyna Piotrowska. Patrz mi w oczy*, katalog wystawy, 19. 11. 2021-14. 01. 2022, Galeria Biała, Lublin 2021, sbn.

Prace z lat siedemdziesiątych poruszają zagadnienie niemożności stworzenia spójnego i całościowego wizerunku twarzy, takiego, który dawałby komfort oglądu i rekonstrukcji podmiotu oraz zdobycia wiedzy i nim / o niej.⁴¹⁵ W cyklu *Rekonstrukcje* z 1977 roku, Piotrowska po wykonaniu autoportretu rozdzierała go, a następnie dorysowywała możliwą brakującą część twarzy - nieistniejącą ale możliwą. Prace te zapowiadają rodzaj poszukiwania, szczególną analizę, gdzie twarz jest zdekonstruowana, przywracana pamięci tylko konturowym obrysem, przepołowiona i odtwarzana z mozołem kreska po kresce. Problem rozpadu, zaniku i prób ponownego przywołania życia w kontekście pamięci i przemijania zdaje się fundamentalnym zagadnieniem podejmowanym przez artystkę. Refleksję tę wypowiada wciąż na nowo w kolejnych fazach twórczości i życia, inaczej i innym językiem⁴¹⁶, a język ten zmienia się wraz z upływem czasu. *Rekonstrukcje* artystka pokazała na wystawie pt. *Trzy kobiety*, pierwszej, jak mówi, feministycznej wystawie w Polsce.⁴¹⁷ Prace Piotrowskiej z tego okresu scharakteryzowała Izabela Kowalczyk kierując się tropem wątków feministycznych. Warto tu przytoczyć dłuższy fragment jej wypowiedzi ponieważ dotyczy tematów silnie zakorzenionych w autobiograficznej twórczości artystki:

„W twórczości Krystyny Piotrowskiej z lat siedemdziesiątych, odnaleźć można wyraźne, feministyczne wątki. Przedmiotem swoich analiz uczyniła kosmetyczne i upiększające zabiegi, pojmowane jako manipulowanie kobiecym ciałem, w celu stworzenia z niego widowiska dla męskiego spojrzenia. Artystka skrytykowała obraz kobiety będący fetyszystycznym znakiem podporządkowanym rytmowi męskiego pożądania. K. Piotrowska poruszyła także problem dwoistości ciała: ciała przeznaczonego do oglądu i skrywanego pod kosmetyczną maską, ciała ulegającego naturalnym procesom

⁴¹⁵ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004, s. 64.

⁴¹⁶ B. Kowalska, *Dwa szkice o Piotrowskiej*, [w:] *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011, s. 64.

⁴¹⁷ Zob. A. Jakubowska, *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. Odbicia Izabeli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 71. Od 6 do 23 lutego 1978 roku w poznańskim BWA trwała wystawa *Trzy kobiety. Ania Bednarczuk, Iza Gustowska, Krynica Piotrowska*. Została ona przygotowana wspólnie przez te artystki, prywatnie koleżanki, absolwentki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Po latach Piotrowska wyjaśniała: „stwierdziłyśmy, że poruszamy się w zupełnie innej tematyce niż panowie i chcieliśmy jakoś tę naszą wspólnotę udokumentować przez tę wystawę.” Artystki zaprezentowały prace, które można potraktować jako autoportretowe. Wychodząc od fotograficznych wizerunków własnych, zaproponowały refleksję nad tożsamością, w której ważnym elementem była codzienność doświadczana przez kobiety. Pracująca w tkaninie Bednarczuk pokazała m.in. *Kartę choroby*, w której interesował ją „techniczny” zapis funkcjonowania ciała zestawiony z wizerunkiem twarzy. Piotrowska zaprezentowała m.in. prace dotyczące sposobu postrzegania twarzy, jak *Rekonstrukcje* z 1977 roku. Gustowska zaś poruszyła temat (nie)stabilności swojego wizerunku, w *Zmieniam się czy Zobacz mnie w czerwieni*, obie z 1978 roku.

starzenia się, psucia. Zwróciła uwagę na dramatyczną walkę prowadzoną przez kobiety z własnym ciałem w celu zachowania młodości i urody. Ujawniła procesy maskowania się i upiększania. Znaczącym przedmiotem jej analiz stała się chirurgia plastyczna, do której nawiązała w takich pracach, jak: *Katalog*. Punkt wyjścia stanowi tu autoportret przedstawiający skupioną twarz z gładko przyczesanymi włosami. Na twarz artystka nakłada wycięte z żurnalu oczy, usta, nos czy pukle włosów, zmieniając w ten sposób pierwotny wygląd swojego wizerunku. Akcentując procesy makijażu, retuszu, artystka wskazała na ubezwłasnowolnienie kobiety chcącej upodobnić się do dziewczyn z luksusowych magazynów.”⁴¹⁸

Jak podkreśla Agata Jakubowska, która uczyniła *Katalog* przedmiotem szerszej interpretacji, nasuwa on na myśl narzędzia (programy komputerowe, wzorniki), dzięki którym można zobaczyć swój wizerunek w różnych wariantach - w innej fryzurze, z innym nosem lub ustami. W wypadku wzorników mamy do czynienia z jedną, wyjściową tożsamością i próbami dokonywania w niej zmian. Natomiast Piotrowska pokazuje tylko cztery możliwości opracowania swojej twarzy, nie pokazuje oryginału, jedynie warianty. Artystka stawia tutaj pytanie o tożsamość – jeden z problemów związanych z opisanymi mechanizmami. Czy wraz z nowym wyglądem pojawia się nowa podmiotowość? Mamy tutaj do czynienia z czterema twarzami (opisywany *Katalog* z 1978 to cztery twarze, *Katalog* z 1979 roku to osiem twarzy) – czy są to cztery osoby, czy ciągle ta sama osoba, ale nie taka sama? Czy zmiana części twarzy sprawia, że stajemy się kimś innym? Na ile możemy się zmienić i ciągle myśleć że jesteśmy tymi samymi osobami?⁴¹⁹

Artystka stosuje zabieg cięcia twarzy na części z równoczesną dbałością o fotograficzną wręcz wierność odtworzenia. W serii litografii *Album* z 1979 roku, artystka multiplikuje wybrany detal twarzy, wykrojony w kształcie kwadratu. Jeden umieszczony jest we właściwym miejscu na rysunku twarzy, drugi przesunięty poza portret. Są one jakby przytwierdzone do wizerunku w celu porównania, sprawdzenia podobieństwa, różnic, braków, a może utrwalenia w pamięci⁴²⁰.

Natomiast w cyklu *Ćwiczenia z portretu* z lat 1979-1980, dwa wizerunki tej samej twarzy odbitej na tkaninie zostają pocięte na pasy i przeplecione na zasadzie

⁴¹⁸I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, op. cit., s. 141-142.

⁴¹⁹A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, op. cit., s. 66.

⁴²⁰B. Kowalska, *Dwa szkice o Piotrowskiej*, [w:] *Krzyszyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań-Toruń 2011, s. 65.

splotu płóciennego tak, aby wizerunek zdawał się być złożony z kwadratów. Pasy są zestawiane ze sobą (nieprzypadkowo) często tak, aby dany fragment powtarzał się dwukrotnie (*Ćwiczenie c* i *Ćwiczenie b*). Cały cykl prezentuje różny stopień rozbicia, rozczłonkowania twarzy; od lekkiego rozluźnienia i przesunięcia fragmentów (*Ćwiczenia 1,2 i 3,4*), do rozbicia pionowymi pasami bieli i porzucania fragmentów twarzy na płaszczyźnie bieli (*Ćwiczenie a,b*). W *Poszerzaniu kadru* z 1982 roku, fragmenty portretu stają się wyolbrzymione w skali, ale jednocześnie jeszcze bardziej rozdrobione. Jakby wyrwane z kontekstu oczy, nos, czoło, broda są umieszczone w oddzielnych kadrach na tyle daleko od siebie, że połączenie ich w jedną całość staje się problemem. Jeszcze większym problemem jest identyfikacja osoby portretowanej. Zarówno te prace, jak i poprzednie: *Ćwiczenia z portretu*, *Album*, dotyczą problemu cząstkowego widzenia; widzimy tylko mały wycinek świata i później nie możemy złożyć całego obrazu, wycinki nie pasują do siebie. Artystka pokazuje jak dalece jesteśmy wręcz skazani na wycinkowość doznań i poznania, ale też w jakim stopniu to co postrzegamy wybiórczo jest zależne od naszych indywidualnych cech, upodobań, wykształcenia.⁴²¹ Można też zadać pytanie o spójność tożsamości; czy wielość jej aspektów składa się w całość? Czy siebie samych też postrzegamy fragmentarycznie i przez to nie potrafimy spojrzeć w głąb siebie? Na ile to widzenie jest naszym własnym, na ile cudzym? Jeżeli swoją twarz można zobaczyć tylko jako odbicie (np. w lustrze) to czy tak samo jest z naszym „ja”?

Wizerunki tworzone przez artystkę aż do końca lat osiemdziesiątych noszą wyraźne ślady podziału na kwadraty siatką linii pionowych i poziomych. W ten sposób ujawnia się warsztat artystki, która miała w zwyczaju techniką rysunkową, kolejno kwadrat po kwadracie, przenosić kompozycję z fotografii na płytę litograficzną, zasłaniając przy tym kwadraty już wypełnione rysunkiem. Gdy przystępuje do pracy nad następnym fragmentem, pamięci powierza jedynie to, co już zrealizowane. W cyklu *Lustro* artystka przerysowuje swoją twarz na duży arkusz papieru kwadrat po kwadracie przy pomocy wyciętego w papierze okienka. Przerysowane fragmenty nie pasują jednak do siebie, linie nie stykają się. Tą metodą były tworzone także *Autoportrety z pamięci* (1984), komponowane na zasadzie dyptyków: raz z portretu z wyciętym pośrodku twarzy pionowym pasem i z tegoż pasa obok (*Portret z pamięci 1*), albo z portretu pozbawionego części twarzy w kształcie litery X i tegoż fragmentu umieszczonego

⁴²¹ Ibidem.

obok (*Portret z pamięci 2*), albo po prostu z kilku przemieszanych pasów (*Portret z pamięci 3*).⁴²²

Do schyłku lat osiemdziesiątych w grafikach Piotrowskiej decyduje analityczne podejście do wizerunku twarzy, natomiast od tego czasu można mówić o równowadze czynnika analizy i ekspresji. Jej sposób podejścia do siebie samej i sposobów przedstawienia siebie uległ zmianie - zaczęła tworzyć wielkoformatowe grafiki, w których przeważa czerń, poczynając od ciemnych autoportretów w technice akwaforty, z 1987 roku, gdzie postać jest jakby przypadkowo ucięta a kreski rysunku trawione głęboko i cyklu *Rozmów* z roku 1989, gdzie twarze i postaci są także potraktowane wycinkowo, a o wyrazie prac decyduje gest rąk. Od 1995 roku artystka tworzyła także cykl *Moja twoja prawa lewa*, kontynuowany także w formie fotograficznych portretów innych osób. Są to prace, w których artystka manipuluje negatywem zdjęcia aby uzyskać obraz odwrócony. W efekcie nie jest jasne, który portret jest rzeczywisty a który jest odbiciem.

Od początku lat dziewięćdziesiątych Krystyna Piotrowska tworzyła w akwafortcie *Portrety grupowe* (np. *Z Grzegorzem, Z Izą*,⁴²³ *Z Krystyną*) oraz *Fragmety kolekcji* - ciemne wizerunki, jakby ucięte przypadkowym kadrem. Portrety podwójne i potrójne, przetworzone w stosunku do pierwowzoru – fotografii, są pozbawione związku ze sobą, nie są identyczne. Zawodzi pamięć, precyzja ręki i oka, emocje. Czy na tym braku doskonałości i precyzji polega wyższość człowieka nad przyrządem? Tak zwana *poetyka paradoksalna* (określenie Bożeny Kowalskiej) dochodzi do głosu w portretach podwójnych, na których artystka umieszczała autoportret w sąsiedztwie skopiowanych autoportretów słynnych twórców z przeszłości (m.in. Jana van Eycka, Vincenta van Gogha, Fridy Kahlo), odpowiednio go stylizując. Każdy z tych autoportretów wielkich artystów zachowuje w akwafortach Piotrowskiej podobieństwo, ale również odwzorowuje charakterystyczną dla danego artysty technikę, sposób kładzenia farby czy motyw. Obok nich przedstawiona jest odmienna techniką twarz autorki, młoda, niezwiązana z nimi ani w sensie formalnym ani treściowym. Charakterystyczny za każdym razem jest wyraz szeroko otwartych oczu artystki: pełnych lęku, a może zdziwienia. Piotrowska pyta tutaj o możliwość zrozumienia

⁴²² Ibidem, s. 65-66.

⁴²³ Jest to podwójny portret Izabeli Gustowskiej, przyjaciółki Piotrowskiej i artystki, która badała w swojej twórczości, w cyklu *Względne cechy podobieństwa* z 1979 roku kwestie podobieństwa, kopii i oryginału, sobowtórów i bliźniaków. Na ten cykl składają się prace graficzne wykonane w technice auto-offsetu bądź w technice mieszanej oraz filmy wideo. Artystka, która sama jest bliźniaczką, przyznawała, że podjęcie tego tematu było poszukiwaniem własnej tożsamości.

artystów, którzy żyli dekady, setki lat wcześniej, o trwanie i znaczenie pojedynczego twórcy wobec stale powiększającej się liczby ludności. W pracach tych, jak chyba jeszcze nigdy wcześniej, wyraźnie, przenikliwie mówi o nieuchronności procesu umierania, przemijania, zapominania. Są tu ci twórcy, których już nie ma i ona, która też zmierza do tej granicy. Artystka zadaje też pytanie o swoje miejsce w świecie, zestawia siebie jak w fotografii rodzinnej, z postaciami które mają dla niej znaczenie, które niejako włącza do swojej duchowo-artystycznej rodziny.

W 1993 roku powstał wyjątkowy autoportret: *W trzy*, wyjątkowy nie tylko w kontekście autoportretów artystki, lecz także w szerszym ujęciu; potrójny wizerunek jest rzadko praktykowaną formą autoportretu. Taki autoportret pojawił się wcześniej w twórczości Teresy Jakubowskiej (*Krzysztofory – vernisage*, 1960) oraz Ewy Kuryluk (*Trzy razy ja*, 1967, *Ewa samotrzecia*, 1968, *Autoportret w kapeluszu*, 1968). W odróżnieniu od omawianych wcześniej potrójnych autoportretów Jakubowskiej i Kuryluk, trzy ujęcia twarzy Piotrowskiej są identyczne i pokazane w taki sam sposób, z profilu. Można wnioskować, nawiązując do trójdzielnej koncepcji tożsamości, że jej postrzeganie siebie samej, sposób w jaki prezentuje się innym oraz sposób w jaki ją widzą inni jest spójny. Być może potrójny autoportret, powstały na emigracji, jest swojego rodzaju manifestem, potwierdzeniem potrójnej tożsamości: żydowskiej, polskiej i szwedzkiej? Sposób przedstawienia tych trzech aspektów osobowości jest potwierdzeniem, że wszystkie są jednakowo ważne. Autoportret ten może także być początkiem, zapowiedzią późniejszych poszukiwań i działań artystki dotyczących historii rodziny, jej żydowskich korzeni. U Piotrowskiej, dla której ważna jest problematyka pamięci i przemijania, autoportret potrójny może być nawiązaniem do wątku trzech etapów w życiu kobiety, chociaż nie są one wyraźnie zaznaczone.⁴²⁴

Od czasu *Portretów grupowych* zaczyna się nowy proces w twórczości artystki. Rozbijanie, scalanie, wycinanie, porównywanie fragmentów twarzy dobiega końca, wizerunki stają się pełne. Pojawiają się one także w szerszym kontekście i znaczeniu, w związku z innymi osobami. Wraz z osiągnięciem równowagi między analizą i ekspresją zaczyna się dla artystki raczej konstruowanie swojej tożsamości niż jej poszukiwanie. Momentem zwrotnym staje się powrót artystki z emigracji do Polski w 2001 roku. W twórczości graficznej Krystyny Piotrowskiej zachodzą zmiany, pojawia się narracja i

⁴²⁴ Podejmowali go w sztuce nowoczesnej m.in. Gustav Klimt, Edvard Munch, Ewa Krasnodębska-Reicherowa.

autonarracja, z czasem także kolor. Artystka wypracowała w tym czasie swoją autorską technikę, o której mówi tak:

„Prace na aluminium wynikają z pracy z akwafortą, czyli druku wyżłobionego w płycie miedzianej, która odbijała obraz. Płyty aluminiowe, które zobaczyłam w drukarni miały podobne refleksy i jeszcze do tego opracowałam techniki nakładania na nich obrazu, który można było drukować jako litografię, ale też pokazywać jako obraz skończony. Zaletą były duże formaty. Mieszanie obrazów odbitych i malowanych bezpośrednio na płycie jest techniką, którą używam w pracach na płytach aluminiowych.”⁴²⁵

Z lat 2002-2004 pochodzą *Cienie*, w technice własnej na aluminium, w których artystka na czarnym tle drukowała postaci i następnie zamazywała fragmenty ciała, tak że to co zostało widoczne jest ubraniem wypełnionym ciałem, ciałem którego nie ma. Później użyje tego „zabiegu” w pracy *Autoportret z czasem* (2017). Z lat 2003 – 2004 pochodzą natomiast *Negatywy* (technika własna na aluminium) – z małych pozytywowych zdjęć artystka robiła duży negatyw (odwrotny zabieg). Na te dwa cykle składają się bardzo sugestywne prace, w których artystka rozpoczyna „dialog z widmami”. Te nieoczywiste, zaskakujące końcowym efektem działania artystki skomentowała Marta Smolińska: „Takie społeczności wtargnęły do twórczości Krystyny Piotrowskiej, zapełniając wewnętrzne światy kompozycji oraz intensywnie domagając się naszej uwagi. Jest, czego nie ma – zdają się mówić, podkreślając oksymoroniczny i paradoksalny charakter własnej kondycji.”⁴²⁶

Artystka buduje swoją tożsamość także w procesie zgłębiania swoich żydowskich korzeni, nie tylko poprzez grafikę, ale inne media. Od 2005 roku Piotrowska zaangażowała się w projekt, który każdej jesieni odbywał się na ulicy Próżnej⁴²⁷ w Warszawie, niewielkim fragmencie miasta zachowanym z warszawskiego getta. Żydowska tożsamość miejsca, nieobecność dawnych mieszkańców i pamięć po nich, jak również współczesny stosunek do Żydów i tożsamości żydowskiej, łączone z elementami autobiograficznymi stały się podstawowym tematem twórczości

⁴²⁵ Opis techniki własnej na aluminium artystka przesłała autorce pracy za pośrednictwem poczty elektronicznej.

⁴²⁶ M. Smolińska, *Jest czego nie ma: Krystyny Piotrowskiej dialog z widmami*, tekst w katalogu wystawy pt *Krystyna Piotrowska. Jest czego nie ma*, 27. 04. - 28. 05. 2017, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017, s. 7.

⁴²⁷ Do 2010 roku na ulicy Próżnej, w 2011 na ulicy Chłodnej, 2012 ponownie na Próżnej, w innym budynku. Od 2006 roku Piotrowska była główną animatorką i kuratorką tego przedsięwzięcia.

Piotrowskiej. Artystka poszerzyła też wachlarz stosowanych mediów, sięgając po aparat fotograficzny i kamerę, tworząc aranżacje i instalacje przestrzenne, rzeźby, obiekty. W 2005, krótko po powrocie ze Szwecji, w czasie Festiwalu Kultury Żydowskiej Piotrowska stworzyła na ulicy Próżnej, w zrujnowanym pomieszczeniu instalację poświęconą swojej warszawskiej rodzinie, która zginęła w Zagładzie.⁴²⁸

Dialog z widmami Piotrowska kontynuuje po zakończeniu projektu „Próżna”, wypełniając swoje prace „monidłami”⁴²⁹ – twarzami ze starych fotografii i lalek komponowanych w różnych układach, uzupełnianych symbolicznymi elementami (*Bez tytułu...*, 2016, 2017). Wyłaniają się one z tła niedomalowanej ściany z łuszczącym się tynkiem lub pokrytej wzorami z wałka. Ściany te także są jak zjawy, klisze pamięci, na których wyświetlają się te widmowe postaci. W pracach Piotrowskiej tła i duszne przestrzenie eksponują naturę widm jako śladów. Ukazują się one w przestrzeniach, jak określa to Marta Smolińska pomiędzy: „życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem i niebytem”⁴³⁰. Wydaje się, że ich bohaterowie próbują się z nami porozumieć. Zdradzić jakąś swoją tajemnicę. Przypomnieć o swym istnieniu. Ci ludzie przeżyli – jeśli nie fizycznie, to w pamięci, we wspomnieniach, a to silniejsze niż życie.

W tym świecie, w tej przestrzeni Piotrowska zaczyna umieszczać także siebie. Wyjątkowym przykładem takich prac jest *Autoportret w czerwieni* z 2016 roku (technika własna, akryl na aluminium). Artystka ukazana jest od pasa w górę, skosem patrzy na widza z lekko otwartymi ustami, ciało jej jest szare, wyłania się z tła ściany, również szarej, włosy ma krótkie, na głowie położony liść paproci, usta i sukienka z dużym dekoltem są jaskrawoczerwone. Na ścianie umieszczone są elementy związane z tematyką zagłady. Można tą pracę odczytać bezpośrednio jako pewną deklarację artystki dotyczącą pochodzenia i historii rodziny, w której „tle” jest Zagłada.

⁴²⁸ W tym samym roku Piotrowska w zaskakujący sposób opowiedziała też historię swojej rodziny, pokazując na Próżnej filmy *Joga 1*, *Joga 2* (2006), na których jej brat ćwiczy jogę. Komentarz do pracy opowiadał, że brat artystki jest praktykującym katolikiem, ale jego otoczenie nie pozwala mu zapomnieć o żydowskim pochodzeniu. Jest także autorką przejmującego filmu *Lekcja polskiego* - www.dowcipyozydach.pl (2007), na którym nieznający języka polskiego cudzoziemcy, czytają dowcipy o Żydach. W 40. rocznicę Marca 1968 roku Piotrowska stworzyła instalację wideo *Wyjechałam, wyjechałam z Polski bo...* (2008), w której pytała kilkudziesięciu „marcowych emigrantów”, Żydów zmuszonych do opuszczenia Polski o okoliczności wyjazdu. Szczególnie silnym symbolicznym motywem i materiałem prac Krystyny Piotrowskiej stały się włosy. W 2008 roku wystawiła na Próżnej *Dywan*, delikatny kobierzec utkany z włosów otrzymanywanych przez artystkę od zaprzyjaźnionej perukarni. Włosy te z jednej strony kojarzyły się z tradycją ortodoksyjnych Żydów, zgodnie z którą kobieta po zamążpójściu goliła głowę na łyso i chodziła w peruce.

⁴²⁹ Monidło – rodzaj portretowego wizerunku realizacyjnego, najczęściej malowanego na podstawie zdjęcia ślubnego. Charakterystyczną cechą tego zazwyczaj czarno-białego obrazu było podkolorowanie ust (na czerwono) oraz oczu (lazurowoniebieskich); inne detale retuszowano. Portretowanym postaciom często dodawano okazalsze stroje.

⁴³⁰ M. Smolińska, op. cit, s. 7.

Autoportrety tworzone po powrocie do Polski, zwłaszcza od 2015 roku, „monidłowe”, mają głębszy wymiar. Piotrowska nie dokonuje analiz swojej twarzy lecz pokazując siebie opowiada historię swoją i swojej rodziny. Zabieg zdwojenia wizerunku własnego, który artystka stosuje od 1989 roku, nabiera większego znaczenia. Zdaje się, że podkreśla ona w ten sposób swoją podwójną, polsko-żydowską tożsamość, co jest szczególnie widoczne w *Portrecie z Krystyną* z 2007 roku, na którym ukazane są dwie wersje twarzy artystki: z niebieskimi oczami i czarnymi. Jest to też nawiązanie do historii życia jej matki, która uniknęła śmierci w czasie Zagłady⁴³¹, jak sama twierdziła, dzięki kolorowi oczu, tak jak w przytoczonym przez nią porzekadle: „Oczy niebieskie życie królewskie, oczy czarne życie marne”⁴³². Do tego powiedzenia, które w kontekście losu matki artystki nabiera szczególnego znaczenia, Piotrowska nawiązuje też w innych pracach ukazując jakby dwie możliwe, alternatywne wersje jednego istnienia. W podwójnych autoportretach (podwójna tożsamość, polska, żydowska) jej twarz jest ta sama ale nie taka sama, o różnicach decyduje układ, nachylenie postaci, oświetlenie, makijaż. Charakterystycznym elementem dla autoportretów z lat 2007 i 2008 jest nakrycie głowy - włosy są schowane pod turbanem. W latach 2015-2017 nakrycie głowy jest często zastępowane kwiatami, rośliną, kokardą czy doczepionymi włosami. W niektórych pracach włosy artystki są krótkie, a długie występują jako dodatkowy element, osobny lub doczepiony. Prawdopodobnie jest to odniesienie do zwyczaju ortodoksyjnych Żydówek golących po ślubie głowy i noszących peruki. (*Autoportret z warkoczami*, *Autoportret z włosami*). W *Autoportrecie z jedwabiem* artystka jest pozbawiona włosów, które unoszą się nad jej głową. Artystka często ukazuje siebie jako dziewczynkę z kokardą, z rysunkami królewien, czy w za małej sukience. (*Autoportret z lwem*, *Autoportret z królewnami*, *Autoportret z kokardami*). *Autoportret z żółtą sukienką* (2021) ukazuje artystkę z różnymi „atrybutami”; z żółtą sukienką, przyłożoną do ciała, lecz nie założoną, pantalonami przytwierdzonymi do głowy i warkoczami po bokach. Jest to groteskowy obraz różnych symboli kobiecości. W *Autoportrecie z kokardami* (2017) wizerunek dojrzałej kobiety z dużą kokardą we włosach umieszczony jest obok stojącej obok dziewczynki, której włosy związane są w

⁴³¹ Po wojnie matka artystki wyparła swoją prawdziwą tożsamość i przyjęła inną, tak samo jak matka Ewy Kuryluk.

⁴³² Zob. J. Roszak, *Oczy niebieskie i oczy torturowane do oślepienia. Strategie obrazowania wojny w pracach Krystyny Piotrowskiej* [w:] *Kobiety i /a doświadczenie wojny. 1914-1945 i później*, pod red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2015, s. 331-340.

ten sam sposób. Na czarnym tle są namalowane sarenki, zarośla i kwiaty. Piotrowska mówi:

„To moje autoportrety. Ale ciekawsze ode mnie jest tło, czyli tapeta pomalowana przedwojennym walcem z wizerunkiem jelonka, niezwykle popularnym w przedwojennej Austrii. Łączę więc dwa światy, przedwojenną, nacjonalistyczną atmosferę z powojennymi losami mojego pokolenia. (...) Przepracowuję w mojej sztuce dzieciństwo w cieniu polowań i to, że wychowałam się w cieniu fizycznych obrazów śmierci. (...) Interesuje mnie, kiedy szczątki zwierząt stają się trofeum, znakiem męskiej dominacji, obiektem zwycięstwa.”⁴³³

Z kolei Anna Sobol-Wejman dorastając słuchała relacji swojej matki, która jako dziecko była świadkiem polowań. U obu artystek to doświadczenie, bezpośrednio i pośrednio, odcisnęło piętno w sztuce i zostało odebrane w ten sam sposób (Anna Sobol-Wejman, *Trofea*)⁴³⁴.

Relacja między wizerunkiem a tożsamością kobiety to powracający motyw w twórczości Krystyny Piotrowskiej. Opiera się na tworzeniu i rekonstrukcji podmiotowości na własnych zasadach. Piotrowska od początku swojej drogi twórczej obnaża reżim widzenia ciał, kwestionuje normy dotyczące wizerunku, bada związki między stereotypami kobiecości a realnym wyglądem twarzy. Wraz z upływem czasu, dojrzałością, doświadczeniem artystki, proces poszukiwania tożsamości przekształca się u Piotrowskiej w jej świadome konstruowanie. Początkowo artystka traktowała własną twarz jako znak, jako punkt wyjścia do rozważań dotyczących problemu identyfikacji, pamięci, postrzegania rzeczywistości, autonomii jednostkowej egzystencji. Były to przede wszystkim czarno-białe grafiki, proste i ascetyczne, czasem o bardzo dużych wymiarach, które artystka tworzyła we własnych technikach- Znaczenie wyboru technik graficznych przez artystkę uwypuklił Sebastian Dudzik:

„W prowadzonych przez Piotrowską rozważaniach na temat człowieka niebagatelną rolę odgrywają aspekty techniczne. Jej bazą obrazową najczęściej staje się ujęcie fotograficzne, jednak często w procesie portretowania wykorzystuje sugestywny język technik rysunkowych utrwalony i przeniesiony w rzeczywistość matrycy graficznej. To na etapie pracy z offsetową blachą, czy

⁴³³ Wypowiedź artystki przytoczona w tekście: A. Gruszczyński, *Jestem córką i wnuczką myśliwego. Od dziecka miałam kontakt ze śmiercią zwierząt*, „Wysokie Obcasy” 30. 09. 2022.

⁴³⁴ Wątek ten będzie kontynuowany w kolejnym podrozdziale.

kamieniem litograficznym wizerunki ulegają znacznemu przetworzeniu, polegającemu m.in. na fragmentaryzacji i powieleniu separowanych elementów. Pole działań graficznych umożliwia jednocześnie poddanie rozproszonych elementów swoistemu procesowi ramowania, który wyznaczy im na nowo strukturalny porządek.⁴³⁵

Stopniowo rozbijanie, scalanie, wycinanie, porównywanie fragmentów twarzy dobiega końca. Wraz z osiągnięciem równowagi między analizą i ekspresją wizerunki stawały się pełne. Zaczęła bardziej ujawniać, pokazywać siebie w tych autoportretach, a od powrotu do Polski także historię swojej rodziny. Tak jak Teresa Jakubowska i Ewa Kuryluk, proces budowania tożsamości kształtuje ona poprzez opowiadanie własnej historii, poprzez autobiografię odzwierciedlaną między innymi w technikach grafiki warsztatowej. Poszukiwanie własnej tożsamości i jej świadome konstruowanie, opowiadanie własnej historii (od powrotu z emigracji do Polski) w procesie tworzenia własnych wizerunków, jest nadrzędnym celem Piotrowskiej realizowanym w sztuce w różnych technikach odpowiadających artystce i świadomie wybieranych dla uzyskania właściwego wyrazu.

3. Graficzny zapis życia wewnętrznego Anny Sobol-Wejman.

Twórczość Anny Sobol-Wejman w zakresie grafiki można określić tytułem jednego z jej cykli - *Dziennikiem życia wewnętrznego*. Autobiografizm jest dla niej sposobem dzielenia się własną wrażliwością, ale także sposobem doświadczania i odbioru świata zewnętrznego. Anna Sobol-Wejman najczęściej używa zgrafizowanych znaków, ideogramów, uproszczonych sylwet ludzkich i zwierzęcych. Z takich właśnie elementów konstruuje swój szczególny graficzny dziennik, pełen przecinających się rzędów i kolumn swego rodzaju siatki – szachownicy, której pola wypełnione są znakami – śladami i odpryskami rzeczywistości. W tym swoistym szyfrze znaków zakodowana jest intymna wypowiedź artystki będąca odzwierciedleniem jej przeżyć i odbioru świata. Artystka podejmuje kwestię osobistego przeżywania codzienności, które niekiedy sprowadza się do powtarzalnych, często ograniczających, czy nawet zniewalających uwikłań w rutynowe, powtarzalne zajęcia; tym samym jednostkowe

⁴³⁵ S. Dudzik, *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2022, s. 128.

przeżycie artystka włącza do szerszej narracji o doświadczeniu kobiet. Porusza w swoich pracach zagadnienie przemijania i pamięci, odnoszące się do biografii własnej i bliskich jej osób.

Ważnymi ideami, które znajdują odzwierciedlenie w twórczości artystki w grafikach z różnych lat jest wolność i solidarność. Refleksje na temat wolności szczególnie silnie wybrzmiewają w pracach z panterą w klatce (*W klatce*, 2011 i *Pantera*, 2014 akwaforta, akwatinta). W cyklu *Siedzące* (akwaforta, akwatinta) artystka przywołuje kobiecą postać będącą świadkinią historii i odzwierciedlającej jej własny kontemplacyjny, refleksyjny charakter. Artystka komentuje nie tylko swoją codzienną rzeczywistość ale także wydarzenia, które w jakiś sposób ją dotknęły.

Anna Sobol-Wejman studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1966-1972, w pracowniach Włodzimierza Kunza i Mieczysława Wejmana. Syna profesora Wejmana, Stanisława, którego poślubiła w 1972 roku, poznała na drugim roku studiów. W tym samym roku artystka obroniła dyplom z grafiki użytkowej u profesora Witolda Skulicza oraz w Pracowni Litografii profesora Włodzimierza Kunza.

Dyplomowy cykl artystki, *Trofea* składa się z dwóch części. Artystka w ironiczny, groteskowy sposób zestawiała leonardowski motyw *homo ad quadratum* z figurą trofeum, przedstawiając mężczyznę - zdobywcę trofeów jako rozpostartą skórę, zdobycz. Geneza powstania tych grafik wiąże się ze wspomnieniami matki artystki dotyczącymi polowań oraz przemyśleniami autorki w tamtym czasie dotyczącymi wojny. Zamiarem artystki było porównanie polowania z wojną, zwierząt z ludźmi: „Strzelając do zwierząt nie myślimy o cierpieniu, które może spotkać także nas.”⁴³⁶ Jan Fejkiel zauważył, że Anna Sobol-Wejman już na samym początku drogi twórczej poszukiwała własnego sposobu graficznego obrazowania, by mówić o otaczających ją zjawiskach z własnej perspektywy; opisowa narracja oraz konceptualny, powtarzalny znakowy zapis będą wzajemnie się przeplatać i uzupełniać w jej pracach.⁴³⁷

Niewątpliwie litografie te są komentarzem młodej graficzki na temat męskiego świata, w którym próbuje się odnaleźć. Świata, w którym życie prywatne jest splecione ściśle z zawodowym, bo swoją drogę artystyczną Anna Sobol-Wejman rozpoczęła jako uczennica mistrza i żona jego syna. Podobnie jak Teresa Jakubowska, okazała się silną,

⁴³⁶ Rozmowa autorki pracy z artystką, 14.03.2023.

⁴³⁷ Zob. J. Fejkiel, *Miejsce na ziemi, miejsce w pamięci. Obraz i pismo w twórczości Anny Sobol-Wejman*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przyływ i odpływ*, katalog wystawy, 9. 11. 2009, red. J. Warchoń, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009, s. 12.

niezależną, osobowością, i mimo niewątpliwego wpływu obu Wejmanów na jej artystyczny rozwój, zachowała autonomię artystyczną, a małżeństwo Anny i Stanisława oparte jest na współpracy i wzajemnej inspiracji.

W grafikach Anny Sobol-Wejman, tak jak u Krystyny Piotrowskiej, pojawia się geometryczna siatka - szachownica „porządkująca” całą powierzchnię odbitki. Po raz pierwszy artystka zastosowała ten podział płaszczyzny jeszcze na studiach, a później taka organizacja kompozycji stała się jej znakiem rozpoznawczym. Zasada siatki (*gridu*) ma charakter uniwersalny; znajduje zastosowanie w porządkowaniu, segregowaniu, klasyfikowaniu w formie przestrzennej w gablotach, szufladach, kasztach zecerskich.⁴³⁸ Wydaje się, że początkowo zamiarem graficzki było nie tyle samo porządkowanie, ile niechęć do ograniczania się pojedynczą sceną. Stąd podstawową formą artystycznej wypowiedzi Anny Sobol Wejman stały się sekwencje, serie obrazów układające się w charakterystyczne ciągi autonarracyjne.

Jedną z pierwszych tego typu prac jest akwaforta z akwatintą *Godziny, dni, lata* (1978) powstała kilka lat po narodzinach syna. Tak mówi artystka o tej grafice: „Chciałam zwrócić uwagę na to, co wtedy było najbliższe mnie: pranie, dziecko, zajęcia domowe. Wyrazić to, co powtarzalne, codzienne, związane z bieżącym życiem.”⁴³⁹ Jest to zapis nowej sytuacji życiowej, codzienności w dwudziestu czterech „odsłonach”, szczerze notatki, które artystka robiła dla siebie samej. Liczba kwadratów może sugerować liczbę godzin, przy czym te czarne mogą oznaczać noc, sen. Jeden biały - pusty kwadrat i dwa białe kwadraty z nikłymi zarysami form mogą oznaczać dni „wyrwane z życia.” Niektóre kształty i sceny są trudno rozpoznawalne, ale część można bez trudu zidentyfikować, jak np.; piersi, głowy, ręce. Pierwszy kwadrat przedstawia parę, kobietę i mężczyznę, początek nowego życia. Następnie można wyróżnić czynności takie jak pranie, rozwieszanie prania, gotowanie, sprzątanie, rozmowę, karmienie dziecka. Artystka ukazała siebie w relacjach; zapewne z mężem (obie postacie naprzeciw siebie), a innym razem z trzecią postacią – dzieckiem. Występuje tutaj także ważny motyw powrotu do pracy twórczej (kwadrat z ekierką, kwadrat ze śladami narzędzia na werniksie), można domyślać się, że artystka wyraża w ten sposób tęsknotę za tworzeniem. Pojawia się kwadrat, na którym jest plama i odręczne pismo, który może sugerować, że może artystka pisała też o swoich przeżyciach. Sobol-

⁴³⁸ Zwraca na to uwagę J. Bujnowski, *Siła delikatności*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przyływ i odpływ*, op. cit., s. 44.

⁴³⁹ J. Fejkiel, op. cit., s. 16.

Wejman ukazała siebie także poprzez swoją cielesność, nagość; z jednej strony zaznacza piersi, brzuch, łono, a z drugiej ukazuje nieokreśloną postać z łysą głową, może właśnie dziecko, które zawłaszcza jej uwagę. Na jednym z pól oczy ukazanej postaci, jakby zamkniętej w klatce, zostały zastąpione otwartymi okiennicami; być może odnosi się to do przemożnej potrzeby snu matki i potrzeby zamknięcia okiennic, by zasnąć, kiedy nie można tego uczynić czuwając przy małym, płaczącym dziecku. Sobol-Wejman dotyka tutaj kwestii porodu, położu, karmienia piersią, czynności fizjologicznych, intymnych. Świadomość własnej tożsamości kobiety⁴⁴⁰ w tym okresie jest jednoznacznie kształtowana przez pryzmat dziecka, określona funkcją opiekunki, żywicielki. Poprzez zanurzenie się w matczyne codzienne sprawy, skoncentrowanie się na dziecku, kobieta może mieć poczucie zagubienia, utraty własnej tożsamości. Postać w dolnym rzędzie, odziana w stanik otwiera usta w grymasie krzyku – „mam już dosyć, proszę o wolność!”, woła.⁴⁴¹ Ostatni dolny kwadrat – wypełnia zapewne głowa dziecka, z zagadkowym czerwonym elementem (balonikiem?). Tym samym wieńczy wszystkie poprzednie dni – kwadraty stając się ostatecznym celem i obiektem starań matki.

Jest to pierwsza z grafik artystki, w których podejmuje ona kwestię osobistego, jednostkowego doświadczania codzienności sprowadzającego się do powtarzalnych, często ograniczających, czy nawet zniewalających uwikłań w zajęcia domowe, kobiecą krzątanie⁴⁴². Tym samym jednostkowe przeżycie artystka włącza do szerszej narracji o doświadczeniu kobiet, podobnie jak czyni to Teresa Jakubowska. Ciekawym przykładem jest także akwaforta *Phyniemy*, na której kobieta (podobnie jak u Louise Bourgeois z domem na głowie) jest siłą napędową łodzi; może być jednocześnie galionem na dziobie, ale także jej główną częścią. Łódka jest raczej balią, w której pływa rybka; to wszystko kojarzy się z domowymi, codziennymi zajęciami, może symbolizuje przygotowania do Świąt Bożego Narodzenia (karp w wannie)?

⁴⁴⁰ Zob. na ten temat, w różnych aspektach, m.in.: J. Miluska, *Tożsamość kobiet i mężczyzn w cyklu życia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996; Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010; M. Dubrawska, *Kulturowe przemiany macierzyństwa w później nowoczesności (wybrane aspekty)*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne”, 2017, nr 18 (1), s. 103-109.

⁴⁴¹ Rozmowa autorki pracy z artystką, 14. 03. 2023.

⁴⁴² Warto tu przytoczyć refleksję Jolanty Brach-Czajny na temat codzienności: „Codzienność jest bowiem rzeczywistością podwójnie umykającą. Przetacza się ku nieistnieniu i przejawia w niezauważalności. Jest przezroczysta. Nie pozostawia śladów. Nieliczne, jakie udaje nam się wypatrzeć, po chwili zacierają. Trzyma nas w przeświadczeniu, że nie tylko nie można jej uchwycić, ale i nie warto. Niezauważalność jest jej formą obecności.” Zob. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 60.

Niejednoznaczność interpretacji wynika stąd, że graficzka często sugeruje, niedookreśla, podsuwa różne tropy lub motywy o wieloznacznej wymowie. Wszystkie one jednak dotyczą jej własnego życia, otaczającego ją świata, a na poziomie codzienności – często wspólnego dla wielu kobiet doświadczenia.

Zagadnienie codzienności wypełnionej otaczającymi ją ludźmi i przedmiotami zajmuje artystkę już we wczesnych pracach, np. w mezzotintach z 1985 roku *Kawalki całości* i *Wybrani*. Podobne rozwiązanie jak w akwaforcie *Godziny, dni, lata...* występuje w późniejszych litografiach z 1994 roku: *Notatki sentymentalne* i *Przedmiotowość*. Artystka przyznaje, że nie postrzega codzienności jako czegoś zawsze ograniczającego.⁴⁴³ W pracach takich jak *Notatki* czy *Przedmiotowość* przedstawia „obrazkową historię” za pomocą przedmiotów praktycznych czy też „ideogramów uczuć, reliktyw wspomnień”, która w litografii *Codziennosc* gubi się, jawi jako rój czarnych punkcików. Wydaje się jakby jej celem było zgłębienie istoty przemijania, którego codziennym, wręcz namacalnym wyrazem są ludzkie zmagania. Artystka katalogując powtarzalne zajęcia poszukuje w nich sensu, zadaje pytania o cel powtarzalności. Czy za pomocą siatki artystka porządkuje swoją codzienność, czy codzienność porządkuje życie, co wyraża się w użyciu tej siatki?

„Codziennosc to przeciez suma momentow, ktore nasz umysl, a w slad za nim nasza pamiec traktuja jako niegodne uwagi, blahe, lecz to przeciez one – te drobne, czesto powtarzalne czynnosci, proste rozmowy i gesty-buduja lwia czesc ludzkiego zycia. Anna Sobol Wejman-aktywna obserwatorka zapisala je w ciagach znakow, z ktorych wiele z pozoru sie powtarza, jednak nigdy nie sa takie same, w mysl zasady wyrazonej przez polska noblistke, ze >nic dwa razy sie nie zdarza<. To antyrutynowy zapis codziennej rutyny, ktora stanowi o istocie naszego bycia.”⁴⁴⁴

Od okolo polowy lat dziewiecdziesiatych artystka zaczela komponowac prace za pomoca kilku, kilkunastu, a nawet kilkudziesieciu odrębnych, ruchomych matryc w formie niewielkich plytek. Nowatorstwo tej metody podkreslil Tomasz Gryglewicz, zwracajac uwage, ze artystka stosujac wymienne matryce odchodzi od obowiazujacej w

⁴⁴³ Rozmowa autorki pracy z artystką przed wernisazem wystawy *Anna Sobol Wejman i Stanislaw Wejman*, 29. 09. 2022 - 15. 01. 2023, w Muzeum im. Leona Wyczolkowskiiego w Bydgoszczy.

⁴⁴⁴ M. A. Raczek-Karcz, *Siedzaca i Flaneur*, [w:] *Anna Sobol Wejman i Stanislaw Wejman*, katalog wystawy, 29.09.2022-15.01.2023, red. B. Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczolkowskiiego, Bydgoszcz 2022, s. 54-55.

tradycyjnej grafice warsztatowej reguły spoistości i niezmienności płyty graficznej, z której za każdym razem powstaje identyczna odbitka. Według niego artystka odbijając motywy za pomocą ruchomych płytek z blachy cynkowej, które za każdym razem można ułożyć w innej konfiguracji, tworzy swojego rodzaju wizualny tekst.⁴⁴⁵ Ta nowa koncepcja w podejściu do grafiki warsztatowej, która znalazła zastosowanie w technice akwaforty pozwoliła artystce tworzyć rozbudowane, wielopoziomowe, otwarte narracje. Zapewniła też większą swobodę w komponowaniu i przekazywaniu treści. U Anny Sobol-Wejman „grafika staje się intymnym dziennikiem, notowanym z dnia na dzień na niewielkich, wygodnych do pracy płytkach, które odbija w dłuższych sekwencjach. Zmniejsza się dystans pomiędzy myślą a jej zapisem, twórcą a tworzywem.”⁴⁴⁶

W 1996 roku powstała praca *OVA*⁴⁴⁷, w której artystka chyba najpełniej wykorzystwała potencjał nowej metody ruchomych matryc. Grafika została realizowana w dwóch formatach - większy miał około 70 na 200 cm, formę prostokąta i układ przypominający, jak zauważyła Barbara Chojnacka, wątek ceglanego muru. Na poszczególnych prostokątach można zauważyć powtarzające się kształty, znaki, symbole; ryby, psy, wrzeciona, okręgi, krzyże, symbol nieskończoności, litery O, V, A, koło rowerowe, motyw siatki. Artystka tłumaczyła, że przygotowanie kompozycji na jednej blasze nie oddałoby najważniejszej idei nieskończoności, tego, że można wciąż coś dodawać do tej „konstrukcji”. Tak też odczytała zamysł grafiki Krystyna Czerni, odnosząc ją do jednak do zbiorowości: „Żyjąc też dodajemy do świata różne sprawy, każdy swoją cegielkę.”⁴⁴⁸ Monumentalna grafika jest apoteozą miłości, którą artystka pojmuje jako ciągły proces, proces narastania, uczucie, które przebiega w czasie. Blaszki matryc podczas odbijania nakładu tworzą rodzaj muru budowanego z poszczególnych elementów symbolizujących poszczególne ludzkie istnienia, które nawarstwiają się w kolejnych pokoleniach następujących jedno po drugim i przyrastających w miarę upływu czasu. Ideę tę artystka zawarła także w pracy *Towarzysze życia*, hołdzie dla wszystkich znanych jej zmarłych już psów.⁴⁴⁹ W akwatinie *Czułość, wierność* z 2007 roku ukazała siebie razem z mężem oraz

⁴⁴⁵ T. Gryglewicz, *Historia pantery czyli o sztuce graficznej Anny Sobol Wejman*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przyплыw i odpływ*, op. cit., s. 20.

⁴⁴⁶ J. Fejkiel, op. cit.

⁴⁴⁷ *Omnia Vincit Amor* – ten tytuł pracy został zainspirowany sentencją wygrawerowaną na kopercie zegarka dziadka artystki

⁴⁴⁸ K. Czerni, *Memento vitae* [w:] *Anna Sobol-Wejman. Memento Vitae, grafiki 1996-2002*, katalog wystawy, grudzień 2002, Kulturzentrum im Krakauer Haus, Norymberga, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2002, sbn.

⁴⁴⁹ Rozmowa przed wernisażem wystawy: *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, 29. 09. 2022.

uczłowieczonego psa pośrodku, podkreślając jak wiele znaczy dla niej to zwierzę. Ten sposób przedstawienia określa stosunek artystki do zwierząt.

OVA wraz ze *Szkołą żeńską* i trzema wersjami akwatinty *Koszula z Bécherel*, tworzą grupę prac zainspirowanych przez przedmioty z przeszłości znalezione nieoczekiwanie przez artystkę. Znaleziony w domu notatnik nauczycielki sprzed kilkudziesięciu lat, z listą nazwisk i terminarzem lekcji stał się impulsem do powstania akwaforty *Szkoła żeńska I i II* z 2004 roku. To pokazuje sposób podejścia artystki do innych kobiet, także tych z przeszłości; jej wrażliwość wplata się tu w ogólne doświadczenie.

W powtarzalności znaków, symboli i motywów, którą praktykuje Anna Sobol-Wejman, przejawia się jej sposób odbioru świata, a w części grafik artystka posługuje się autonarracją. Pantera, pojawiająca się w wielu grafikach artystki reprezentuje wszystkie kobiety – zniewolone, pragnące wolności. Interesująca jest geneza tego motywu w twórczości artystki. W 1994 roku Anna Sobol - Wejman została zaproszona do udziału w międzynarodowym projekcie artystycznym w Brunssum w Holandii. Artysty biorący w nim udział wykonali wielkoformatowe ilustracje do wiersza Rainera Marii Rilke *Pantera*⁴⁵⁰, które zostały następnie rozwieszane w przestrzeni miasta. Zachował się rysunkowy projekt pracy polskiej graficzki; żółte plamy rozmieszczone regularnie, przekreślane czarnymi kreskami w różnych kierunkach.

⁴⁵⁰ R. M. Rilke, *Pantera (W ogrodzie botanicznym Paryż)*, 1907 (w tłumaczeniu Leopolda Lewina), za: T. Gryglewicz, *Historia pantery*, op. cit., s. 26:

„Tak ją znużyły mijające pręty,
że jej spojrzenie całkiem się zamąca.
Jakby miał tysiąc prętów świat zaklęty
i nie ma świata prócz prętów tysiąca.

Jej miękki chód na opór nie napotka,
wędrując wewnątrz najmniejszego pola -
to jakby taniec siły wokół środka,
w którym zdrętwiała trwa ogromna wola.

Niekiedy źrenic unosi zasłonę
cicho. - I obcy obraz się przedziera.
Idzie przez ciała milczenie stężone -
i w głębi serca bezgłośnie umiera.”

Ten przejmujący wiersz zainspirował artystkę do tworzenia kilku prac, a pierwszą z nich jest litografia *Żółta pantera* z 1994 roku. Kompozycja tej grafiki przypomina plan mieszkania, ale można też rozpoznać charakterystyczny motyw siatki, przerywanej w kilku miejscach i zamieniającej się w pręty klatki. Pantera, chociaż ledwie zaznaczona jako skłębiony żółty kształt z czarnymi cętkami zdaje się być jedynym żywym bytem pośród innych kształtów. Mieszkanie zostało przedstawione tutaj jako klatka. Jeśli przyjąć, że pantera reprezentuje kobiety, praca ta jawi się jako metaforyczne przedstawienie kobiety od wieków przypisanej sferze domowej, uwięzionej w domu. W późniejszej akwaforcie *W klatce* (2011) i *Pantera* (2014) artystka zobrazowała żółtą i czarną panterę w klatce. Grafiki te są nie tylko metaforą zniewolenia, ale także kobiety jako pięknego dzikiego zwierzęcia w zamknięciu, mieszkaniu, klatce, nieokreślonej przestrzeni.

Motyw pantery łączy się często w twórczości Anny Sobol-Wejman z kolejnym ważnym motywem, a mianowicie z siedzącą kobietą (*Pantera*, 2021 i *Panterka*, 2015; *Siedzące*, 2013; *Siedzące*, 2010-2011). Artystka uznała że „Siedząca też musi coś powiedzieć o wolności osobistej.”⁴⁵¹ Odczytuję ich zestawienie jako wyraz kobiecego pragnienia niezależności, wolności, jako utożsamienie żeńskiej energii z naturą. Siedząca pojawiła się prawdopodobnie po raz pierwszy w litografiach *Ona* z 1994 i *Kobieta w słońcu* z 1997 roku. Artystka „użyła” jej także w pracy *Mnie tam nie ma* z 2002 roku, aby zmanifestować swoją nieobecność w sieci, mediach społecznościowych, jako że Anna Sobol-Wejman nie używa komputera. Pracę nad cyklem *Siedzące* artystka rozpoczęła w 2008 roku, idea bardzo osobistej wypowiedzi dojrzewała więc w graficze jakiś czas. Bohaterką tego otwartego cyklu jest kobieta bez głowy, ukazana w pozycji siedzącej ze skrzyżowanymi nogami. Personifikuje ona refleksyjny, kontemplacyjny charakter Anny Sobol-Wejman, jest świadkinią historii, uczestniczy w tym co się dzieje w świecie, ale jest w tym zupełnie samotna.⁴⁵² Można powiedzieć że postać Siedzącej jest swojego rodzaju autoportretem artystki. Przy czym nie jest to przedstawianie, ukazywanie siebie, ale raczej ujawnianie swojej obecności. Cechą charakterystyczną cyklu jest pozorna statyczność, rodzaj stagnacji, ale nie bierności. Artystka zaznacza swoją obecność, którą określiłabym jako trwanie, współistnienie. Jak trafnie zauważyła Marta Anna Raczek-Karcz: „Siedząca obserwuje,

⁴⁵¹ Rozmowa z artystką przed wernisażem wystawy *Anna Sobol-Wejman i Stanisław Wejman*, 29. 09. 2022, Bydgoszcz.

⁴⁵² Jak wyżej.

nie narzucając się jednocześnie ze swoją obecnością, ale także współodczuwa, nie tyle rejestruje, co współ-czuje”.⁴⁵³

W podobny sposób artystka opowiada o sobie we wcześniejszym cyklu *Dziennik życia wewnętrznego* z 2004 roku, powstałym po śmierci jej matki.⁴⁵⁴ Oprócz Siedzącej pojawia się tam także uproszczona postać kobieca, a także łódź. Powstałe rok wcześniej akwaforty *Przyływ i odpływ* oraz *Odpływ i przyływ* także są naznaczone żałobą, ale impulsem do ich stworzenia była wojna w Iraku. Mówią one o życiu jako falującym morzu, o jego kruchości, o przemijaniu. W cyklach tych, jak i w akwafortcie *OVA*, artystka przywołuje rzekę Lete, źródło zapomnienia w mitologii greckiej, z którego piją zmarli aby zapomnieć o trudach życia (*Leta*, 2001).⁴⁵⁵ Cykle te są dowodem na to, że sferę prywatną, przeżycia, odczucia, wydarzenia z życia prywatnego krakowska graficzka włącza w ogólną refleksję o życiu, ludzkiej kondycji, osiąga pewien stopień uogólnienia, choć wychodzi od doświadczeń i przeżyć jednostki. Chęć przekazywania swoich doświadczeń łączy się z potrzebą poruszania kwestii ogólnoludzkich, dotyczących ważnych wydarzeń i zjawisk społecznych. Artystka ujawnia w swoich autonarracjach istotę kobiecego współodczuwania świata, zarówno na głębszym, duchowym poziomie, jak i wtedy, kiedy artystka komentuje konkretne wydarzenia, przy czym oba poziomy się łączą. Szczególnym zapisem tego odczuwania razem ze wspólnotą są grafiki, w których artystka porusza wątki kobiece.

Autobiografizm Anny Sobol - Wejman jest niejawnym, odmiennie niż w przypadku omawianych wcześniej artystek. Postrzegam go nie tyle jako strategię opowiadania o sobie i poprzez siebie za pomocą języka grafiki, ale jako swojego rodzaju filozofię. Można przywołać tu koncepcję Nancy K. Miller, według której autobiografia nie jest narracją, opowiadaniem o swoim życiu, lecz sprowadza się do śladów i wątków, które odsłaniają proces tworzenia (pisanie). W ten sposób to, co osobiste, prywatne, staje się także częścią myśli teoretycznej. Badaczka proponuje koncepcję „intratekstualnej praktyki interpretacyjnej”⁴⁵⁶, łączącej autobiografię i fikcję w ramach jednego tekstu. W twórczości Anny Sobol-Wejman zachodzi pewien paradoks; usuwa ona swoje „ja” na plan dalszy, a nawet sprowadza do przebłyków,

⁴⁵³ M. A. Raczek-Karcz, op. cit., s. 56.

⁴⁵⁴ Artystka przyznaje, że znaczący wpływ na ukształtowanie jej osobowości miały najbliższe jej kobiety: prababcia, Stanisława Bassamanowicz-Swięcicka, matka Stefania (z domu Berezowska) i ciocia Janina Berezowska.

⁴⁵⁵ J. Fejkiel, op. cit., s. 22.

⁴⁵⁶ N. K. Miller, *Writing Fictions: Women's Autobiography in France*, [w:] eadem, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Columbia University Press, New York 1988, p. 60.

przejawów, w postawie którą można porównać do antybiograficznej, a jednocześnie jest stale obecna w swoich pracach. Przywodzi to na myśl postawę Lucy Irigaray;

„Fragmenty z książki *Through Vegetal Being* dotyczące życia Luce Irigaray są jedynymi i nielicznymi śladami biografii, jakie możemy odnaleźć w tak bogatym dorobku filozofki. Na pierwszy rzut oka bowiem filozofia Irigaray przypomina tradycyjny i klasyczny dyskurs filozoficzny. Na próżno szukać w misternie utkanych tekstach filozofki jakichkolwiek odniesień do jej życia; śladów tych nie odnajdziemy też w konstrukcjach zdaniowych, rzadko kiedy pojawia się narracja pierwszoosobowa. Znikome są również fragmenty, w których odnosi się ona do zarzutów i krytyki wystosowywanych przez feministyczne komentatorki. I choć rację ma Margaret Whitford, określając jej filozofię mianem „antybiograficznej”, to bynajmniej nie oznacza to, że nie ma ona związku z życiem filozofki. Filozofia Irigaray, jak czytamy, to jednocześnie jej życie: artykulacja jego ucieleśnienia i zarazem praktyka życiowa. Nie bez powodu Irigaray decyduje się na odsłonięcie wspomnień dotyczących swojego życia prywatnego w książce poświęconej roślinnemu byciu. Jej filozofia jest nade wszystko filozofią opowiadającą się po stronie żyjącej i ucieleśnionej materii świata, dążąc, jak sama przyznaje, do przezwyciężenia nihilizmu.”⁴⁵⁷

Podobnie jak Irigaray w roślinnym świecie, Anna Sobol-Wejman umiejscawia siebie w świecie symboli i znaków, w nierealnej, metaforycznej przestrzeni. Obie te postawy cechuje postrzeganie siebie nie tyle w świecie, ale jako bycie częścią „układanki” świata, życia, materii. Graficzka wydaje się być w swoich pracach w ciągłej relacji ze wszystkimi bytami ożywionymi i wszystkimi przedmiotami. Wszystko łączy się ze sobą w sieci powiązań (kratownica, którą stosuje może być właśnie taką metaforyczną siecią powiązań) tak jak kolejne prace, których fragmenty za pomocą pojedynczej ruchomej matrycy, „wędrują” między sobą. Splatają się: przeszłość, teraźniejszość, sprawy osobiste i uniwersalne, emocje i myśli... Być może najbardziej trafnym określeniem takiej relacji jest pojęcie wspólnotowości.

W dorobku artystki jest wiele grafik poruszających ważne problemy, dedykowanych kobietom jako wspólnocie. Prawdopodobnie po raz pierwszy wyraźnie

⁴⁵⁷ K. Szopa, *Filozofia feministyczna i autobiografia: wokół myśli Luce Irigaray*, „Autobiografia” 2018, nr 1 (10), s. 26-27.

ujawniło się to w cyklu akwafort *Kobiety w oknach I-III* z 1996 roku. Cykl liczy trzy plansze, z których każda składa się z trzydziestu niewielkich przedstawień odbijanych z odrębnych matryc, rytmicznie ułożonych obok siebie. W każdym z okien obok uproszczonych wizerunków kobiet umieszczone są znaki, symbole określające myśli i emocje autorki.⁴⁵⁸

Seria pięciu akwafort z akwatintą *Koszula z Bécherel* z 2001 roku o wymiarach 100 na 70 cm dotyczy doświadczenia wspólnego wszystkim kobietom. Jak wspomniałam wcześniej, impulsem do jego powstania był przedmiot. W jednym z antykwariatów w Bretanii, Anna Sobol-Wejman natknęła się na długą damską koszulę z płótna o siermiężnie grubych splotach, z podłużnym, starannie obszytym pęknięciem - otworem w miejscu waginy. Wokół niego wyhaftowany był napis *Dieu le veut* (Bóg tak chce). Spotkanie z tym wizualnie i egzystencjalnie naznaczonym, materialnym śladem losu kobiety, do której koszula należała, sprowokowało artystkę do sugestywnej wypowiedzi, o odmiennej niż dotychczas formie. Artystka odzwierciedlając ten element bielizny jakby „tka” akwafortową kreską, odtwarza, rekonstruuje koszulkę w medium graficznym, wypełniając tym motywem całą kompozycję; w *Koszulce I* zaznaczyła piersi i otwór wykonany w tkaninie; w *Koszulce III* otwór w tkaninie, w centrum którego widoczny jest czarny punkt. Pojedyncza odbitka staje się nie tylko odzwierciedleniem tej koszulki nocnej. Dzięki koncepcji graficzki i formatowi pracy, staje się niejako samą koszulką, utrwała ślad, pamięć o kobiecie, która ubierała się w nią kładąc się do łóżka i poddając woli męża. Sobol-Wejman w misterny i lapidarny zarazem sposób przedstawiła bardzo osobistą interpretację intymnej sfery nieznaney kobiety, metaforę roli przypisanej kobiecie w tradycyjnym związku i sprowadzenia jej „przeznaczenia” do prokreacji.

Natomiast akwaforta *Kropla drąży skalę* z 2014 roku, wykonana w czterech wersjach kolorystycznych jest swojego rodzaju manifestem kobiecej siły i odwagi oraz pamięcią o kobietach, które zmieniają świat. Artystka w symboliczny sposób przedstawiła w dwóch kulistych formach: skalę oraz kroplę jako sumę kobiecych działań reprezentowaną przez ich nazwiska. Są to kobiety, które zdaniem artystki odegrały ważną rolę w przemianach na skalę globalną, których akty odwagi, sprawczości, choć często niedocenione, były początkiem ważnych procesów, kroplą drążącą skalę. Znajduje się tam m.in. nazwisko Rosy Parks, Afroamerykanki, która

⁴⁵⁸ B. Chojnacka, *Pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością*, [w:] *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, op. cit., s. 21-22.

odmówiła ustąpienia miejsca białemu mężczyźnie w autobusie, co spowodowało w konsekwencji zmianę przepisów dotyczących segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych. Upamiętnione zostały także: Rigoberta Menchú Tum, gwatemalska działaczka demokratyczna, obrończyni praw Indian; Vandana Shiva, indyjska filozofka, ekofeministka, działaczka na rzecz środowiska i publicystka; Aung San Suu Kyi birmańska polityczka i wieloletnia opozycjonistka; Waris Dirie, somalijska modelka i pisarka; Wangari Muta Maathai kenijska działaczka feministyczna i ekologiczna; Malala Yousafzai⁴⁵⁹, pakistańska działaczka na rzecz praw kobiet; Diana Furchtgott-Roth, ekonomistka, Papusza, romska poetka; Mariam Yahia Ibrahim, religijna aktywistka; Zadie Smith, brytyjska pisarka, autorka opowiadań i powieści; Sophie Germain, francuska matematyczka; Nie zabrakło też polskich społeczniczek, naukowczyń - siostry Małgorzaty Chmielewskiej, Janiny Ochojskiej i Marii Curie-Skłodowskiej, a także hasła „Solidarność”. Kiedy spojrzy się na zestawione ze sobą wersje kolorystyczne widoczne jest ich zróżnicowanie pod względem jasności. Na pierwszej z nich za chwilę nastąpi kontakt obu form poprzez czerwoną linię, być może jest to pierwsza, krwawa kropla. Kolejne skały i tła są coraz jaśniejsze. Ciekawe, że czarny czy też szary okrąg jest odbiciem okręgu z nazwiskami, jakby był metaforycznie pojętą ciemną stroną księżyca. Te dwa okręgi dokładnie się dopełniają, jak negatyw i pozytyw. Symbolika lunarna związana jest z kobiecością. Być może ciemny okrąg to ta część kobiet, która musi się zmienić, przebudzić? Można też odczytać te grafiki jako kobiecą moc drążącą powoli monolityczny patriarchalny system. Podobną koncepcją upamiętniania, choć zrealizowaną w innym medium, jest *Uczta bogiń* Judy Chicago (1974-1979). To świadectwo dokonań kobiet w kulturze zostało zaprezentowane w formie stołu na planie równobocznego trójkąta z 39 nakryciami upamiętniającymi postaci kobiece znane z historii, ale też z legend i mitów.

Najnowsze grafiki Anny Sobol-Wejman z 2020 roku to *Kobiety 2020* i *Solidarne*, dotyczące ogólnopolskich antyrządowych protestów przeciwko zaostrzeniu przepisów aborcyjnych. Są one zapisem tego, co czuło i wciąż czuje wiele Polek w związku z tą sytuacją. Kompozycja *Kobiety* nawiązuje do *Kobiet w oknach*, chociaż tutaj sylwetki kobiet są wyraźniej zarysowane i bardziej zindywidualizowane. Akwaforta z akwatintą *Solidarne* natomiast składa się z rozmieszczonych pionowo trzech elementów; Siedzącej w klatce, czarnego, prostokąta oraz szeregu czerwonych

⁴⁵⁹ 10 października 2014 otrzymała Pokojową Nagrodę Nobla, stając się najmłodszą osobą wyróżnioną w historii tej nagrody.

kobiecych sylwetek. Jak zauważa Raczek-Karcz, chociaż grafika *Solidarne* powstała z inspiracji falą pierwszych protestów w 2018 roku, w których artystka brała udział, to odczytana z perspektywy wyroku Trybunału Konstytucyjnego, który wszedł w życie w styczniu 2021, staje się zapisem lęku. Jednocześnie daje nadzieję, co wyraża artystka ukazując kobiety na dole kompozycji, w szeregu przypominającym logo Solidarności.⁴⁶⁰ Pomiędzy nimi a Siedzącą jest czarny prostokąt, przepaść; jest to jednoznaczny przekaz artystki, że nie zgadza się na ograniczenie wolności.⁴⁶¹ W obu pracach Sobol-Wejman wprowadziła akcenty czerwieni, być może związane z cielesnością, chociaż narzuca się skojarzenie z kolorem krwi, co czyni te prace jeszcze mocniejszymi w odbiorze.

Anna Sobol-Wejman, chociaż przyjmuje w swojej twórczości własny, kobiecy punkt widzenia reprezentuje w grafice szczególną wrażliwość, empatię i troskę o wartości humanitarne, uniwersalne. Jej mottem stały się słowa artysty Tomasza Kawiaka z Lublina, który zapytany o to, dlaczego jest artystą, odpowiedział: „Artysta to jest taki człowiek, że jak coś się dzieje złego, to go boli”. Anna Sobol-Wejman jako kobieta, graficzka pogłębia tę myśl, wzbogacając ten przekaz swoją wrażliwością i empatią. Jako Siedząca manifestuje i afirmuje te wartości kobiecego świata, z którymi się utożsamia. Jej metodą nie jest wyrażanie zdania, stawianie tez, ale zadawanie pytań, zgłębianie, kontemplacja, przyglądanie się, obserwowanie z różnych punktów widzenia. Można odnieść wrażenie, że dany problem, zagadnienie, temat, obchodzi naokoło jak Pantera. Artystka opowiada o sobie w sposób dyskretny, chciałoby się powiedzieć cichy. A jednak jej prace są mocne w wyrazie, samo skojarzenie kształtu klatki z tytułem może wywołać dreszcz. Anna Sobol-Wejman uosabia i wyraża swoją twórczością prawdę na temat kobiecej (w tym własnej) wewnętrznej siły, na temat tego ile może zdołać unieść pozornie krucha i delikatna istota. Artystka zaprasza widza do swojego świata oraz do tego, aby razem z nią obserwował rzeczywistość.

⁴⁶⁰ M. A. Raczek-Karcz, op. cit., s. 57.

⁴⁶¹ B. Chojnacka, op. cit., s. 22-23.

4. Autobiografizm w twórczości polskich graficzek w kontekście autobiograficznych grafik wybranych współczesnych artystek europejskich i amerykańskich.

Spośród współczesnych artystek, które stosują w swojej sztuce strategię autobiograficzną, Tracey Emin (ur. 1964) można uznać wyjątkową. Jej interdyscyplinarna sztuka jest od dwudziestu lat źródłem kontrowersji i krytyki. Jeden z głównych zarzutów kierowanych w jej stronę, dotyczący tego, że nie oddziela ona praktyki artystycznej od rzeczywistego życia (życie staje się sztuką, a sztuka życiem) paradoksalnie można uznać za kwintesencję autobiografizmu. Jednak, pomimo, że jej twórczość nie wychodzi poza ramy osobistego doświadczenia, to prowokuje dyskurs dotyczący nie tylko wagi wyznania w sztuce, ale także cielesności, seksualności i erotyki.

„(...) Emin poprzez obsesyjne rejestrowanie siebie samej i swojego życia w różnych mediach: malarstwie, fotografii, monoprincie, rzeźbie, instalacji, wyszywankach, neonach, filmie, performancach, zadaje trudne pytania o związek pomiędzy reprezentacją, (życiowym) doświadczeniem oraz konstrukcją i znaczeniem własnego „ja” w sztuce. Jako główna przedstawicielka współczesnej sztuki konfesyjnej, autobiografka, autorka introspekcyjnych opowieści czerpie z własnego życia, które staje się największym i niewyczerpanym źródłem inspiracji; biografia znajduje ujście w stosowanych środkach wyrazu, będących dla niej wsparciem w procesie uzewnętrzniania się przed widzem oraz zapewniających różny sposób autoekspresji, która stanowi *clou* sztuki autobiograficznej.”⁴⁶²

Jak zauważyła Małgorzata Micuła w przytoczonej powyżej wypowiedzi, definiując sztukę Emin, należy skłaniać się raczej ku przejściu angielskiego terminu *confessional art* (sztuka konfesyjna)⁴⁶³, który trafnie definiuje działania Emin, oparte przede

⁴⁶² M. Micuła, *Autobiografia jako źródło kreacji, czyli konfesyjna sztuka Tracey Emin*, „Quart”, 2009, nr 4(14), s. 73-74.

⁴⁶³ Z łac. *confessio* - wyznanie czegoś, przyznanie, zeznanie, świadectwo, a także obietnicę, wyznanie grzechów, spowiedzi. Sztuka konfesyjna to forma sztuki współczesnej, która koncentruje się na celowym ujawnieniu prywatnego ja. Zachęca do intymnej analizy poufnych, często kontrowersyjnych doświadczeń i emocji artysty.

wszystkim na emocjach artystki wywołanych różnymi czynnikami. Uważam, że termin ten nadal mieści się w założeniach szeroko pojętej sztuki autobiograficznej. Twórczość Anny Sobol-Wejman także odzwierciedla jej emocje i życie wewnętrzne, bardziej niż konkretne fakty⁴⁶⁴, a jednak nie sposób nazwać jej konfesyjną. Pewne pokrewieństwo w kwestii wyznania w akcie twórczym można zauważyć w grafikach Ewy Kuryluk i Emin. Przede wszystkim temat silnego związku z matką i bratem (*Mother/Brother [Matka/brat]*, akwaforta, 2010), relacje rodzinne u podłoża których stoi traumatyczne wydarzenie. Ważnym elementem w twórczości obu artystek jest przepracowywanie żałoby, u Kuryluk po śmierci ojca, u Emin po śmierci matki. We wstrząsającym cyklu litografii *Mother [Matka]* z 2017, Emin „klatka po klatce” ilustruje sceny rozgrywające się przy łóżku umierającej. Odnoszę wrażenie, że nie tylko jedna konkretna żałoba jest przepracowywana u obu artystek. U Kuryluk żałoba po śmierci ojca łączy się z wojenną traumą matki i chorobą brata i rzutuje na całą jej twórczość. U Emin natomiast wyraźna jest żałoba po trudnym dzieciństwie, dorastaniu, utraconej, zabranej brutalnie gwałtem niewinności (*I Loved My Innocence [Kochałam moją niewinność]* litografia, 2019). Brytyjska artystka nie tylko inspirowała się twórczością Edvarda Muncha, co jest widoczne w jej pracach. W swoich autoportretach (cykl ośmiu litografii *These Feelings Were True [Te uczucia były prawdziwe]*, 2020) wyraża tę samą „samotność duszy”. Ich wizerunki własne, oglądane razem, ujawniają mroczne obszary ludzkiej psychiki i surowe emocje, za pomocą których wypowiadają się oboje artyści. Autoportrety te są poruszającym, wizualnym efektem eksploracji żalu, straty i tęsknoty.⁴⁶⁵

Pionierką sztuki konfesyjnej była bez wątpienia, obok Fridy Kahlo, Louise Bourgeois, która od końca lat 30. XX wieku konsekwentnie opowiadała swoją biografię poprzez sztukę, także techniki grafiki artystycznej. Prace Bourgeois, jak i realizacje Emin, odwołują się do dzieciństwa, relacji rodzinnych, stosunków łączących matkę i ojca⁴⁶⁶, okresu dojrzewania i w końcu doświadczeń dojrzałej kobiety artystki. Sztuka jest dla nich obu formą spowiedzi i terapii, ma moc oczyszczającą i uleczającą, dla Emin jest nawet sensem życia.⁴⁶⁷ Pomędzy twórczością graficzną obu artystek, a sztuką Anny Sobol-Wejman istnieje szereg analogii. Jakkolwiek w sposobie podejścia do

⁴⁶⁴ Chociaż one zawsze mają wpływ, emocje nie rodzą się w próżni.

⁴⁶⁵ Wystawa Tracey Emin / Edvard Munch. *The Loneliness of the Soul* była czynna w londyńskiej Royal Academy of Arts od 18 maja do 1 sierpnia 2021 roku.

⁴⁶⁶ M. Micuła zauważyła, że ciekawą zbieżnością jest fakt, iż obie artystki wychowały się w rodzinach, w których ojciec prowadził podwójne życie.

⁴⁶⁷ Artystki zrealizowały wspólnie cykl *Do Not Abandon Me [Nie opuszczaj mnie]* (2009-2010), a ich prace zostały wystawione w Londynie kilka miesięcy po śmierci Bourgeois w 2010 roku.

trudnych tematów polska graficzka wydaje się bardziej zdystansowana, mniej dosłowna, to sposób użycia medium graficznego oraz nacisk położony na emocje jest zbieżny.

To, co przy pierwszym oglądzie rzuca się w oczy w pracach obu artystek, to koncentrowanie się na wybranym, często uproszczonym motywie/ motywach przy jednoczesnym pozostawianiu neutralnego tła, szkicowość wielu grafik: u Bourgeois akwafort, akwatint, litografii, suchorytów, u Emin akwafort, litografii, u Sobol-Wejman akwafort, akwatint, mezzotint i litografii. Powtarzalność tematów i motywów także jest wspólnym mianownikiem tych prac; najczęściej są poruszane kwestie dotyczące cielesności i seksualności, ciąży, narodzin dziecka, życia rodzinnego; pojawiają się także akty żeńskie i męskie. Rozłożenie akcentów jest zróżnicowane; u Sobol-Wejman konfesyjność zastąpiona jest refleksyjnością, a zamiast ekshibicjonistycznych i porażających swą wymową obrazów u Bourgeois i Emin, polska graficzka posługuje się znakiem, ledwie zaznaczoną figurą. Wspólną cechą, pomimo poruszanych trudnych tematów, zwłaszcza u Bourgeois i Emin, jest także wizualna łagodność i kruchość formy. Bourgeois swoje wspomnienia i makabryczne wizje osnuwa łagodną, płynną, jakby organiczną linią i formą. Ciekawe jest przedstawienie leżącej kobiety w suchorycie *Medical Print* (2001), z wielkim brzuchem pełnym owalnych form, jakby kamieni, z wnętrza której zwisa coś w rodzaju łożyska. Przychodzi na myśl *Narkoza* Jakubowskiej, jakże inna, ponura wizja szpitalna, a jednak obie kobiety ukazane są podobnie, w sposób przedmiotowy.

Emin, w swoich nagich autoportretach ukazuje się we wnętrzach, pozbawionych wszelkich dekoracji, lub w pustej przestrzeni, wyrażając samotność (*When I Think About Sex [Kiedy myślę o seksie]*, druk na papierze fotograficznym, 2005) i zwracając uwagę na swoją niepewną i kruchą postać. Ta kruchość wyraża się przez cienkie, rozmazane linie, którymi Emin zarysowuje kontury własnego ciała, jakby rysunek mógł się rozpuścić i zniknąć w dowolnym momencie. Czasami artystka dodaje jakąś formę tekstu, jak w akwafortcie *At Night [W Nocy]* z 2010, gdzie stwierdza: „W nocy nie mogę już spać. Mój umysł jest owinięty nieznanym strachem.”⁴⁶⁸ Emin odzwierciedla swoje emocje i stany psychiczne również za pomocą świata zwierząt, przedstawiając małe zagubione ptaki, króliki, wiewiórki, sarenki (*It's What I'd Like To Be [To, czym chciałabym być]*, litografia, 1998).

⁴⁶⁸<https://www.myartbroker.com/artist-tracey-emin/collection-nude-self-portraits?p=2>
[dostęp: 31. 03. 2023]

Zwierzęta, a zwłaszcza koty, są znaczącym motywem w całej twórczości Bourgeois⁴⁶⁹ (*Champfleurette, The White Cat* [*Champfleurette, Biały kot*], sucha igła, akwaforta, akwatinta, 1994; *Champfleurette; Bestiary: La Chatte* [*Champfleurette, Bestiariusz: Kotka*, 1997 sucha igła]. Siebie również przedstawiła jako zwierzę (*Autoportret*⁴⁷⁰, 2006, akwaforta, akwatinta, sucha igła), a o swoim zwierzęcym autoportrecie mówiła tak: „Pięcionożne stworzenie reprezentuje moją rodzinę. Dorastałam w pięcioosobowej rodzinie we Francji, a także wychowałam pięcioosobową rodzinę w Nowym Jorku. Moje pięcionożne zwierzę jest osobiste; to autoportret moich zobowiązań. Idea rodziny, która stoi razem, jest dla mnie bardzo ważna”⁴⁷¹. Anna Sobol-Wejman również wyobraża siebie, oraz kobiety w ogóle poprzez zwierzę z rodziny kotowatych - nie udomowione, ale dzikie, wolne lub zniewolone - panterę.

Udomowienie jest tematem wspólnym dla polskiej i amerykańskiej artystki. Louise Bourgeois *Femme Maison* [*Kobieta dom*]⁴⁷² wykonała przejmujący portret kobiety aseksualnej, zajętej bez reszty sprawami domowymi, zrosniętej z domem, który jest jej tożsamością. W pracach Anny Sobol-Wejman również występuje podobny motyw; kobieta pojawia się jako siła napędowa łodzi (akwaforta *Płyniemy*), kobieta z oknami zamiast oczu (akwaforta, akwatinta *Godziny, dni, lata*, 1978), naga siedząca z głową zasłoniętą kratką, niczym kartką papieru (akwaforta, akwatinta *Mnie tam nie ma*, 2002). Obie artystki podejmują w swoich pracach kwestię codzienności, rutynowych zajęć także tych związanych z macierzyństwem, jak karmienie piersią - Bourgeois w grafice *Feeding* [*Karmienie*]; Sobol-Wejman we fragmencie akwaforty *Godziny, dni, lata*.

Autobiografizm przejawia się poprzez autoportret, także w wątkach twórczości artystek, których sztukę w jej całości trudno nazwać autobiograficzną. Inną, niż u wcześniej omawianych artystek, genezę ma baśniowa, poetycka twórczość amerykańskiej drzeworytniczki Judith Jaidinger (ur. 1941). Wierna tradycjom sztuki drzeworytniczej, dawnych mistrzów i prerafaELITÓW przenosi się w świat legend, mitów,

⁴⁶⁹ Artystka miała w swoim domu w Nowym Jorku koty o imionach Champfleurette i Tyger.

⁴⁷⁰ Autoportret w różnych wariantach barwnych (w szarościach i czerwieni) i w wielu odbitkach stanowych.

⁴⁷¹ Louise Bourgeois Studio Archive, referencje dokumentu: LBQ-0001, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-1012_sov_page-18.html [dostęp 27.03.23].

⁴⁷² Kompozycja ta pojawiła się najpierw w tuszu na płótnie (1946-47), a następnie została wykorzystana w broszurze wystawy *Louise Bourgeois: Paintings*, Norlyst Gallery, Nowy Jork, 28. 10. - 08. 11. 1947. Kompozycja została również zreprodukowana na okładce książki Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, Nowy Jork 1976 oraz na plakacie wystawy *Louise Bourgeois Sculpture/ The Prints of Louise Bourgeois*, Museum of Modern Art, Oxford 1995.

marzeń sennych. Artystka jest autorką autoportretu z 1985 roku, na którym przedstawiła się z dłutem w dłoni i twarzą odbitą w okrągłym lustrze. Realistyczny sposób ujęcia jest bardzo zbliżony do drzeworytu Krystyny Wróblewskiej z 1950 roku, z tą różnicą, że u polskiej graficzki jej wizerunek jest ukazany na tle, natomiast u Amerykanki wtapia się on w otoczenie. Jest to z kolei cecha charakterystyczna dla Ewy Kuryluk w *Człekopejzazach*. Podobieństwo tego specyficznego ukazania łączności wszystkiego w świecie, życia i śmierci, jeszcze bardziej uwidacznia się w *Who Am I Today? [Kim jestem dzisiaj?]* Jaidinger. Artystka ukazała postać do pasa, częściowo cielesną, częściowo szkieletową, o dwóch twarzach w otoczeniu roślinnego ornamentu z dwoma maskami.

W 1985 roku powstały 23 autoportrety nowojorskiej artystki konceptualnej, malarki i graficzki Pat Steir⁴⁷³ (ur. 1938) wykonane w Crown Point Press⁴⁷⁴. Wśród nich między innymi monotypie: *Self after self by van Gogh [Ja po sobie za Van Goghiem]*, *Self Becoming Van Gogh in a Yellow Hat [Ja stając się Van Goghiem w żółtym kapeluszu]*, *Self As If Done by Early Gris [Ja jako wykonane przez wczesnego Grisa]*, *Self after Rembrant/ Self as Rembrant (sic)[Ja jako Rembrandt]*, *Self after self by Rembrandt [Ja za autoportretem Rembrandta]*, *Self as mme Cezanne [Ja jako Pani Cezanne]* oraz akwaforta z akwatintą *Self as Caravaggio as Medusa II [Ja jako Caravaggio jako Meduza]*⁴⁷⁵. Serię zainspirował wczesny autoportret Rembrandta (olej na desce z około 1628 roku), na którym dwudziestodwuletni wówczas holenderski mistrz ukazał siebie w silnym światłocieniu, z twarzą w znacznym stopniu zacienioną. Jest to beznamienne przedstawienie. „Namalował siebie tak, jak malowałby każdego modela” zauważa Steir; i dalej: „(...) odpuszcza sobie przydawanie swojej twarzy mądrości. Blask, skala, piękno — puszcza to wszystko w niepamięć. To właśnie jest trudne do zrobienia”⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Jej twórczość została zaprezentowana m.in. w publikacji: R. S. Field, R. E. Fine, *A Graphic Muse: Prints by Contemporary American Women*, Hudson Hills, New York 1987, p. 157.

⁴⁷⁴ Crown Point Press jest pracownią graficzną o wieloletniej tradycji, zajmującą się przede wszystkim tworzeniem i publikowaniem wkłęsłodruków. Firma została założona w 1962 roku w Richmond w Kalifornii przez Kathana Browna, od 1986 roku jest zlokalizowana w San Francisco. Crown Point Press współpracuje z artystami tylko na zaproszenia i opublikowała odbitki prac ponad 100 artystów, w tym Anne Appleby, Johna Baldessari, Roberta Bechtle, Chucka Close’a, Johna Cage’a, Elaine de Kooning, Richarda Diebenkorna, Alexa Katza, Eda Ruscha i Pat Steir.

⁴⁷⁵ Z kolejnych lat pochodzą: *As Matisse with Many Eyes*, 1986; *Self After Self (Self After the Japanese)*, 1986; *Self Portrait with Toothache after Rembrandt*, 1987. [*Jako Matisse z wieloma oczami, Ja: za Japończykami, Autoportret z bólem zębów za Rembrandtem*].

⁴⁷⁶ J. Felsenthal, *The Rembrandt Self-Portrait That Has Long Captivated Pat Steir*, „The New York Times Style Magazine”, 21. 07. 2020. <https://www.nytimes.com/2020/07/21/t-magazine/pat-steir.html> [dostęp: 29. 03. 2023]

Także Krystyna Piotrowska nawiązywała do autoportretów mistrzów i mistrzyń tworząc serię akwafort *Autoportret z...*, w których zestawia swoją twarz z wizerunkiem własnym Jana van Eycka, Vincenta van Gogha, Fridy Kahlo. Tak jak Steir, zadbała o zachowanie odpowiedniej danemu artyście maniery, odtwarzając jego technikę. U Piotrowskiej to zestawienie poparte jest głębszym namysłem, artystka odwołując się do wizerunków nieżyjących mistrzów, wizerunków które przetrwały do dziś, pyta o znaczenie i „trwanie” artystów po śmierci w ich dziełach. Dzieli się także refleksją na temat nieuchronności procesu umierania, przemijania, zapomnienia. Natomiast dla Steir, wydaje się, seria monotypii jest okazją do eksperymentu, żartu, chociaż równocześnie artystka zadaje pytanie o uniwersalność i ciągłość wizerunku artysty.

Do postaci i twórczości Fridy Kahlo nawiązywała także, urodzona w Hiszpanii, zmarła niedawno malarka i graficzka Roser Bru Llop (1923 – 2021), m.in. w obrazach: *Las obsesiones de Frida* [*Obsesje Fridy*], 1985 i *Frida menacada* [*Ruda Frida?*], 1989 oraz litografii *Frida* (1954?). Była ona jedną z pierwszych osób na chilijskiej scenie artystycznej, która zbliżyła się do twórczości Fridy Kahlo. Jednak analogii z graficzną twórczością Krystyny Piotrowskiej jest więcej. Bru także tworzyła portrety podwójne i potrójne, nie tylko akryle na płótnie, ale także graficzne np. *Figuras comunicantes* [*Porozumiewające się postacie*], 1963, akwaforta; *Familia* [*Rodzina*] 1963, akwaforta, akwatinta. Chilijska artystka jest autorką kilku autoportretów malarskich oraz dwóch graficznych. Na obrazie *Memoria (autorretrato)* [*Pamięć (autoportret)*] z 1973 roku ukazuje tylko zarys twarzy i czerwoną linię między oczami. Także u Krystyny Piotrowskiej pojawia się czerwona linia w rysunku *Czerwone i niebieskie* z 1982 roku sugerująca zapewne jakieś traumatyczne wydarzenie. W dyptyku *Los años (autorretrato)* [*Lata (autoportret)*] z 1991 roku wizerunek dziewczynki został zestawiony z twarzą dojrzałej kobiety. Z 2011 roku pochodzą dwa autoportrety Roser Bru z dłonią przy twarzy i charakterystycznej fryzurze z grzywką, jeden w technice litografii, drugi w akrylu. U Piotrowskiej dłoń zdaje się symbolizować upływ czasu (*Flash no 5, 7*), a także jak wcześniej, np. u Boznańskiej, może służyć jako podkreślenie jej roli w pracy twórczej (*Autoportret z ręką 3*, 1986). Wydaje się, że taką funkcję pełni ona w autoportretach Roser Bru, jednocześnie zdaje się być nie tylko symbolem wykonywania zadań, ale też władzy, sprawczości, siły woli. Ważnym zagadnieniem dla artystki jest także macierzyństwo, wyrażone w graficznej serii przedstawień matki z

dzieckiem, np. *Elencuentro* [Spotkanie] i *Maternidad* [Macierzyństwo] i portrecie córki, akwaforcie *Mi hija Tessa* [Moja córka Tessa] z 1960 roku.

W dorobku artystki znaczące miejsce zajmują prace malarskie i graficzne nawiązujące do twórczości mistrzów i mistrzyń malarstwa (Velázquez, Frida Kahlo) i literatury (Artur Rimbaud, Franz Kafka, Wirginia Wolf, siostry Brönte) i upamiętniające ich, a także odnoszące się do innych postaci historycznych (Che Guevara, Anna Frank, Edith Piaf). Na drugim graficznym autoportrecie z 2009 roku *Autorretrato con Víctor Jara* (Autoportret z Victorem Jara) artystka trzyma zdjęcie chilijskiego poety, piosenkarza, reżysera teatralnego i komunistycznego działacza Viktora Jary, torturowanego i zastrzelonego 16 września 1973 roku⁴⁷⁷. Jednoznacznie za nim się opowiada trzymając na piersi jego zakrwawiony wizerunek i wskazując go dłońmi. Czerwona farba została naniesiona na gotową już odbitkę ręcznie (farba wychodzi poza pole wydruku), co może świadczyć o impulsie by wzmóc ekspresję, wydobyć tragizm postaci. Kompozycja jest symetryczna, osiowa, postać artystki w czarnym odzieniu silnie uproszczona, ukazana w hieratycznej pozie, a twarz pozostaje płamą. Artystka podkreśla męczeńską śmierć Jary - wizerunek działacza może w tej pracy kojarzyć się z obliczem umęczonego Chrystusa odcisniętym na chuście świętej Weroniki. Siebie natomiast Roser Bru ukazuje w roli świadkini, a także tej, która pamięta.

Autoportrety zajmowały także ważne miejsce w twórczości Aídy Zulemy Carballo (1916-1985)⁴⁷⁸ graficzki, rysowniczk i ceramiczki z Argentyny. W *Autorretrato con narices* [Autoportret z nosami], akwaforta, akwatinta, 1964) ukazała siebie samą pod hasłem „przeciw uciskowi”, na tle męskich nosów widzianych z profilu. Jej twarz jest surowa, gniewna, tak jak na kolejnym autoportrecie *Autorretrato autobiografico* ([Autoportret autobiograficzny], akwaforta 1973), z profilu, z ręką na wysokości głowy, pokazującą patrzącemu dłoń. Ręka Carballo jest ukazana nie po to, by podkreślić pracę twórczą, ale by dać świadectwo o swoim życiu. Linie papilarne dłoni mają wiele szczegółów; są grube i głębokie, ukazują intensywne życie. Carballo stworzyła tę akwafortę, kiedy miała pięćdziesiąt lat i była uznaną graficzką. Patrzy w przyszłość pewna siebie, zdecydowana, twarda. W tle znajduje się długi tekst pisany

⁴⁷⁷ Jara poparł Salvadora Allende, kandydata na prezydenta Chile, następnie wziął udział w jego kampanii jako wolontariusz. Prawicowi politycy sprzeciwiający się wyborowi Allende zorganizowali zamach na niego; polityk został zabity przez ludzi Pinocheta, a jego zwolennicy byli prześladowani. W zmasakrowanym ciele zamordowanego Jary znaleziono ponad 30 pocisków.

⁴⁷⁸ Zob. katalog wystawy: *Aida Carballo 1916-1985. Entre el sueño y la realidad.*, https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo_aida_carballo/46 [dostęp: 14. 04. 2023]

odręcznie, dotyczący życia artystki, który łączy w sobie wczesne wspomnienia, fakty historyczne i emocje.⁴⁷⁹ Carballo, tak jak Teresa Jakubowska, koncentrowała się w swojej twórczości na człowieku i podobnie wydobywała cechy charakterystyczne fizjonomii, które często bywały przerysowane w jej pracach. Obrazowała w swych grafikach także relacje między ludźmi, podejmowała tematy trudne, kontrowersyjne.⁴⁸⁰ Można dojrzeć w grafikach argentyńskiej artystki ironię, chociaż więcej tutaj jest grozy niż rubasznego humoru.

Każda indywidualna twórczość, szczególnie kiedy porusza wątki autobiograficzne, jest wyjątkowa i niepowtarzalna. Każda artystka prezentuje własną koncepcję podejścia do siebie samej. Powyższa analiza pokazuje, że chociaż nie istnieje tzw. „sztuka kobieca”, w twórczości autobiograficznej kobiet można odnaleźć analogie w zakresie ujęcia autoportretu i wspólnoty kobiecych doświadczeń.

⁴⁷⁹<http://www.oas.org/artsoftheamericas/aida-carballo> [dostęp 30.03.2023]

⁴⁸⁰ Np. śmiały motyw w litografii *La luz y la voz* [Światło i głos], z serii *De los locos* [Obląkani] z 1963 roku.

Zakończenie

Autor / autorka dzieła sztuki decyduje o ostatecznym jego kształcie. Twórcze „ja” może rzutować na dzieło w sposób mniej lub bardziej świadomy, może zostać wyeksponowane w dziele nieznacznie lub bardzo silnie. Artyści i artystki prezentowali i prezentują różne postawy, od niechęci do obnażania swej osobowości, przez „ukrywanie się” za dziełem, po jawny ekshibicjonizm artystyczny. Autobiografizm w twórczości artystek europejskich i amerykańskich nasilił się na przełomie XIX i XX wieku, w okresie bardzo dynamicznych zmian w procesie emancypacyjnym kobiet. Zmiany te znalazły odzwierciedlenie w wizerunkach własnych artystek, w autoportretach, które stały się punktem wyjścia do opowiedzenia ich historii oraz w twórczości, która bywała rodzajem dziennika, pamiętnika, świadectwa. W pierwszej połowie XX wieku nastąpiło nasilenie autonarracji i rozmaitych strategii autobiograficznych, a w drugiej połowie, w obliczu przemian społecznych i dyskusji na temat tożsamości i cielesności można zaobserwować rozkwit autobiografizmu w sztuce.

Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker i Whitney Chadwick wykazały, że analizując twórczość kobiet należy skupić uwagę na społecznym uwarunkowaniu ich twórczości. Szanse korzystania z systemu edukacji artystycznej i uczestnictwo kobiet w życiu artystycznym określały zakres poruszanych przez nie tematów i sposób ich traktowania. Pollock i Parker podkreśliły w tym kontekście znaczenie autoportretów będących świadectwem stosunku kobiet do ich profesji i zmieniającej się ich sytuacji zawodowej oraz ukazujących w jak odmienny sposób artystki odnoszą się do siebie jako kobiet i twórczyń. Artystki starały się zawrzeć w swoich autoportretach kwestie dotyczące kobiecych doświadczeń, ograniczeń, sprzeciwu wobec nierównych praw i szans na polu sztuki. Nasuwa się przypuszczenie, że wizerunek własny był przez wieki narzędziem w walce kobiet o równouprawnienie i pamięć, a głównym celem ich tworzenia było zaznaczenie własnego istnienia, miejsca na arenie sztuki i w społeczeństwie. To odróżnia te dzieła od autoportretów artystów, którzy nie musieli podejmować walki o swoją podmiotowość. Kiedy artystki dostrzegły szansę na głębsze opowiedzenie własnych historii, zaczęły szukać swojego własnego języka, sięgać po różnorodne, często zaskakujące formy wypowiedzi. Przekazywały swoje historie nie

tylko za pomocą malarstwa i grafiki, ale także rzeźby, instalacji, performance, wideo, body art, a także za pośrednictwem autorskich technik.

Jak wykazałam w pracy, autobiografizm w graficznej twórczości wybranych artystek pełni różne funkcje, przybiera odmienne formy, ewoluje w czasie. Częstotliwość i sposoby opowiadania „siebie” i „o sobie” mają zróżnicowaną dynamikę i różne formy ekspresji w zależności od genezy autobiografizmu, momentu w życiu autorki. Autobiografizm we wczesnym okresie twórczości Teresy Jakubowskiej jest wyrazem jej sprzeciwu wobec ograniczeń zawodowych i osobistych oraz wobec marginalizowania doświadczenia kobiet. Użycie nożyka do wycinania form w linorytnicznej matrycy poprzez specyfikę i symbolikę tego narzędzia wpisuje proces tworzenia tej graficzki w obszar sprzeciwu, potęguje jego siłę. Kiedy życie artystki zmieniło się w zasadniczy sposób⁴⁸¹, ustabilizowało się, potrzeba silnej autoekspresji uległa wyciszeniu, stała się mniej gwałtowna.

Teresa Jakubowska zapytana o powody uprawiania grafiki wyjaśniła z rozbijającą prostotą:

„Grafika jest czarno-biała i można ją powielać. Jest o wiele bardziej komunikatywna niż malarstwo, bardziej związana z tzw. życiem. Ja zresztą próbowałam - i próbuję - malować, ale są rzeczy, których nie umiałabym ani napisać, ani namalować – najpełniej wypowiadam się w grafice. To jest straszne zarozumiałstwo, ale ja lubię w swoich grafikach mówić o sobie, o swoich przeżyciach, o jakichś swoich najbardziej osobistych spostrzeżeniach.”⁴⁸²

W przypadku Ewy Kuryluk autobiografizm jest istotą jej twórczości, jego nasilenie nie zmienia się w czasie, wyraża się natomiast w odmienny sposób i poprzez wiele technik. U jego genezy stoi silna wewnętrzna potrzeba wyrażania swego „ja” poprzez sztukę, tekst literacki, a nawet poprzez rozmowę⁴⁸³, potrzeba utrwalania, „zapamiętywania” swojego życia, losów najbliższych i jednostkowego przeżycia. Łącznie z przełamywaniem tabu i przesuwania granic intymności. Słowa i obrazy, które tworzy Kuryluk stają się ponadto formą konfrontacji z postpamięciową traumą artystki

⁴⁸¹ Rozwód, zmiana miejsca zamieszkania (najpierw w Toruniu, a później przeprowadzka do Warszawy) i powtórne wyjście za mąż; a zawodowo – nowe możliwości wystawiania prac i wyjazdy zagraniczne.

⁴⁸²J. Szymkiewicz, *Z Teresą Jakubowską – o grafice*, z cyklu *Rozmowy o sztuce*, „Gazeta Pomorska” (Spojrzenia) 21 - 22.10. 1961, s. 3.

⁴⁸³ Liczne wywiady, których udzieliła artystka, zapisy rozmów z nią potwierdzają tę potrzebę.

jako reprezentantki pokolenia urodzonego po Zagładzie⁴⁸⁴. Kuryluk staje się nośnikiem pamięci o swoich rodzicach. Potwierdza to wypowiedzią: „(...) nosimy to poprzednie pokolenie w sobie. Jesteśmy dziećmi swoich rodziców, jesteśmy wnukami, prawnukami. I bywa, że nas to determinuje znacznie bardziej niż byśmy chcieli.”⁴⁸⁵ Aktywność tej artystki na każdym polu staje się więc wyzwaniem wobec nicości, niepamięci.

W graficznej twórczości Krystyny Piotrowskiej, inaczej niż u Jakubowskiej i Kuryluk, autobiografizm przejawia się niemal wyłącznie w autoportrecie ograniczonym do samej twarzy, ewentualnie do górnej części ciała. W przyjętej przez artystkę praktyce studiowania, analizowania, rozbijania a wraz z upływem czasu ponownego scalania wizerunku widać pewną metodyczność, która po powrocie z emigracji zostaje zastąpiona refleksyjną narracją o losach rodziny. Dla Piotrowskiej własny wizerunek jest narzędziem w procesie poszukiwania i konstruowania własnej tożsamości, może także rekonstruowania w odniesieniu do żydowskiego pochodzenia matki artystki.

Natomiast w grafikach Anny Sobol-Wejman autobiografizm przyjmuje formę dzielenia się własną wrażliwością, ważnymi wydarzeniami i etapami życia, a także doświadczaniem i odbiorem świata zewnętrznego. Jest rodzajem intymnego dziennika, w którym artystka ponownie przeżywa wydarzenia, odreagowuje lub poprzez refleksję inaczej do nich podchodzi - zarówno tych codziennych, zwyczajnych, jak i tych ze świata zewnętrznego, które dotykają ją w jakiś sposób.

Zastanawiającą i zapewne złożoną kwestią jest reagowanie i odreagowywanie przez artystki wydarzeń teraźniejszych i przeszłych. U Teresy Jakubowskiej, mimo że przeżyła wojnę, nie ma reminiscencji wojennych (poza *Spadaniem*), tylko „bieżąca chwila”, podobnie jak u Anny Sobol-Wejman. Natomiast u Ewy Kuryluk i Krystyny Piotrowskiej, które wojny nie przeżyły ujawniła się postpamięć, dziedzictwo rodziców, a w szczególności matek.

Lejeune podkreślił znaczenie identyczności nazwiska autora, narratora i głównego bohatera, udokumentowanego podpisem, wiążącym znakiem „paktu autobiograficznego” – najważniejszego wyznacznika autobiograficzności⁴⁸⁶. Ów pakt z czytelnikiem może wystąpić w tekście w sposób jawny oraz ukryty. W ten sam sposób

⁴⁸⁴ Jak już wcześniej wspomniano, Maria (urodzona jako Miriam Kohany), matka Ewy Kuryluk przez wiele lat milczała na temat swojego żydowskiego pochodzenia i pobytu w getcie lwowskim. Przez resztę życia „ukrywała się” w swoim mieszkaniu, cierpiąc na chorobę psychiczną.

⁴⁸⁵ *Piękny dzień*, rozmowa z Ewą Kuryluk, rozmawia A. Drotkiewicz, dwutygodnik.com 2009, nr 15 <https://www.dwutygodnik.com/artukul/525-piekny-dzien.html> [dostęp: 26. 02. 2023]

⁴⁸⁶ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu*. op. cit., s. 47.

przejawia się on w sztuce. W twórczości omawianych artystek można wyróżnić trzy różne typy autobiograficzności; jawny, półjawnny i ukryty. U Ewy Kuryluk i Krystyny Piotrowskiej jawność przejawia się przede wszystkim w tytułach prac, używaniu terminu „autoportret” oraz imion Ewa, Helmut, Krystyna, Iza. Zwłaszcza w grafikach Piotrowskiej nie ma wątpliwości w tej kwestii. U Kuryluk, nawet jeśli przedstawione osoby ukazane są w sposób utrudniający ich identyfikację, to autokomentarz artystki, zawarty w tekstach własnych, wywiadach, katalogach wystaw, naprowadza na właściwą interpretację. W grafikach Teresy Jakubowskiej identyfikacja artystki jest utrudniona, gdyż przedstawiając siebie lub wydarzenie ze swojego życia nadaje pracy tytuł uniwersalny. Odbiorca może je odnieść do sytuacji wielu osób (*Rozwód, Przejście, Narkoza*). Tutaj również istotna jest rola autokomentarza zawartego w wywiadach, tekstach katalogów, rozmowie przeprowadzonej przez autorkę pracy, które ułatwiają połączenie faktów z życia artystki z konkretnymi pracami. Można powiedzieć że jest to półjawność, gdyż wciąż graficzka wciąż czyni siebie bohaterką swoich prac. Natomiast w twórczości Anny Sobol-Wejman autobiografizm jest ukryty. Nie istnieje kwestia rozpoznawalności, gdyż artystka posługuje się znakiem a nie figurą, nie zaznacza w tytułach swojej obecności, która staje się wyczuwalna, kiedy pozna się artystkę, nie zostawia także komentarza. Nie mówi wprost, tylko koduje swoją intymną narrację w swoistym szyfrze znaków, uproszczonych sylwet ludzkich i zwierzęcych. To co łączy wszystkie te wypowiedzi to niewątpliwie postawa, owa skłonność, dzięki której doświadczenia i przeżycia zostają wykorzystane i dochodzą do głosu w twórczości artystek.

W twórczości graficznej omawianych artystek wyróżnić można wszystkie trzy postawy w obrębie utworów autobiograficznych (trójkąt autobiograficzny według Małgorzaty Czerwińskiej). Postawa świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach (świadectwo), jest charakterystyczna dla Teresy Jakubowskiej, ale też Anny Sobol-Wejman. Są to zapisy skoncentrowane nie tylko na ale także na opisie świata zewnętrznego – innych ludzi, zdarzeń historycznych, realiów. Introspekcyjny wgląd, sięgający do głębin jednostkowej duszy (wyznanie) cechuje twórczość Anny Sobol-Wejman, ale można ją dostrzec także w pracach Ewy Kuryluk i Krystyny Piotrowskiej z (z okresu lat dziewięćdziesiątych i później). Świat przedstawiony jest przede wszystkim scenarią przeżyć wewnętrznych, tłem lub bodźcem dla doznań, autorefleksji, przemyśleń. Natomiast trzecia postawa, będąca wyzwaniem na

intelektualny pojedynek, prowokacją ze strony autorki jest obecna w graficznej twórczości wszystkich artystek.

I wreszcie, najważniejsza cecha wspólna, mimo tak różnych języków wypowiedzi - wspólnota kobiecych doświadczeń. Zdaję sobie sprawę, że próba uniwersalizacji „kobiecego imaginarium” jest pułapką, z czym zetknęła się już na początku feministyczna sztuka i krytyka.⁴⁸⁷ Jednak niewątpliwie mimo podziałów rasowych, kulturowych, społecznych i innych istnieje wiele punktów stykowych, wspólnych obszarów doświadczeń. Przejawiają się one w powtarzających się u artystek elementach takich jak: podwójność, potrójność, odniesienia do natury, macierzyństwo, wolność, tożsamość, cielesność, intymność. Wiele artystek, jak i pisarek, tworząc dzieła autobiograficzne, opowiadając o sobie, jednocześnie opowiadają także o innych, ukazują siebie w relacjach z innymi. Charakterystyczna jest właśnie ta relacyjność; kobieta twórczyni jest w ścisłym związku z otoczeniem, ze światem, wpłątana w społeczne, narzucone jej reguły. Sytuacja ta niejako wymusza refleksję nad tożsamością i pragnienie zmanifestowania swojej indywidualności, odrębności, niezależności. To czyni historie i twórczość autobiograficzną artystek tak fascynującą. Poruszane w pracy kwestie tożsamości dotyczą jednego z wielu „wycinków” tej wspólnoty kobiecych doświadczeń; artystek, graficzek, córek, matek, żon, tworzących w Polsce i na emigracji, doświadczających życia w PRL-u, podróżujących, kochających przyrodę i zwierzęta, zmagających się z wojenną traumą i codziennością, autobiografek.

⁴⁸⁷ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, przeł. Ewa Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2015, s. 13.

Bibliografia:

175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, red. J. Ząbkowski, Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994.

Abramović Marina, Kaplan James, *Pokonać mur. Wspomnienia*, Rebis, Poznań 2016.

Achenbach Sigrid, *Edvard Munch. Die Graphikim Berliner Kupferstichkabinett*, Staatliche Museenzu Berlin, G+H Verlag, Berlin 2003.

Alice Neel: People Came First, katalog wystawy, The Metropolitan Museum of Art, New York 2021.

Alice Neel - Un Regard engagé, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris 2022.

Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman, katalog wystawy, 29. 09. 2022 - 15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.

Anna Sobol-Wejman. Memento Vitae, grafiki 1996-2002, katalog wystawy, grudzień 2002, Kulturzentrum im Krakauer Haus, Norymberga, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2002.

Anna Sobol-Wejman. Przyływ i odpływ, katalog wystawy, 9.11.2009, red. Joanna Warchoń, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009.

Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, katalog wystawy 26. 06. - 10.10.2021, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021.

Artystki polskie, katalog wystawy, koncepcja, wstęp i red. Agnieszka Morawińska, Warszawa, Muzeum Narodowe, Warszawa 1991.

Artystki polskie, red. Agata Jakubowska, Warszawa - Bielsko-Biała 2011.

Autobiografia, red. Małgorzata Czermińska, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

Autobiografie (po)graniczne, red. Inga Iwasiów i Tatiana Czerska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016.

Autobiografizm - przemiany, formy, znaczenia, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Elipsa Dom Wydawniczy i Handlowy, Warszawa 2001.

Autobiografizm i okolice: prace ofiarowane profesor Małgorzacie Czermińskiej, red. Tadeusza Sucharski i Bernadetta Żynis, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2011.

Autobiografizm w kulturze współczesnej, red. Katarzyna Citko i Marzanna Morozewicz, Trans Humana, Białystok 2012.

- Autobiography, biography, narration : research practice for biographical perspectives*, ed. by Marcin Kafar & Monika Modrzejewska-Świgulska, transl. Magdalena Machcińska-Szczepaniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Autoportret, autobiografia, autotematyzm*, red. Katarzyna Kleczkowska, Katarzyna Kuchowicz, Anna Kuchty, Maria Tadel, AT Wydawnictwo, Kraków 2016.
- Badanie biografii - źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Wioleta Zglobicka-Gierut, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2014.
- Bade Patrick, *Tamara de Lempicka*, New York 2006.
- Barthes Roland. *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247-251.
- Bauer Zbigniew, *Autobiografizm jako fikcja osoby*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2006, nr 6, s. 183-191.
- Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Bell Julian, *500 Self-Portraits*, Phaidon Press 2000.
- Białostocki Jan, *Maria Hiszpańska-Neumann*, Warszawa 1963.
- Biografia w literaturze i sztuce*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska, Edmund Kuryluk, Wydawnictwo Episteme, Lublin 2014.
- Biografia, historiografia wczoraj i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, Lublin 2005.
- Biograficzne badania nad twórczością: teoria i empiria*, red. Monika Modrzejewska-Świgulska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Birnbaum, Paula, *A Changing Self-Image, [w:] Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Routledge, Farnham–Burlington 2011.
- Blakeston Oswald [właśc. Henry Joseph Hasslacher], *Kuryluk, Woodstock Gallery*, „Arts Review” (Londyn), 20. 06. 1970.
- Bloemink Barbara, *The life and art of Florine Stettheimer*, Yale University Press, New Haven 1995.
- Bloemink Barbara, *Florine Stettheimer: A Biography*, Munich 2022.
- Blondel Alain, *Tamara de Lempicka. Catalogue Raisonné 1921-1979*, Lausanne 1999.
- Blum Helena, *Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.
- Blum Helena, *Olga Boznańska*, Prasa – Książka – Ruch, Warszawa 1974.
- Bohdanowicz Antonii, *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928.

- Borzello Frances, *A World of Our Own. Women as Artists*, Thames & Hudson, London 2000.
- Borzello Frances, *Picturing the self: Changing views of the subject in visual culture*, "Art book" 2005, Vol.12 /3 (August), p. 2-63.
- Borzello Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, Thames & Hudson, London 1998.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.
- Broughton Trev, *Auto/Biography and the actual course of things*, [w:] *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*, red. T. Cosslett, C. Lury, P. Summerfield, Florence 2000, s. 260-265.
- Bruss Elizabeth, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, "Eighteenth-Century Studies" Spring, 1978, Vol. 11, No. 3, pp. 397-400.
- Bryl Mariusz, *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones”, 1995, nr VII, s. 185-218.
- Buchowski Michał, *Magia i rytuał*, Instytut Kultury, Warszawa 1993.
- Bujnowski Jan, *Siła delikatności*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przypływ i odpływ*, katalog wystawy, 9.11.2009, red. Joanna Warchoł, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009.
- Bunkers Suzanne L., Huff Cynthia A, *Inscribing the Daily. Critical Essays on Women Diaries*, University of Massachusetts Press, 1996.
- Burszta Wojciech Józef, *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu* [w:] *Narracja i tożsamość. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004,
- Burzyńska Anna, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, 1-2, s. 43-64.
- Bykova Anna, *Autoportret jako kategoria hybrydyczna w twórczości Ewy Kuryluk (Self-Portrait as a Hybrid Category in the Works of Ewa Kuryluk)*, „Tekstualia” 2021, Vol. 3 (66), s.73-86.
- Chadwick Whitney, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, przeł. Ewa Hornowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2015.
- Chojnacka Barbara, *Pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością*, [w:] *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29.09.2022-15.01.2023, red. eadem, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022,
- Claridge Laura, *Tamara Łempicka. Między art déco a dekadencją*, Poznań 2004.
- Clement Russell T., Erbolato-Ramsey Christian, Houze Annick, *The woman impressionists*, ABC-CLIO, 1986.

Czarnecka Maria, Kiedio Ewa, *Zostały mi słowa miłości. Maria Hiszpańska-Neumann: życie i twórczość*, Więź, Warszawa 2019.

Czerni Krystyna, *Memento vitae* [w:] Anna Sobol-Wejman. *Memento Vitae, grafiki 1996-2002*, katalog wystawy, grudzień 2002, Kulturzentrum im Krakauer Haus, Norymberga, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2002.

Czerwińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, wyd. 2 zmienione, Universitas, Kraków 2020.

Czerwińska Małgorzata, *O autobiografii i autobiograficzności* [w:] *Autobiografia*, pod red. eadem, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.

Człekopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975, teksty: Janina Górka-Czarnecka, Ewa Kuryluk, Kinga Kawalerowicz, Marta Smolińska, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.

Dali Salvadore, *Moje sekretne życie*, tłum. K. Jarosz, Książnica, Wrocław 2013.

Dali Salvadore, *Namiętności według Dalego*, tłum. M. Cholewa, Z. Korus, Książnica, Wrocław 2008.

Dali Salvadore, *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Książnica, Wrocław 2022.

d’Alleva Anne, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. Eleonora Jedlińska i Jakub Jedliński, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.

Delafond Marianne, *Lesfemmesimpressionistes. Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot : Paris, du 13 octobre 1993 au 31 décembre 1993*, Musée Marmottan, 1993.

Dembek Magdalena, *Autobiografizm we wczesnych grafikach Teresy Jakubowskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, red. Monika Jakubek - Raczkowska 2022, t. 53, s. 341-364.

Dubrawska Magdalena, *Kulturowe przemiany macierzyństwa w później nowoczesności (wybrane aspekty)*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2017, nr 18 (1), s. 103-109.

Dudzik Sebastian, *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2022.

Edvard Munch, Museum Folkwang Essen, 18. September–8. November 1987, Kunsthaus Zürich, 19. November 1987 - 14. Februar 1988, red. kat. Guido Magnaguagno, Munch–Museum, Oslo 1987.

Edvard Munch, 19. September - 13. Dezember 1998, Museo d’Arte Moderna della Città di Lugano, Lugano 1998.

Edvard Munch. Theme and Variation, March 15 – June 22, 2003, Albertina, Hatje Cantz Publishers, Vienna 2003.

Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms, t. 1: A–K, t. 2: L–Z, red. Margareta Jolly, Fitzroy Dearborn, London–Chicago 2001.

Encyclopedia of Women's Autobiography, t. 1: A–J, t. 2: K–Z, red. Victoria Boynton, Jo Malin, Greenwood Press, Westport 2005.

Epstein Sarah G., *The prints of Edvard Munch. Mirror of his life*, an exhibition of prints from the Collection of Sarah G. and Lionel C. Epstein, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, March 1-27, Oberlin 1983.

Erskine Clement Waters C., *Women in the Fine Arts from the Seventh Century B. C. to The Twentieth Century A.D.*, Hacker Art Books, New York 1974.

Ewa Kuryluk. *Ludzie z powietrza: retrospektywa 1959-2002 : instalacje, fotografie, rysunki, obrazy*, teksty: E. Kuryluk, A. Taborska, N. Wadley, A. Wirth, Kraków, Galeria Sztuki „Artemis”, 2002.

Ewa Kuryluk. *Obrysować cień 1968-1978*, Galeria Design – BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Galeria Sztuki „Artemis”, Kraków 2011.

Ewa Kuryluk. *Manhattan i Mała Wenecja*. Rozmawia Agnieszka Drotkiewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.

Ewa Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Fejkiel Jan, tekst w katalogu wystawy *Anna Sobol-Wejman. Akwaforta, litografia 1985-1995*, marzec 1995, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1995.

Fejkiel Jan, *Siedzące*, [w:] *Anna Sobol Wejman. Siedzące*, katalog wystawy, luty 2009, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2009.

Fejkiel Jan, *Miejsce na ziemi, miejsce w pamięci. Obraz i pismo w twórczości Anny Sobol-Wejman*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przyływ i odpływ*, katalog wystawy, 9. 11. 2009, red. J. Warchoł, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009.

Felsenthal J., *The Rembrandt Self-Portrait That Has Long Captivated Pat Steir*, „The New York Times Style Magazine”, 21.07.2020, <https://www.nytimes.com/2020/07/21/t-magazine/pat-steir.html> [dostęp 29.03.2023].

Fernandes Fabiano Seixas, *O mapa íntimo: trêstelas de Frida Kahlo*, „Estudos feministas”, 2008, Vol.16 (1), p. 35-44.

Field Richard S., i Ruth E. Fine, *A Graphic Muse: Prints by Contemporary American Women*, Hudson Hills, New York 1987.

Freud Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Franz Deuticke, Leipzig & Wien, 1910.

Frycz Jerzy (tekst bez tytułu) [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, listopad 1958,: Dwór Artusa / ZPAP, Toruń 1958, s. 4–6.

Garztecka Ewa (tekst bez tytułu) [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, luty 1963, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1963.

Gautier Brigitte, *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 152-158.

Geron Małgorzata, (tekst bez tytułu) [w:] *Teresa Jakubowska – grafika*, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000.

Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późniejszej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002.

Golka Marian, *Socjologia artysty*, Ars Nova, Poznań 1995.

Golka Marian, *Socjologia artysty nowożytnego*, Ars Nova, Poznań 2012.

Golka Marian, *Konstruowanie tożsamości – czynniki społeczno–kulturowe*, „Ruch prawniczy, ekonomiczny i socjologiczny” 2012, zeszyt 2, s. 209-223.

Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja red. Helena Kreowska, cop. Helena Kreowska, 2020.

Gruszczyński Arkadiusz, *Jestem córką i wnuczką myśliwego. Od dziecka miałam kontakt ze śmiercią zwierząt*, „Wysokie Obcasy” 2022. 30. 09.

Gryglewicz Tomasz, *Historia pantery czyli o sztuce graficznej Anny Sobol Wejman*, [w:] *Anna Sobol-Wejman. Przyływ i odpływ*, katalog wystawy, 9.11.2009, red. J. Warchoł, ZPAP, Kraków, Galeria Pryzmat, ZPAP Okręg Krakowski, Kraków 2009.

Grzemska Aleksandra, *Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk*, „Autobiografia” 2016, nr 2 (7), s. 93–106.

Grzemska Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wyd. Naukowe UMK, Toruń 2020.

Gusdorf Georges, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 19-46.

Haake Michał, *Między lustrem a widzem. Autoportret w malarstwie polskim końca XIX wieku*, [w:] *Twarze Ameryki. Portrety z kolekcji Terra Foundation for American Art 1770-1940*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006.

- Haake Michał, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Avalon, Kraków 2008.
- Hall James, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Thames and Hudson, London 2015.
- Harris Jonathan, *The New Art History: A critical Introduction*, Londyn, 2001, M. Bryl, *New art history: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones”, 1995, nr VII, s. 185-218.
- Harvey John, wstęp [w:] *Ewa Kuryluk Paintings&Prints*, Richard Bradley Atelier, Billingford 1972.
- Harvey-Lee, Elisabeth, *Mistress of the Graphic Arts: Famous and Forgotten Women Printmakers, c. 1550 – c. 1950. (Dealer's Catalogue)*, ed. Elisabeth Harvey-Lee, Oxford 1995.
- Harvey-Lee, Elisabeth. *The Artist Mirrored. A Selection of Artists' Printed Portraits & Self-Portraits*, ed. Elisabeth Harvey-Lee, North Aston 2002.
- Heinich Nathalie, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, rozmowy z Julienem Ténédosem, przeł. J. M. Kłoczkowski, Fundacja Terytoria książki, Gdańsk 2019.
- Heydel Adam, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Wydawnictwo Literacko – Naukowe, Kraków 1933.
- Höch Hannah, *Life Portrait: A Collaged Autobiography*, The Green Box 2016.
- Huml Irena, *Warszawskie szkolnictwo artystyczne dla kobiet na przełomie XIX i XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki” t. XLVII, z. 4, s. 297-307.
- Humm, Maggie. *Słownik teorii feminizmu*, Semper, Warszawa 1993.
- Husakowska Maria, *With a Little help from my friends* [w:] *Anna Sobol-Wejman. Akwaforta, litografia 1995-1997*, katalog wystawy, czerwiec 1997, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1997.
- Iskin Ruth E., *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, New York 2007.
- Iwasiów Inga, *Intymność i rynek*, „Dekada literacka”, 2004, nr 3, s. 26-31.
- Iwasiów Inga, *Tożsamość, performatywność, komunikacja – genderowe aspekty autobiografizmu*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 1(2) s. 7–11.
- Jaffe, Patricia, *Women Engravers*, Virago, London 1988.
- Jakimowicz Andrzej, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.
- Jakimowicz Andrzej, *Jacek Malczewski*, Auriga, Warszawa 1974.

Jakimowicz Irena, *Pięć wieków grafiki polskiej*, katalog wystawy, 19. 06. - 30. 08. 1997, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.

Jakubowska Agata, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2004.

Jakubowska Agata, *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. Odbicia Izabeli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 70-78.

Jakubowska Agata, *Auto-narracje Ewy Kuryluk*, [w:] *Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-1978*, katalog wystawy, 6. 05 - 14. 08. 2016, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 33-45.

Jakubowska Agata, *Sztuka i Emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.

Jakubowska Agata, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 29, 2004, s. 26-27.

Jakubowska Teresa, hasło: M. T. Krawczyk [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten Und Völker*. Bd. 77, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), Berlin / Boston, De Gruyter, 2013, s. 235-236.

Jankowska Małgorzata, *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz - strategie i formy obecności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2018.

Juszkiewicz Piotr, *Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny* [w:] *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań*. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11-12.12.1997, Kraków 1999.

Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

Kaczmarek Adrianna, *Autoportrety graficzne Konstantego Brandla. Refleksje nad warsztatem artysty*, „Quart” 2019, 4, s. 43-57.

Kaczmarek Adrianna, *Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947–1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*, w: *Sztuka Europy Wschodniej*, tom IX. *Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w 20 i 21 wieku*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2021, s. 73-80.

Kalota-Szymańska Maria, *Grafika Teresy Jakubowskiej*, „Pomorze” 1958, nr 23, 1-15.12, s. 7.

Kangór z kamerą 1959-2009 - autofotografia, koment. Ewa Kuryluk, eseje: Małgorzata Baranowska, rozm. z artystką Dorota Monkiewicz, Kraków, „Artemis” Galeria Sztuki, Warszawa : Art+On, Galeria Sztuki Współczesnej Domu Aukcyjnego Rempex 2009.

Karolak Sylwia, *Druga wojna światowa w kobiecych narracjach postpamięciowych* [w:] *Kobiety i / a doświadczenie wojny 1914-1945 i później*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Wyd. naukowe Wydz. Społecznego UAM, Poznań 2015, s. 317-330.

Kasperski Edward, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa Dom Wydawniczy i Handlowy, Warszawa 2001, s. 11-14.

Käthe Kollwitz, Grafik Und Zeichnungen aus dem Dresdener Kupferstich – kabinet, 28. Mai bis 23. Oktober 1960 im Albertinum, Dresden, 1960.

Kearns Martha, *Käthe Kollwitz: Woman and Artist*, Feminist Press, New York 1976.

Kemp Wolfgang, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, przeł. M. Bryl; M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”* Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Kern Danuta, *Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską*, „Poezja” 1987, nr 2, s. 100-102.

Kolińska Krystyna, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Książka i Wiedza, Kraków 1978.

Kopszak Piotr, *Olga Boznańska (1865-1949)*, Edipresse Książki, Warszawa 2006.

Kos Ewa, *Specyfika polskich badań autobiograficznych: geneza i rozwój do lat 70. XX w.*, „Teraźniejszość - Człowiek – Edukacja”, 2009, nr 3 (47), s. 49-67.

Kossowska, Irena, *Aporia: zwielokrotnione wizerunki, sparafrazowane obrazy*, „Konteksty” 2012, nr 1–2, 285–297.

Kostołowski Andrzej, *Żywy Róż*, katalog wystawy *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej*, Galeria BWA, Lublin 1985.

Kościelniak Marta, *Olga Boznańska i Käthe Kollwitz : czołowe artystki kobiecej secesji i ich odmienny stosunek do naturalizmu* [w:] *Wyjazdy „za sztuką” : nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2015.

Kowalczyk Izabela, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones” 1997, nr 8, s. 135–152.

Kowalczyk Alina, *Zniewolenie i ślady buntu – czyli autoportrety kobiet : od Claricii do Olgi Boznańskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 97/1, s. 141-158.

Kowalczyk Alina, *Świadectwo autoportretu*, Biblioteka WWSH, Fundacja Humanistyczna, IBL PAN, Warszawa 2008.

Kowalska Bożena, *Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii*, „Pomorze” 1958, nr 16 (46), 31. 08., s. 8.

Kowalska Bożena (tekst bez tytułu) [w:] *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*, katalog wystawy, Galeria Ekranu, maj-czerwiec, Warszawa 1959.

Kowalska Bożena, *Dwa szkice o Piotrowskiej*, [w:] *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń, 2011, s. 63-69.

Kozieńko-Poklewska Krystyna, *Grafika Jakubowskiej*, „Słowo na Warmii i Mazurach” 1965, nr 32 (623), 27-28. 03., s. 4.

Kozłowska Małgorzata, *Życie dłutem wyżłobione. Twórczość Krystyny Wróblewskiej (1904–1994)*, seria Archiwum Sztuki Polskiej XX wieku, t. II, red. Jerzy Malinowski, wyd. Neriton, Warszawa 2007.

Krahmer Catherine, *Käthe Kollwitz*, Taschenbuch Verlag, Hamburg 1981.

Kras Janina, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868-1924*, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Król Anna, *Olga Boznańska*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002.

Król Anna, *Boznańska nieznana*, Kraków 2005.

Krystyna Piotrowska. Patrz mi w oczy, katalog wystawy, 19.11.21-14.01.22, Galeria Biała, Lublin 2021.

Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011.

Krystyna Piotrowska. Jest czego nie ma, 27.04-28.05.2017, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017.

Krystyna Piotrowska. Rozmowy, katalog wystawy, grudzień 1990, BWA, Poznań 1990.

Krytowska Michalina, *Bio(geo)grafia kobieca – przestrzenny wymiar doświadczenia*, „Autobiografia” 2016, nr 7 (2), s. 75-91.

Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania, *Jacek Malczewski – życie i twórczość*, Kraków 2008.

Krzyżanowska Małgorzata K., *Polska szkoła drzeworytu nowoczesnego w powojennej twórczości Grupy Dziewięciu Grafików (1947-1960)*, [w:] *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*. Materiały sesji naukowej 23 października 2009 roku, Katalog wystawy, red. B. Chojnacka, M. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 88-101.

Krzyżanowska Małgorzata K., *Twórczość grupy Dziewięciu Grafików 1947–1960*, wyd. Tako, Toruń 2014.

Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje, red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janoniene, katalog wystawy, Toruń – Wilno, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1996.

Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919–1939/45). Dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna, red. M. Geron, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022.

Kudelska Dorota, *Dukt Pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.

Kudelska Dorota, *Malczewski. Obrazy i słowa*, W.A.B., Warszawa 2012.

Kulpińska Katarzyna, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych–trzydziestych XX wieku*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo”, 2016, t. 47, s. 221-242.

Kulpińska Katarzyna, *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt*. [w:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, H. Gołuńska, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.

Kulpińska Katarzyna, *Codziennosc przez pryzmat litografii: grafika amerykańskich i polskich artystek lat 30. XX wieku*, [w:] *Wielosc w jedności: litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku: materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015 roku*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2015, s. 69-82.

Kulpińska Katarzyna. *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.

Kulpińska Katarzyna, *Grafika / Print-making*, [w:] *Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919-1939/45): dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna*, pod red. M. Geron, Toruń 2022, s. 131-177.

Kulpińska Katarzyna, *The Printmaking Department at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń in the years 1946-1960: the beginnings, the educational process, the graduates*, [w:] *Art Education and Art Criticism In Central and Eastern Europe in the 20th and 21st Centuries/ Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w 20 i 21 wieku*, red. M. Geron, J. Malinowski, *Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of the East Europe*, 2021, vol. 9, Warszawa - Toruń, s. 61-71.

Kuryluk Ewa, hasło: Anna Wiszniewska [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten Und Völker*. Bd. 82, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2014, s. 334-335.

Kuryluk Ewa, *About my work*, „Skira Annual” (Geneva), 1978, nr 4.

Kuryluk Ewa, *On My Artistic Development Leading to Drawing on Fabrics*, „Leonardo” 1981, Vol. 14, No. 4 (Autumn), p. 265-270.

Laboratorium badacza. Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em, Philippe Lejeune, Magda Rodak, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 200–216.

Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

Lejeune Philippe, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1975, nr 5 (23), s. 31-49.

Leśniakowska Marta, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności* [w:] Alina Ślesińska. *1922-1994*, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2007.

Leśniakowska Marta, *Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.*, [w:] *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniał, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010,

Literatura polska. Przewodnik encyklopedia, t. I, pod red. J. Krzyżanowskiego, PWN, Warszawa 1984.

Luba Iwona, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Neriton, Warszawa 2004.

Ludzie z powietrza: retrospektywa 1959-2002: instalacje, fotografie, rysunki, obrazy, Ewa Kuryluk, projekt graficzny Ewa Kuryluk, teksty Ewa Kuryluk, Agnieszka Taborska, Nick Wadley, Andrzej Wirth, Galeria Sztuki „Artemis”, Kraków 2002.

Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości, Spisał i zredagował: Lech Stangret, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, Kraków 2016.

Markowska Anna, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.

Mason Mary G., *Inny głos: autobiografie pisarek*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 169-207.

Melosik Zbyszko, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010.

Meskimmon, Marsha, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 1996.

Micula Małgorzata, *Autobiografia jako źródło kreacji, czyli konfesyjna sztuka Tracey Emin*, „Quart” 2009, nr 4 (140), s.73-90.

Miluska Jolanta, *Tożsamość kobiet i mężczyzn w cyklu życia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.

Mill John Stuart, *The subjection of women*, [w:] *John Stuart Mill and Harriet Taylor Mill, Essays on Sex Equality*, Chicago 1970.

Miller Nancy K., *Writing Fictions: Women's Autobiography in France*, w: eadem, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Columbia University Press, New York 1988.

Morawińska Agnieszka, *Dawne artystki*, [w:] *Artystki polskie*, oprac. A. Jakubowska, Warszawa - Bielsko-Biała 2011.

Mori Gioia, *Tamara Lempicka. Paryż 1920-1938*, Arkady, Warszawa 2005.

Mori Gioia, *Tamara de Lempicka. La regina del moderno*, Skira Editore, Milano 2011.

Morozewicz Małgorzata, *Autobiografizm w sztuce kobiet* [w:] *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, pod red. eadem, K. Citko, Trans Humana, Białystok 2012.

Nagel Otto, *Selbstbildnisse der Kathe Kollwitz*, Henschelverlag, Berlin 1965.

Nead Linda., *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.

Naess Atle, *Munch. Biografia*, WAB, Warszawa 2007.

Néret Gilles, *Tamara de Lempicka 1898-1980*, Benedikt TaschenVerlag, Köln 1992.

Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-1978, katalog wystawy, 6. 05 - 14. 08. 2016, red. J. Popielska-Michalczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016.

Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, "Art News" 1971, vol. 69, nr 9 (January), pp. 22-39, 67-71 (polskie tłumaczenie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „OŚKa” 1999, nr 3, s. 52–56.)

Nowakowska-Sito Katarzyna, *Zielone bugatti-podroz w czasie i przestrzeni*, [w:] *Tamara Lempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, katalog towarzyszący wystawom: *Tamara Lempicka – kobieta w podróży*, 18. 03. - 14. 08. 2022 oraz *Tamara Lempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, 02. 09. 2022 - 31. 01. 2023, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022.

Nowicka Zofia, *Popeniłam szaleństwo...* (wywiad z Teresą Jakubowską) „Pomorze” 1961, nr 5 (107), 1-3.03., s. 3.

Olszewska Aneta, *Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna*, [w:] *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska i Wioleta

Zgłobicka-Gierut (Biblioteka Katedry Biografistyki Pedagogicznej 5), Episteme, Lublin 2014, s. 53-68.

Onians John, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, Yale 2008.

Ostrowska-Grabska Halina, *Bric à brac. 1848–1939*, PIW, Warszawa 1978.

Pekaniec Anna, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobiste-go od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Pekaniec Anna, *Literatura dokumentu osobistego kobiet. Ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych*, „Autobiografia” 2014, nr 1 (2), s. 13-28.

Peterson L. H., *Traditions of Victorian Women's Autobiography, The Poetics and Politics of Life Writing*, University Press of Virginia, Charlottesville and London 1999.

Piękny dzień, rozmowa z Ewą Kuryluk, rozmawia A. Drotkiewicz, „Dwutygodnik” 2009, nr 15, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/525-piekny-dzien.html> [dostęp 26. 02. 2023].

Piotrowska Krystyna, hasło: Anna Manicka [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 82, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2017, s. 17-18.

Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Ossolineum, Wrocław 1965.

Pollock Griselda, Parker Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora Press, London 1981.

Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”, red. Agnieszka Rosales-Rodriguez, Wyd. Neriton / Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018.

Poprzęcka Maria, *Marie Laurencin. Smutniutka baletniczka bez serca*, [w:] *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*, Agora SA, Warszawa 2012, s. 47-61.

Poprzęcka Maria, *Boznańska i inne...*[w:] *Pochwała malarstwa: studia z historii i teorii sztuki*, Wydawnictwo Słowo obraz/ terytoria, Gdańsk 2000, s. 189-207.

Poprzęcka Maria, *Życie artysty*, [w:] *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27–29 października 1994, pod red. eadem, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie Arx Regia, Warszawa 1995, s.7-9.

Poprzęcka Maria, *Anna Bilińska-Bohdanowicz* [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 174-177.

Poprzęcka Maria, *Olga Boznańska*, [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s. 186-189.

Porębski Mieczysław, *Cylinder Gierymskiego, wakacje Picassa i deska Kantora*, [w:] *Życie artysty: problemy biografiki artystycznej*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27–29 października 1994, pod red. eadem, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie Arx Regia, Warszawa 1995, s.11-26.

Poznańska Justyna, *Narracyjne konstruowanie tożsamości. O autobiografii Niny Berberowej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2013, Tom IX, s. 265-278.

Prymlewicz Karolina, *Z życia wycięte*, [w:] *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte*, katalog wystawy, 17. 11. 2020–31 .03. 2021, pod red. eadem, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, Warszawa 2020.

Przemyśleć historię sztuki, materiały XIII Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 15-17 października 1992 / pod red. Marii Poprzęckiej, Seminarium Metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki (1992 Nieborów); Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1994.

Puciata-Pawłowska Jadwiga, *Jacek Malczewski*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

Querido Alessandra M., *Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo*, „Estudosfeministas”, 2012, Vol.20 (3), p. 881-899.

Raczek-Karcz Marta Anna, *Siedząca i Flâneur*, [w:] *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29.09.2022-15.01.2023, red. B. Chojnacka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.

Rideal Liz, *Mirror, Mirror. Self-Portraits by Women Artists* (with Essays by Whitney Chadwick and Frances Borzello), Watson-Guption Publications, London 2002.

Rosales-Rodriguez Agnieszka, *Macierzyństwo i dzieci w obrazach Élisabeth Vigée Le Brun a nowoczesne ideały wychowania*, [w:] *Materiały pokonferencyjne Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, Nieborów 2017.

Rostworowska Maria, *Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej*, Lexis, Kraków 2003.

Roszak Joanna, *Oczy niebieskie i oczy torturowane do oślepienia. Strategie obrazowania wojny w pracach Krystyny Piotrowskiej* [w:] *Kobiety i /a doświadczenie wojny. 1914-1945 i później*, pod red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2015, s. 331-340.

Rottenberg Anda, *Karp, puch, włosy* [w:] *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011.

Rudd Natalie, *The Self-Portrait*, Thames & Hudson, London 2021.

Runyan William McKinley, *Historie życia a psychobiografia badania teorii i metody*, tłum. Jacek Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

Rusinova Zora, *Dyskurs siebie. Autoportret w sztuce zaangażowanej płciowo*, [w:] *Płeć? Sprawdzam! Kobięcość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, 20.03-13.06.2010, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 53-58.

Rychter-Janowska Bronisława, *Mój dziennik 1912-1950*, wstęp i opr. J. Różalska, Warszawa, 2016.

Rzepa Teresa, *Psychologia Władysława Witwickiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991.

Saalman Howard, *The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti*, Pennsylvania State University Press 1970.

Sawbridge Peter, *Tamara de Lempicka – femme fatale des Art déco*, katalog wystawy, Royal Academy of Arts, London, 15 V – 13 VIII 2004, Kunstforum Wien, 15 IX 2004 – 2 I 2005, Ostfildern-Ruit 2004.

Schlender Magdalena, *Autoportrety polskiej malarki Anny Bilinskiej. (Die Selbstbildnisse der polnischen Malerin Anna Bilinska)*, Hamburg 2005.

Segal Hanna, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przekł. Paweł Dybel, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.

Segal Hanna, *A psycho-analytic approach to aesthetic*, [in:] *Psychoanalysis and Art Kleinian Perspectives*, Ed. by S. Gosso, Routledge 2004.

Showalter Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton 1977.

Sieradzka Anna, *W swetrze i zbroi. Strój w autoportretach Jacka Malczewskiego*, „Ikonotheka” 1990, nr 2, s. 105-158.

Sławiński Janusz, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1992, s. 138-157.

Smolińska Marta, *Jest czego nie ma: Krystyny Piotrowskiej dialog z widmami*, [w:] *Krystyna Piotrowska. Jest czego nie ma*, katalog wystawy, 27. 04. - 28. 05. 2017, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017, s. 7-9.

Smulski Jerzy, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna : na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 79/4, s. 83-101.

Sobczak Izabela, *Intymna obcość. Figura matki w powieści >Frascati< Ewy Kuryluk*, „Rocznik Komparatystyczny” 2019, nr 10, s. 103-121.

Sobol-Wejman Anna, hasło: Katarzyna Kulpińska [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten Und Völker*. Bd. 104, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff / Beyer Andreas, Savoy Bénédicte, Tegethoff Wolf (red), De Gruyter, Berlin / Boston 2019, s. 393-394.

Sophie Calle: True Stories, ActesSud, Arles Cedex – Paris 2016.

Sosnowska Joanna, *Sztuka kobiet na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa - Bielsko-Biała 2011, s.40-52.

Sosnowska Joanna, *Biografia kobieca*, [w:] *Biografia, historiografia wczoraj i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, Lublin 2005, s. 179-189.

Sosnowska Joanna, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003.

Sosnowska Joanna, *Stara artystka maluje*, „Konteksty”, 2007, Vol.61 (1), s. 112-120;

Sosnowska Joanna, *W cieniu Tamary*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2020, nr 4, s. 643-658.

Sosnowska Joanna, *Linda Nochlin – Feminizm, realizm i polska historia sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2022, tom XLVII, s. 135-143.

Souter, Gerry, *Frida Kahlo: beneath the mirror*, Parkstone International, New York 2015.

Standing Juliet, *Ewa Kuryluk, Richard Bradley Atelier*, „Arts Review” (Londyn) 03. 06. 1972.

Stanford Friedman Susan, *Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice*, w: *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, ed. Sidonie Smith, Julia Watson, The University of Wisconsin Press 1998.

Stankowska Agata, *Podróż ku sobie w podróże od siebie. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie studia polonistyczne. Seria literacka”, 2018, nr 32, s. 221-249.

Stopczyk Stanisław Krzysztof, *Kaethe Kollwitz*, Arkady, Warszawa 1962.

Stryjeńska Zofia, *Chleb prawie że powszedni*, tom I, red. Maria Grońska, Gebethner i Ska, Warszawa 1995.

Sylvester David, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Szafkowska Magdalena, *Teresa Jakubowska. Linoryty*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2010.

Szafkowska Magdalena, *Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym*, [w:] *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku*, Materiały z sesji naukowej 23. X. 2009, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2011, s. 110-119.

Szopa Katarzyna, *Filozofia feministyczna i autobiografia: wokół myśli Luce Irigaray*, „Autobiografia” 2018, nr 1 (10), s. 25-36.

Szymkiewicz J., *Z Teresą Jakubowską – o grafice*, z cyklu *Rozmowy o sztuce*, „Gazeta Pomorska” (Spojrzenia) 21-22.10. 1961, s. 3.

Taylor Barbara Ann, *Wood Engraving by Women Artists*, “Oxford Art Journal” 1980, 3/1, 79–82.

Teresa Jakubowska – grafika, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000.

Teresa Jakubowska – grafika. Katalog wystawy, red. Agata Rissmann, tekst Małgorzata Geron, Muzeum Okręgowe, Toruń 2000.

Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki, katalog wystawy, luty–marzec 1965, BWA/Olsztyn-Zamek, Olsztyn 1965.

Teresa Jakubowska. Z życia wycięte, katalog wystawy, 17.11.2020–31.03.2021, red. Karolina Prymlewick, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, Warszawa 2020.

Thormann Ellen, *Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen Paris*, Reimer Verlag, Berlin 1993.

Timm Werner, *The Graphic Art of Edvard Munch*, Studio Vista, London 1969.

Tomalska Joanna, *Sztuka, miłość i medycyna: Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857–1893) w świetle wspomnień męża*. [w:] *Archiwum Emigracji Studia – Szkice – Dokumenty*, 2012, Zeszyt 1–2 (16–17), s. 28-37.

Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

Toniak Ewa, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, Warszawa - Bielsko-Biała 2011.

Tyler Parker, *Florine Stettheimer: a life in art*, Farrar, Straus, New York 1963.

Urbaniak Marcin, *Tożsamość narracyjna” Ricoeura jako medium między pojęciem i doświadczeniem „ja”*, „Rocznik Kognitywistyczny”, 2010, t. 4, s. 215-222.

Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum., wstęp K. Estreicher, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Vedovello Franco, *Van Gogh. Życie i twórczość*, Warszawa 2003.

Verner Gunn Janet, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Walczeńska Sławomira, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo Fundacji Kobiet eFKa, Kraków 1999.

Waldow-Schily Brigitte, *Maria Hiszpańska-Neumann. Leben und Werk 1917-1980*, Frankfurt am Main 2014.

Wallis Mieczysław, *Autoportret*, WAiF, Warszawa 1964.

Wallis Mieczysław, *Autoportrety artystek*, „Wiedza i Życie” 1949, nr 10, s. 916.

Wallis Mieczysław, *Autoportrety artystów polskich*, WAiF, Warszawa 1966.

Walther I. F., *Vincent van Gogh: 1853–1890: wizja i rzeczywistość*, Poznań 1991.

Ważbiński Zygmunt, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, z serii: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. Wiesław Juszcak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.

Wejbert-Wąsiewicz Ewelina, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.

Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina, *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia sociologica” 2018, nr 66, s. 11-31.

Wierzchowska Wiesława, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Film i Literatura, Łódź 1989.

Wilkie Angus, *Biedermeier*, Poznań 2006.

Winiarski Artur, *Tamara Łempicka – fenomen nowoczesności*, w: *Tamara Łempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, katalog towarzyszący wystawom: *Tamara Łempicka – kobieta w podróży*, 18. 03 - 14. 08. 2022 oraz *Tamara Łempicka a Art Déco. Tradycja i nowoczesność*, 2. 09. 2022 - 31. 01. 2023., Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022.

Witz Ignacy, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.

Witz Ignacy, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954-1968*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

Woch Janna, *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2006.

Wolska Maryla, Obertyńska Beata, *Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1974.

Woodward Richard B., *The Experimental Self: Edvard Munch's Photography' Review*, „The Wall Street Journal” 29. 11. 2017, www.wsj.com/articles/the-experimental-self-edvard-munchs-photography-review-1511992289 [dostęp 18.12.2022]

Wydział Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie (1919–1939/45). Dydaktyka, twórczość i tradycja artystyczna, red. M. Geron, Toruń 2022.

Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej, katalog wystawy, kwiecień–maj 1965, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1965.

Zawsze piszemy o sobie. Z Ewą Kuryluk rozmawiała A. Wolny-Hamkało, „Tygodnik Powszechny”, www.tygodnikpowszechny.pl/zawsze-piszemy-o-sobie-143175.

Zębala Agnieszka, *Problemy autobiografii kobiecej w studiach genderowych*, „Ruch Literacki” 2005, z. 6, s. 539-550.

Zimand Roman, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

Żórawska Natalia, *Homo holocaustus, czyli holocaustowe doświadczenia autobiograficzne kobiet* [w:] *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 7-32.

Życie artysty: problemy biografiki artystycznej, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 27-29 października 1994, red. Maria Poprzęcka, Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Arx Regia, Warszawa 1995.

Niepublikowane prace magisterskie i licencjackie:

Baczyński Jan, *Dzieje Katedry-Zakładu Grafiki*, praca magisterska napisana pod kier. dr Tadeusza Marciniaka w Zakładzie Pedagogiki Artystycznej, Toruń 1982 [maszynopis]

Kołecka Daria, *Doświadczenie siebie - Ewy Kuryluk sobą patrzenie - analiza wybranych prac artystki z lat 1972-1985*, praca magisterska napisana pod kier. Romy Sedyki, Uniwersytet Jagielloński [data obrony: 2018-07-11]

Kurek Jolanta, *Autobiograficzna twórczość Ewy Kuryluk*, praca magisterska napisana pod kier. Magdaleny Popiel, Uniwersytet Jagielloński [data obrony: 2012-01-25]

Sikora Aleksandra, *Szkoły artystyczne dla kobiet w Krakowie (1864-1914)*, praca licencjacka napisana pod kier. prof. Marka Zgórniaka, Uniwersytet Jagielloński [data obrony: 2017-09-28]

Netografia:

Archives of WomenArtistsResearch&Exhibitions

Czyńska Małgorzata. *Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie*, „Wysokie Obcasy” 14. 05. 2021. [Dostęp 6. 12. 2021. <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>].

Kozicka D., *Krytyk w PRL-u*, „Wielogłos” 2008, nr 1/3, s. 136-137, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>, [dostęp 17.04.2023]

Kuźmich M., *To, co ukryte. O relacji malarstwa i fotografii w twórczości Ewy Kuryluk*, http://www.czytelniaszutki.pl/wp-content/uploads/2011/10/Marika_Kuzmich.pdf

Manicka A., *Teresa Jakubowska, artystka zaangażowana*, 27. 12. 2022 <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/385>.

Meskimmon M., *Historiography /Feminisms/ Strategies*, https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaisssue12_Marsha-Meskimmon_29-31.pdf, [dostęp 20.02.2023].

Onians J., Fernie E., *Neuroways of seeing*. Tate Gallery, 2008-05-01. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/neuro-ways-seeing>[dostęp 04.12.2022].

www.historielez.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie [dostęp 17.04.2023]

Encyklopedia PWN [online] [dostęp 2022-04-13].

<http://kantorfoundation.pl/maria-stangret-kantor-malujac-progi-maria-stangret-kantor-o-swoim-zyciu-i-tworczosci-spisal-i-zredagowal-lech-stangret/> [dostęp 20.03.2023]

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/autobiography>[dostęp 25.01.2023]

https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/faces_portraits.html [dostęp 22.03.2023]

<http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [dostęp 22.03.2023]

<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez> [dostęp 20.02.2023]

<https://artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3138/150134>

http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=113&Itemid=115&lang=pl [dostęp 01.03.2023],

<https://www.myartbroker.com/artist-tracey-emin/collection-nude-self-portraits?p=2>
[dostęp 31.03.2023]

Louise Bourgeois Studio Archive, referencje dokumentu: LBQ-0001,
https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-1012_sov_page-18.html [dostęp 27.03.23].

www.rosenbru.cl/

Aída Carballo 1916-1985. Entre el sueño y la realidad,
https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo_aida_carballo/46 [dostęp 14.04.2023]

<http://www.oas.org/artsoftheamericas/aida-carballo> [dostęp 30.03.2023]

BIOGRAMY ARTYSTEK



Teresa Jakubowska

Teresa Jakubowska urodziła się 22 kwietnia 1930 roku w Wilnie, tam też przeżyła okupację. Po II wojnie światowej wraz z rodziną została zmuszona do opuszczenia miasta i w ramach repatriacji osiedlona w Złotowie (obecnie woj. wielkopolskie) na Ziemiach Odzyskanych. W latach 1948-1953 studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie uzyskała dyplom w pracowni prof. Jerzego Hoppena. Artystka wyszła za mąż w 1949 roku za kolegę ze studiów, Wojciecha Jakubowskiego, grafika, twórcę licznych exlibrisów. W 1952 roku artystka urodziła córkę Helenę, a w 1957 roku syna Tytusa. Niedługo potem rozwiódła się. Jej drugim mężem został Romuald Jerzy Drzewiecki (1933-2022), malarz i architekt wnętrz, dziekan Wydziału Sztuk Pięknych UMK w latach 1996-2002. Do 1965 roku Jakubowska mieszkała i tworzyła w Toruniu, a od 1966 roku w Warszawie. W latach 1958-1969 artystka należała do Grupy Toruńskiej, z którą kilkakrotnie wystawiała. Od 1954 roku była członkinią Związku Polskich Artystów Plastyków (do 1983), od 1955 roku należy do AIAP - Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych, a od 1978 roku do Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników XYLON w Szwajcarii. Zainspirowana wystawami organizowanymi przez „Xylon”, przy pomocy Ministra Kultury i Sztuki przyczyniła się w 1975 roku do powołania „Quadriennale polskiego drzeworytu i linorytu” w Olsztynie. Prace Jakubowskiej zostały po raz pierwszy zaprezentowane w 1956 roku na I Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku w warszawskiej Zachęcie. Od tego czasu brała udział we wszystkich ważniejszych wystawach okręgowych, środowiskowych i ogólnopolskich. Jej pierwsze wystawy indywidualne odbyły się w 1958 roku w toruńskim Dworze Artusa oraz w 1959 roku w warszawskiej Galerii Ekranu. W tamtym okresie artystka rozpoczęła liczne podróże, które miały ogromny wpływ na jej twórczość. Jesienią 1956 roku wzięła udział w pierwszej ogólnopolskiej wycieczce zorganizowanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków na wystawę obrazów Rembrandta do Amsterdamu. Następny wyjazd, dwa lata później na Wystawę Światową „Expo ‘58” do Brukseli, zaowocował jej nowymi pracami, zdecydowanie śmielszymi w sposobie cięcia, rozmiarach i tematyce. Z tego okresu pochodzą „egzotyczne” cykle drzeworytów oraz nieliczne monotypy. Pod koniec roku Jakubowska odbyła podróż świąteczno-noworoczną statkiem *Transylvania* po morzu Śródziemnym. Artystka zobaczyła Tunis, Tripolis, Stambuł, Kair, Grecję, Włochy. Ta podróż i dwie wcześniejsze, miały ogromny wpływ na jej twórczość, bo ciągu kolejnych lat pojawiały się w twórczości Jakubowskiej ich reminiscencje. W 1963 roku wraz z Józefem Gielniakiem reprezentowała polską grafikę na paryskim Biennale Sztuki Młodych. W tym okresie grafiki Jakubowskiej zaczęły wzbudzać duże zainteresowanie co zapoczątkowało wieloletnią współpracę z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, zajmującym się rozpowszechnianiem i sprzedażą dzieł sztuki za granicę. To z kolei pozwoliło artystce

realizować kolejne podróże; do Włoch, Szwajcarii, Niemiec, Związku Radzieckiego, Egiptu, Grecji, Turcji. W 1963 i 1965 otrzymała wyróżnienia na I i II Sympozjum „Złote Grono” w Zielonej Górze, a w kolejnych latach wiele nagród, medali i wyróżnień na przeglądach i w konkursach środowiskowych i graficznych. W 2001 roku została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Swoje prace prezentowała na ponad 180 wystawach indywidualnych w Polsce i za granicą oraz wielu przeglądach międzynarodowych.

Wybrane wystawy indywidualne: 1957 – Olsztyn, BWA, 1958 – Toruń, Dwór Artusa, 1959 – Warszawa, Salon Ekranu, 1961 – Toruń, Bydgoszcz KMPiK, 1962 – Toruń Dwór Artusa, 1963 – m.in. Warszawa, TPSP, Pristina (Jugosławia), 1965 – Warszawa TPSP, Olsztyn Zamek, Bydgoszcz BWA, Toruń ZPAP, Wrocław, Dom Związków Twórczych, 1966 – Erewań, Dom Kultury, 1967 – Sopot, Gdynia, BWA, 1968 – Zurich, Galerie La Formier, 1970 – Genewa, Galerie Club, Rzym, Towarzystwo Przyjaźni Polsko – Włoskiej, 1974 – Wrocław, Klub Dziennikarza, Leningrad, Dom Kultury, Kijów, Dom Kultury, Brunszwik, Galerie Die Brücke, 1975 – Sofia, Ośrodek Kultury Polskiej, 1976 – Warszaw, Galeria Kordegarda, 1978 - Brunszwik, Galerie Die Brücke, 1979 – Smoleńsk, Muzeum, 1980 – Erewań, Do Kultury, 1983 – Płock BWA, 1986 – Warszawa KMPiK, 1989 – Strumića (Macedonia), Dom Kultury, 2000 – Toruń, Muzeum Okręgowe, 2001 – Warszawa, Muzeum Karykatury, 2011 – Wrocław, Muzeum Narodowe, Toruń, Galeria Sztuki Wozownia, 2017 – Warszawa, Galeria Delfiny, 2020 – Warszawa, Muzeum Karykatury.

Prace artystki znajdują się m.in. w zbiorach: Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Karykatury w Warszawie, Muzeum w Zielonej Górze, Muzeum Zamkowe na Wawelu w Krakowie, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta w Warszawie, Biblioteka Narodowa w Paryżu, Muzeum Historii i Sztuki w Genewie, Muzeum w Lozannie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje, Muzeum w Belgradzie.



Ewa Kuryluk

Ewa Kuryluk urodziła się 5 maja 1946 w Krakowie. Jest córką Karola Kuryluka, dziennikarza i wydawcy (redaktora magazynu „Odrodzenie”) społecznika i działacza kulturalnego, ministra kultury i sztuki (1956–1958) oraz Marii Kuryluk (urodzonej jako Miriam Kohany), pisarki i pianistki. Malarka, fotografka, graficzka, pisarka, poetka, eseistka. W 1947 roku rodzina artystki przenieśli się do Warszawy, trzy lata później (1950) urodził się jej brat, Piotr. W 1959 roku Karol Kuryluk został mianowany ambasadorem w Austrii, co skutkowało przeprowadzką do Wiednia. W 1964 roku, przed jesiennymi egzaminami do warszawskiej ASP i powrotem do Polski przyszła artystka odbyła podróże, które miały wpływ na ukształtowanie się jej artystycznej indywidualności. W czerwcu pojechała na klasową wycieczkę pomaturalną do Grecji, podczas której odłączyła się od grupy i wyruszyła autostopem do Delft, Epiduaros,

Myken i Tirynsu. W lipcu pojechała na letnie stypendium, które wygrała w konkursie Instytutu Włoskiego we Wiedniu. W Urbino, rodzinnym mieście Rafaela, studiowała język i kulturę na tamtejszym uniwersytecie. Podróżowała po Umbrii i Toskanii. W 1964 roku Ewa Kuryluk została przyjęta na studia do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pod koniec grudnia 1966 roku artystka poznała Helmuta Kirchnera, studenta fizyki na Uniwersytecie Cambridge, który został jej modelem i partnerem. Wypadki marcowe i wcześniejsze nagonki antysemickie 1968 roku miały dramatyczny wpływ na rodzinę artystki - na początku tego roku ojciec artystki przeszedł zawał i pod koniec tego roku zmarł. 8 marca natomiast brat Ewy, Piotr, wówczas student fizyki, został pobity przez milicję na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego. Ujawniła się jego choroba psychiczna i próbował popełnić samobójstwo. W tym czasie rodzina miała kłopoty finansowe, więc Ewa Kuryluk podjęła pracę w redakcji niemieckiego wydania czasopisma „Polska”. Śmierć ojca, fala antysemityzmu oraz choroba matki i brata wywarły wpływ na psychikę i stany emocjonalne Ewy Kuryluk; znalazły także odbicie w jej twórczości. W 1970 roku artystka ukończyła studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując dyplom z malarstwa i tytuł magistra historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1974 roku została wydana pierwsza książka Kuryluk zatytułowana *Wiedeńska Apokalipsa*, a dwa lata później ukazało się dzieło poświęcone twórczości Aubreya Beardsleya (*Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsley*). Od tego czasu jest zarówno artystką wizualną, tworzącą obrazy i rysunki, jak i pisarką publikującą poezję, prozę, eseje i szkice literackie o sztuce. Wydała dwa tomy poetyckie: *Kontur* (1979) i *Pani Anima* (1984), zbiór krótkich szkiców o kondycji sztuki współczesnej *Podróż do granic sztuki* (1982). Esencją jej wszechstronnej twórczości, zarówno plastycznej jak i literackiej jest autobiografizm. Była jedną z inicjatorek ruchu „O poprawę”, skupiającego grono absolwentów warszawskiej akademii. Współzałożycielka grupy „Śmietanka”. W czerwcu 1981 roku zorganizowała niezależną międzynarodową wystawę sztuki *Ogród wiedzy*. Otwarcie jej pierwszej indywidualnej wystawy w Stanach Zjednoczonych zbiegło się z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce. W lutym 1982 roku, dzięki dotacji European Program Exchange uzyskała stypendium i prowadziła seminaria w Instytucie Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Nowojorskim. Wykładała w New School for Social Research na tymże uniwersytecie a także na uniwersytecie w San Diego w Kalifornii. Współtworzyła kwartalnik „Zeszyty Literackie”, który rok później znalazł swą siedzibę w Paryżu (jest do dziś członkinią redakcji. Od 1989 roku artystka zaczęła

regularnie odwiedzać Warszawę, a od 1995 roku dzieliła swój czas między Stany Zjednoczone i Francję. Współpracowała z Amnesty International (seminarium-wystawa *Rok Więźniów Politycznych*, 1976). W 1992 roku założyła stowarzyszenie *Amici di Tworki* wspierające pacjentów ogromnego szpitala psychiatrycznego pod Warszawą. W następnych latach ukazały się jej postmodernistyczne powieści: *Wiek XXI* (wyd. polskie 1996) i *Grand Hotel Oriental* (wyd. polskie 1997), *Encyklopedierotyki / Encyklopedia erotyczna* (2001). Kuryluk opublikowała trzy tomy historii swojej rodziny: *Goldi*, *Frascati* i *Feluni*. Książka *Goldi. Apoteoza zwierzęczości* w 2005 została zakwalifikowana do finału Nagrody Literackiej Nike. W 2009 powstał francuski film dokumentalny o artystce pt. *Vera Icon, Ewa Kuryluk* (reż. Cederic Schiltz; francuska premiera odbyła się 29 czerwca 2009 w Paryżu, polska 21 października 2009 w Warszawie). W 1985 roku Kuryluk została uhonorowana za działalność na rzecz wolności słowa i praw człowieka przez New York Fund for Free Expression. W 2010 roku została nominowana do Nagrody Literackiej Nike za *Frascati*, a w 2020 roku nominowana do Nagrody Literackiej Nike oraz Nagrody Literackiej m.st. Warszawy za powieść *Feluni*. W 2012 roku została odznaczona Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” za zasługi dla kultury polskiej.

Wystawy indywidualne: 1969 – Malarstwo i rysunek, Galeria PWSM, Warszawa; 1970 – Prace malarskie i graficzne, Woodstock Gallery, Londyn; 1972 – Prace malarskie i graficzne, Richard Bradley Atelier, Billingford, Wielka Brytania; 1973 – Malarstwo – Rysunek – Grafiki, Christian M. Nebehay Galerie, Wiedeń; Człkopejzaże, Galeria Współczesna, Warszawa; 1974 – Obrazy, Galerie Lambert, Paryż; 1975 – Malarstwo i rysunek, Galeria Pryzmat, Kraków; 1976 – Obrazy i rysunki, Galeria Zapiecek, Warszawa; Malarstwo/Malarstwo, Galerie Länderbank, Graz, Austria; 1977 – Pejzaże ludzkie, Galeria Nowa, Poznań; Malarstwo, Muzeum Narodowe, Wrocław; Malarstwo, Ściana Wschodnia, Warszawa; 1979 – W naszych czterech ścianach, instalacja, Ściana Wschodnia, Warszawa; 1980 – Zachowane, instalacja, Galeria Krytyków, Warszawa; Human Landscapes, Art Gallery, Middlesbrough, Wielka Brytania; 1982 – Pokój wspomnień, Podróż, instalacja, Helen Shlien Gallery, Boston; 1984 – Villa dei misteri, instalacja, Art in General, Nowy Jork; Jesień w Princeton, instalacja, Princeton, NY; Skóra, instalacja, Princeton, NY; 1985 – Siedem czarnych krzeseł w śniegu, instalacja, Princeton University, Princeton, NY; 1986 – Błony pamięci, instalacja, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires; Grafiki, instalacja, Justus-Liebig Universität,

Giessen; Membrany, instalacja, Kunstaction, Kleinsassen, Niemcy; 1987 – Teatr Miłości, instalacja, Mobius, Boston; 1988 – Rysunki na bawełnie, Galeria Sztuki, Lublin; Wrzesień – Pamiętaj, instalacja, Narodowe Centrum Nauk Humanistycznych, Research Triangle Park, Karolina Północna; 1989 – Całuny, instalacja, Studio TM, Warszawa; Winter Erotic, instalacja, Narodowe Centrum Nauk Humanistycznych, Research Triangle Park, Karolina Północna; 1990 – Skin/Sky – Red/Blue, Rysunki, instalacja, Art in General, Nowy Jork; 1992 – Zachód słońca dla trzech ocalałych, instalacja, University of California, San Diego; 1994 – Rysunki i instalacje, Pałac Radziwiłłów, Nieborów; Rysunki i instalacje, Galeria ZPAP, Warszawa; 1995 – Whi's This Mysterious Boy, Galeria Manhattan, Łódź; 1996 – Trzy krzesła i Całun, instalacja, Gerlesborgsskolan, Hamburgsund, Szwecja; 1997 – Rysunki na papierze (1974-1978), Galeria Artemis, Kraków; Instalacje (1977-1997), Manggha, Kraków; 1998 – Sekretne życie ubrań, instalacja, Galeria Artium, Fukuoka; 2000 – Trio dla ukrytych, instalacja, Autoportret w fotografii, Galeria Artemis, Kraków; Autoportrety na papierze, tkaninach i fotografiach, Iren Sagan Gallery, Essen; 2001 – Cotton Skins, instalacje, Latitude 53, Edmonton, Kanada; 2002 – Kobieta i sztuka, Austriackie Forum Kultury, Bratysława; 2003 – Retrospektywa, Galeria Zachęta, Warszawa; 2004 – Good Morning, Rolo, performance i instalacja, część Nova Polska, Château de la Petite Malmaison; 2005 – Tabu, instalacja, Galeria Artemis, Kraków; 2009 – *Kangór* z kamerą 1959-2009. Autofotografia, Złoty Statek, instalacja, Galeria Artemis, Kraków; Paryż w Warszawie, rekonstrukcja wystawy malarstwa Kuryluka w Galerie Lambert w 1974; Nowe Auto-Fotografie, Art+on, Warszawa; 2011 – Kucyk w Gliwicach, Czytelnia Sztuki, Gliwice; Zarysowując cień, Galeria Design, Wrocław; 2015 – *Kangór* z aparatem w Poznaniu, Galeria Ego, Poznań.

Prace artystki znajdują się m.in. w zbiorach: Muzeum Narodowe w Warszawie; Galeria Narodowa Zachęta, Warszawa; Muzeum Narodowe w Krakowie; Muzeum Narodowe w Poznaniu; Muzeum Narodowe we Wrocław; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi; Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa; Bibliothèque Nationale, Paryż; Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń; Kettle's Yard Museum, Cambridge, Anglia; Bass Museum of Art, Miami Beach, Floryda; Narodowe Centrum Humanistyczne, Karolina Północna.



Krystyna Piotrowska

Krystyna Piotrowska urodziła się 1 marca w 1949 roku w Zabrzu. Artystka wizualna, graficzka, autorka filmów i instalacji. Początkowo głównym medium jej twórczości była grafika, a podstawowym tematem – portret i autoportret. W latach 1966–1972 studiowała na Wydziale Architektury Wnętrz w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie,

a w latach 1972-1975 na Wydziale Grafiki w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. W Malmö studiowała w Grafiki Skolan Forum (1985–1990) gdzie doskonaliła techniki warsztatowe w pracowni Bertila Lundberga. Rok po ukończeniu studiów otrzymała Stypendium Rządu Francuskiego. W latach 1978–1984 prowadziła w Poznaniu Galerię ON (od 1980 razem z Izabellą Gustowską). Wskutek wprowadzenia stanu wojennego w Polsce i działalności męża artystki, Grzegorza Gaudena i jego internowania, Piotrowska wraz z rodziną zdecydowała się skorzystać z możliwości wyjazdu za granicę jaka była oferowana internowanym. W 1984 roku wyemigrowała do Szwecji razem z mężem i córką. Po pobycie w obozie dla uchodźców zamieszkali w Lundzie, spotkali się z, jak wspomina artystka, fantastycznym przyjęciem. Doceniono także twórczość Piotrowskiej. W Lundzie artystka szkoliła się w technice akwaforty i akwatinty, miała do dyspozycji profesjonalną pracownię. Tam też nawiązała kontakt ze środowiskiem emigrantów marcowych, a także z Gołą Tencer poprzez jej brata, który mieszkał w Lundzie. W 2001 wróciła z emigracji do Polski i zamieszkała w Warszawie. Od 2006 do 2012 była inicjatorką i kuratorką cyklu wystaw *Projekt Próżna*, które poruszały tematy polsko-żydowskiej historii, zagłady i antysemityzmu.

Jest laureatką wielu stypendiów, nagród i wyróżnień: 1977 – Stypendium Rządu Francuskiego; 1978 – 8. Nagroda, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Frechen; 1979 – Prix d’Achat na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Ljubljanie; 1988 – Ellen Trotzig Stypendium, Szwecja; 1989 – Nagroda Jury, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Ljubljana; 1990 – Nagroda Kulturalna miasta Lund; 1991 – Nagroda Jury, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Sapporo; 1991 – Wyróżnienie, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bharat Bhavan, Indie; 1992 – Nagroda i Medal, V Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław, 1993 – 1. Nagroda, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Sapporo; 1994 – 1. Nagroda, I Biennale Autoportretu, Radom; 1997 – Nagroda Regulaminowa, Integrafia, Katowice; 2000 – Nagroda Regulaminowa, Integrafia, Katowice; 2005 – Nagroda Klubu Krytyki Artystycznej Galerii Pokaz, Warszawa.

Brała udział w wystawach: od 1976 – Międzynarodowe Biennale/ Triennale Grafiki, Kraków, Międzynarodowe Biennale Grafiki, Bradford, 1998 – Graficy, Zachęta, Warszawa; 2006 – Czarno-białe czy kolorowe. W czym tkwi magia grafiki?, Galeria Grafiki Domek Ogrodnika, Łódź; 2008 – Medium... Post... Mortem, Katowice; 2009 – Difference Beyond Difference, Art Stations Foundation, Poznań; 2011 – Historia w

sztuce, MOCAK, Kraków. Wystawy indywidualne: 1975 – Galeria OdNowa, Poznań; 1977 – Galeria ON, Poznań; Galeria Kalambur, Wrocław; 1978 – BWA, Poznań; BWA, Zielona Góra; Galeria Foto –Medium –Art, Wrocław; 1981 – Galeria Studio, Warszawa; 1983 – Theater am Aegi, Hannover; 1984 – Galeria Bazar, Poznań; 1985 – Aura Krognohuset, Lund; Galeria Pokaz, Warszawa; 1986 – Grafiska Sällskapet, Sztokholm; 1987 – Galeria Wielka 19, Poznań; 1988 – Lang Gallery, Malmö; 1989 – F.A.B. Gallery, Edmonton; BWA, Poznań; 1991 – Grafiska Sällskapet, Sztokholm; 1992 – BWA, Łódź; 1994 – Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom; Izabella Gustowska. Krystyna Piotrowska. Reflection, Konsthallen, Lund, Szwecja; 1995 – Galeria U Jezuitów, Poznań; 1996 – Konsthallen, Tomelilla, Szwecja; 1997 – Galeria Kordegarda, Warszawa; 1998 – Instytut Polski, Rzym; 2004 – Fabryka Trzciny, Warszawa; Galeria Wizytująca, Warszawa; 2005 – Otwarta Pracownia, Kraków; 2008 – Dokument podróży, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; Galeria Wizytująca, Warszawa; 2010 – Galeria Art New Media, Warszawa; 2011 – Złote włosy Małgorzaty, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń; 2012 – Riflessi, Instytut Polski w Rzymie; 2013 – Jej włosy, MOCAK, Kraków; 2017 – Jest czego nie ma, PGS Sopot; 2021/22 – Patrz mi w oczy, Galeria Biała, Lublin; 2022 – Krystyna Piotrowska. Studium, Galeria Studio, Warszawa; 2022 – Córka myśliwego, Galeria Wizytująca, Warszawa.

Prace artystki znajdują się m.in. w: MOCAK – Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków; Centrum Sztuki Współczesnej – Znaki Czasu, Toruń; Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Łódź; Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom; Muzeum Miejskie, Zabrze; Victoria and Albert Museum, Londyn; Alvar Aalto Museum, Jyväskylä (Finlandia); Moderna Museet, Sztokholm (Szwecja); Muzeum Sztuki – Malmö, Göteborg, Norrköping, Kristianstad (Szwecja); Muzeum Sztuki Współczesnej, Sapporo (Japonia).



Anna Sobol - Wejman

Anna Sobol-Wejman urodziła się 3 grudnia 1946 w roku w Rybniku. Uprawia akwafortę, akwatintę, odprysk, mezzotintę, litografię. Ukończyła Liceum Sztuk Plastycznych w Opolu w 1966 roku. Studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1966-1972, w pracowniach Włodzimierza Kunza i Mieczysława Wejmana. Syna profesora Wejmana, Stanisława, którego poślubiła w 1972 roku, poznała na drugim roku studiów. W tym samym roku artystka obroniła dyplom z grafiki użytkowej u profesora Witolda Skulicza oraz w Pracowni Litografii profesora Włodzimierza Kunza. W 1974 roku artystka urodziła syna, Filipa. W latach 1984-1985 wraz z mężem odbyła kilka podróży, m.in. do Stanów Zjednoczonych. Na Uniwersytecie w Connecticut nawiązali wiele przyjaźni, m.in. z prof. Gusem Mazzocą. W roku 1985 artystka prowadziła warsztaty graficzne na Akademii Sztuk Pięknych w Rejkiawiku. W 1986 roku wraz z mężem odbyła podróż do Japonii, gdzie odbyło się pięć wystaw obojga artystów. W latach 1986-1990 Sobol-Wejman kierowała Galerią Teatru Stu w Krakowie. Brała udział w artystycznych projektach m.in. w 1994 w Brunssum (Holandia), Saint-Nazaire (Francja). Od 1991 roku artystka stale współpracuje z Jan Fejkiel Gallery w Krakowie, w której do 2009 roku zrealizowała

pięć wystaw indywidualnych. W 1994 roku artystka uczestniczyła w projekcie *Poeci Francuscy – Polscy Graficy*. W 2002 roku wraz z mężem i Darkiem Vasińą przez dwa tygodnie pracowali w Highpoint Center for Printmaking w Minneapolis. W 2004 roku zmarła matka Anny Sobol-Wejman. Artystka zadedykowała jej cykl *Dziennik życia wewnętrznego*. Od 2005 roku Anna Sobol-Wejman i Stanisław Wejman są posiadaczami własnej prasy graficznej (600 kg). W 2006 rok artystka wzięła udział w projekcie tworzenia serii książek monograficznych wydawanych w Mediolanie nakładem wydawnictwa Vanniego Scheiwillera *All'Insegna del Pesce d'Oro*.

W roku 1995 zdobyła Grand Prix - The Masters of Graphic Art - na III Międzynarodowym Biennale Grafiki w Győr na Węgrzech. W roku 2009 została uhonorowana Nagrodą Związku Polskich Artystów Plastyków im. Witolda Wojtkiewicza za wystawę w Jan Fejkiel Gallery pt. *Siedzące. Rozmowa z S.W.* W grudniu 2009 roku minister kultury i dziedzictwa narodowego odznaczył ją Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” za zasługi dla kultury polskiej.

Artystka brała udział w wielu ekspozycjach zbiorowych i cyklicznych imprezach konkursowych o randze międzynarodowej, m. in. w Międzynarodowym Biennale (Triennale) Grafiki w Krakowie (1976-2000), International Print Biennale w Lublanie (1995), International Print Biennial w Seulu (2002, 2004), Biennale Internationale de la Graveure et des Nouvelles Images w Sarcelles (Francja; 2003).

Wybrane wystawy indywidualne: 1977 - Gallery Librije, Zwolle, Holandia; 1978 - La Saletta d'arte gries, Kunststudio-Gries, Bolzano, Włochy; 1982 - Galerie BKF, Rogaland Kunstnersenter, Norwegia; 1986 - Gołogórski&Rostworowski Gallery, Kraków Gang Skór Gallery, Reykjavik, Islandia; 1987 - Space la Vita Gallery, Aomori, Japonia Sapporo Art Plaza, Sapporo, Japonia Seibu Gallery, Toyama, Japonia Hasegawa Gallery, Tokio, Japonia Galeria 86, Gdańsk Odeon Gallery, Zwolle, Holandia Gallery de Clue, Amsterdam, Holandia; 1989 - Galeria Teatru STU, Kraków; 1992 - Galeria Domu Sztuki, Warszawa Galerie de l'Encadreur - Jean Claude Meier, La Chaux de Fons, Szwajcaria Polski Instytut Kultury, Wiedeń, Austria; 1995 - Jan Fejkiel Gallery, Kraków 1996 - Exhibition in De Ring, Epe, Holandia; 1997 - Atrium Gallery, Storrs, USA, Jan Fejkiel Gallery, Kraków, Janos Xantus Museum, Győr, Węgry, Kunstverein, Oerlinghausen, Niemcy Galerie Amstel Kerk, Amsterdam, Holandia.

Prace artystki w zbiorach: Biblioteki Narodowej w Warszawie; Győr (Węgry) Xántus János Múzeum; Biblioteka Głównej ASP Kraków, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy; Musée des Beaux Arts Chambéry, Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu; Minneapolis, Institute of Art; Museum of Modern Art w Nowym Jorku; National Gallery of Art w Waszyngtonie; William Benton Museum of Art w Storrs (USA); Minneapolis Institute of Art; Waszyngton, National Gallery of Art, a także w prywatnych zbiorach w Danii, Francji, Holandii, Islandii, Japonii, Niemczech, USA i Polsce.

Spis ilustracji

(układ według kolejności omawianych w tekście dzieł)

1. Teresa Jakubowska, *Przekrój*, 1959, drzeworyt, 40,2 x 30,2 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-645.
2. Teresa Jakubowska, *Poród*, 1958, linoryt, 18 x 26 cm. Zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fot. Zbigniew Suliga, MPŚ-M/252.
3. Teresa Jakubowska, *Przeprowadzka*, 1960, linoryt, 32 x 25,5 cm. Zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zbigniew Suliga, MPŚ-M/305.
4. Teresa Jakubowska, *Narkoza*, 1960, drzeworyt, 16,5 x 25cm. Zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zbigniew Suliga, MPŚ-M/559.
5. Teresa Jakubowska, *Rozwód*, 1961, linoryt, 32 x 28 cm. Zbiory Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fot. Zbigniew Suliga, MPŚ-M/301.
6. Teresa Jakubowska, *Przerwane macierzyństwo*, 1962, linoryt, 41,5 x 54 cm. Reprodukacja z: [www. historielez.artmuseum.pl](http://www.historielez.artmuseum.pl).
7. Teresa Jakubowska, *Ślub*, 1959, linoryt, 16 x 31 cm. Zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, G.31070.
8. Teresa Jakubowska, *Przejście*, 1962, linoryt, 73,5 x 56,3 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-140.
9. Teresa Jakubowska, *Krzysztofory – vernisage*, 1960, linoryt, 31 x 40 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowo w Toruniu, Toruń 2000.
10. Teresa Jakubowska, *Zejsście*, 1958, drzeworyt, 20 x 22 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowo w Toruniu, Toruń 2000.
11. Teresa Jakubowska, *Pogrzeb*, 1958, linoryt, 16 x 35 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowo w Toruniu, Toruń 2000.
12. Teresa Jakubowska, *Solarium*, 1962, linoryt, 42,8 x 58,5 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, MT/Gr/3033.
13. Teresa Jakubowska, *Casino de Paris*, 1964, linoryt, 48 x 71 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowo w Toruniu, Toruń 2000.

14. Teresa Jakubowska, *Na plaży*, 1956, linoryt, 18 x 23 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Toruniu, MT/Gr/6074.
15. Teresa Jakubowska, *Plaża*, 1960, linoryt, 23 x 53 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowie w Toruniu, Toruń 2000.
16. Teresa Jakubowska, *Lato tysiąclecia*, 1963, linoryt, 52 x 76 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowie w Toruniu, Toruń 2000.
17. Teresa Jakubowska, *Pokaz fryzur*, 1963, linoryt, 51 x 71 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowie w Toruniu, Toruń 2000.
18. Teresa Jakubowska, *Plac Pigalle*, 1964, linoryt, 59 x 51 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-1370.
19. Teresa Jakubowska, *Rzym*, 1968, linoryt, 60,8 x 82 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-1013.
20. Teresa Jakubowska, *Kolonia*, 1989, linoryt, 83 x 58 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowie w Toruniu, Toruń 2000.
21. Teresa Jakubowska, *Kolejka*, 1966, linoryt, 64 x 85 cm. Zbiory Muzeum Okręgowie w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-4966.
22. Teresa Jakubowska, *Spadanie*, 1967, linoryt, 68 x 35 cm. Reprodukacja z: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowie w Toruniu, Toruń 2000.
23. Teresa Jakubowska, *Czekając na wiatr*, 1971, linoryt, 70 x 52 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-2145.
24. Teresa Jakubowska, *Majenie idola*, 1972, linoryt, 75,2 x 45,3 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-2144.
25. Teresa Jakubowska, *Przewracanie idola*, 1972, linoryt, 70,6 x 50,4 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-2145.
26. Teresa Jakubowska, *Osaczenie*, 2008, linoryt, 81 x 50,8 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB GW-5571.
27. Ewa Kuryluk, *Ewa wiosną*, 1966, linoryt, 30 x 20 cm. Reprodukacja z: *Człkopezaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.

28. Ewa Kuryluk, *Ewa z węzłem*, 1966, litografia, 31 x 41,5 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
29. Ewa Kuryluk, *Ten Szatan Ewa*, 1968, litografia, 36,5 x 46 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
30. Ewa Kuryluk, *Kobiety w żałobie*, 1967, litografia, 64 x 49 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
31. Ewa Kuryluk, *Groteska to ja*, 1968, rysunek, 29,5 x 20,5 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
32. Ewa Kuryluk, *Bliźniaczki z wazonem kwiatów*, 1969, litografia, 64 x 49 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
33. Ewa Kuryluk, *Autoportret janusowy*, 1966, akwaforta, 20 x 14 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
34. Ewa Kuryluk, *Trzy razy ja*, 1967, akwaforta, 23,5 x 14 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
35. Ewa Kuryluk, *Ewa samotrzecia*, 1968, litografia, 33 x 36 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
36. Ewa Kuryluk, *Autoportret w kapeluszu*, 1968, litografia, 52 x 41cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
37. Ewa Kuryluk, *Nasz pawie świat*, 1967, akwaforta, 23 x 20 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
38. Ewa Kuryluk, *Nasza planeta z ptakami i Zazą*, 1967, litografia, 47 x 36 cm. Reprodukacja z: *Człkopejzaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty:*

- 1959-1975, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
39. Ewa Kuryluk, *Agonia i ciężka*, 1970, akwaforta, 19,5 x 15,5 cm. Reprodukacja z: *Człkopezaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
40. Ewa Kuryluk, *Aborcja w TV i na żywo*, 1974, rysunek, 48 x 52 cm. Reprodukacja z: *Człkopezaż: rysunki, kolaże, akwaforty, litografie, linoryty: 1959-1975*, Galeria Sztuki „Artemis” Kraków, Galeria Sztuki „Wozownia” Toruń 2016.
41. Krystyna Piotrowska, *Tekstyli*, 1975, technika własna (litografia na tkaninie), 96,8 x 65,1 cm. Archiwum artystki.
42. Krystyna Piotrowska, *Rekonstrukcje*, 1976, litografia, 60 x 97 cm. Reprodukacja z: *Krystyna Piotrowska. Jest czego nie ma*, katalog wystawy, 27. 04. - 28. 05. 2017, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2017.
43. Krystyna Piotrowska, *Katalog, 1, 2, 3, 4*, 1979, litografia, 100 x 70 cm. Reprodukacja z: *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011.
44. Krystyna Piotrowska, *Album 1*, 1979, litografia, 70 x 100 cm. Archiwum artystki.
45. Krystyna Piotrowska, *Album 2*, 1979, litografia, 70 x 100 cm. Archiwum artystki.
46. Krystyna Piotrowska, *Album 3*, 1979, litografia, 70 x 100 cm. Archiwum artystki.
47. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu*, 1979, offset, 100 x 70 cm. Reprodukacja z: *Krystyna Piotrowska, Złote włosy Małgorzaty*, katalog wystawy, Poznań, Toruń 2011.
48. Krystyna Piotrowska, *Kadr 1 (Poszerzanie kadru)*, 1982, offset, 75 x 61 cm. Archiwum artystki.
49. Krystyna Piotrowska, *Kadr 3 (Poszerzanie kadru)*, 1982, offset, 75 x 61 cm. Archiwum artystki.
50. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z pamięci 1*, 1984, offset, kolaż, litografia, 60 x 80 cm. Archiwum artystki.
51. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z pamięci 2*, 1984, offset, kolaż, litografia, 60 x 80 cm. Archiwum artystki.

52. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z pamięci 3*, 1984, offset, kolaż, litografia, 60 x 80 cm. Archiwum artystki.
53. Krystyna Piotrowska, *Portret grupowy z Krystyną*, 1989, akwaforta, 70 x 100 cm. Archiwum artystki.
54. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z Fridą*, 1995, akwaforta, 70 x 100 cm. Archiwum artystki.
55. Krystyna Piotrowska, *W trzy*, 1993, akwaforta, 39,5 x 49,5 cm. Reprodukacja z: artinfo.pl.
56. Krystyna Piotrowska, *Autoportret w czerwieni*, 2016, technika własna na aluminium. Archiwum artystki.
57. Krystyna Piotrowska, *Portret z Krystyną*, 2007, druk, technika własna na aluminium, 160 x 204 cm. Archiwum artystki.
58. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z żółtą sukienką*, 2021, technika własna na aluminium, 61,5 x 72 cm. Reprodukacja z: www.artnet.com.
59. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z kokardami*, 2017, technika własna na aluminium. Reprodukacja z: www.wysokieobcasy.pl.
60. Anna Sobol-Wejman, *Trofeum I*, 1972, litografia, 54 x 77 cm, Archiwum artystki.
61. Anna Sobol-Wejman, *Trofeum II*, 1972, litografia, 54 x 77 cm, Archiwum artystki.
62. Anna Sobol-Wejman, *Godziny, dni, lata*, 1978, akwaforta z akwatintą, 36 x 50 cm. Archiwum artystki.
63. Anna Sobol-Wejman, *Płyniemy*, praca niedatowana, akwaforta, 24 x 36 cm. Reprodukacja z: www.galeriagrafikiiplakatu.pl/.
64. Anna Sobol-Wejman, *OVA*, 1996, akwaforta, akwatinta, 60,5 x 193 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022. (prawa i lewa część)
65. Anna Sobol-Wejman, *Żółta pantera*, 1994, litografia barwna, 70 x 100 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB/GW/6981.
66. Anna Sobol-Wejman, *Pantera*, 2014, akwaforta, akwatinta barwna, 33,8 x 32,3 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak,

- zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
67. Anna Sobol-Wejman, *Panterka*, 2015, akwaforta, akwatinta barwna, 33,8 x 32,3 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
68. Anna Sobol-Wejman, *Siedzące*, 2008, akwatinta, akwaforta barwna, 33,7 x 32 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
69. Anna Sobol-Wejman, *Siedzące*, 2010, akwatinta barwna, 33,8 x 32,2 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, MOB/GW/6517.
70. Anna Sobol-Wejman, *Dziennik życia wewnętrznego I*, 2004, akwaforta, akwatinta, 32 x 49,7 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
71. Anna Sobol-Wejman, *Dziennik życia wewnętrznego II*, 2004, akwaforta, akwatinta, 29,1 x 49,8 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
72. Anna Sobol-Wejman, *Dziennik życia wewnętrznego III*, 2004, akwaforta, akwatinta, 18,6 x 49,5 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
73. Anna Sobol-Wejman, *Kobiety w oknach II*, 1996, akwaforta, akwatinta barwna, 87,3 x 57,7 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog

- wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
74. Anna Sobol-Wejman, *Koszula z Bécherel I*, 2001, akwaforta, 65 x 50 cm. Reprodukcja z: www.artinfo.pl
75. Anna Sobol-Wejman, *Koszula z Bécherel III*, 2001, akwaforta, 65 x 50 cm. Reprodukcja z: www.artinfo.pl
76. Anna Sobol-Wejman, *Kropla drąży skalę*, 2014, akwaforta barwna, 65 x 49,5 cm. Reprodukcja z: www.onebid.pl.
77. Anna Sobol-Wejman, *Kropla drąży skalę*, 2014, akwaforta barwna, 78,5 x 60 cm. Reprodukcja z: www.onebid.pl.
78. Anna Sobol-Wejman, *Kropla drąży skalę*, 2014, akwaforta barwna, 57 x 78 cm. Reprodukcja z: www.fejkielgallery.com.
79. Anna Sobol-Wejman, *Kropla drąży skalę*, 2014, akwaforta barwna, zróżnicowane odbitki o wymiarach: 57 x 78 cm. Reprodukcja z: www.onebid.pl.
80. Anna Sobol-Wejman, *Kobiety 2020*, 2020, akwaforta, akwatinta barwna, 50,8 x 88,7 cm. Zbiory Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022-15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
81. Anna Sobol-Wejman, *Solidarne*, 2020, akwaforta, akwatinta barwna, 87,6 x 54,5 cm, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak, zdjęcie do katalogu *Anna Sobol Wejman i Stanisław Wejman*, katalog wystawy, 29. 09. 2022 - 15. 01. 2023, red. Barbara Chojnacka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 2022.
82. Tracey Emin, z cyklu *Mother [Matka]*, 2017, litografia, 76,5 x 103 cm. Reprodukcja z: www.countereditons.com/eu.
83. Tracey Emin, *I Loved My Innocence [Kochałam moją niewinność]*, 2019, litografia, 76 x 60 cm. Reprodukcja z: www.countereditons.com/eu.
84. Tracey Emin, z cyklu *These Feelings Were True [Te uczucia były prawdziwe]*, 2020, litografia, 65,5 x 55,5 cm. Reprodukcja z: www.countereditons.com/eu
85. Tracey Emin, z cyklu *These Feelings Were True [Te uczucia były prawdziwe]*, 2020, litografia, 65,5 x 55,5 cm. Reprodukcja z: www.countereditons.com/eu
86. Louise Bourgeois, *Medical Print [Medyczna grafika]*, 2001, suchoryt, 17,5 x 21,3 cm. Reprodukcja z: www.moma.org

87. Louise Bourgeois, *Selfportrait* [Autoportret], 2006, akwaforta, akwatinta, sucha igła, 10 x 1,9 cm. Reprodukacja z: www.moma.org
88. Louise Bourgeois, *Selfportrait* [Autoportret], 1990, akwaforta, akwatinta, sucha igła, 40,3 x 27,6 cm. Reprodukacja z: www.moma.org
89. Louise Bourgeois, *Femme Maison* [Kobieta dom], 1947, tusz, ołówek na papierze, 25,2 x 18,1 cm. Reprodukacja z: www.moma.org
90. Louise Bourgeois, *Feeding* [Karmienie], 2009, sucha igła, 12,5 x 8,6 cm
Reprodukacja z: www.moma.org
91. Roser Bru, *Autorretrato* [Autoportret], 2011, litografia. Reprodukacja z: www.roserbru.cl
92. Roser Bru, *Autorretrato con Víctor Jara* [Autoportret z Victorem Jarą], litografia, 2009. Reprodukacja z: www.roserbru.cl
93. Aida Carballo, *Autorretrato autobiografico* [Autoportret autobiograficzny], 1973, akwaforta, 16 x 25 cm.
Reprodukacja z: www.oas.org/artsoftheamericas/aida-carballo

Katalog prac

(układ według kolejności omawianych w tekście dzieł)



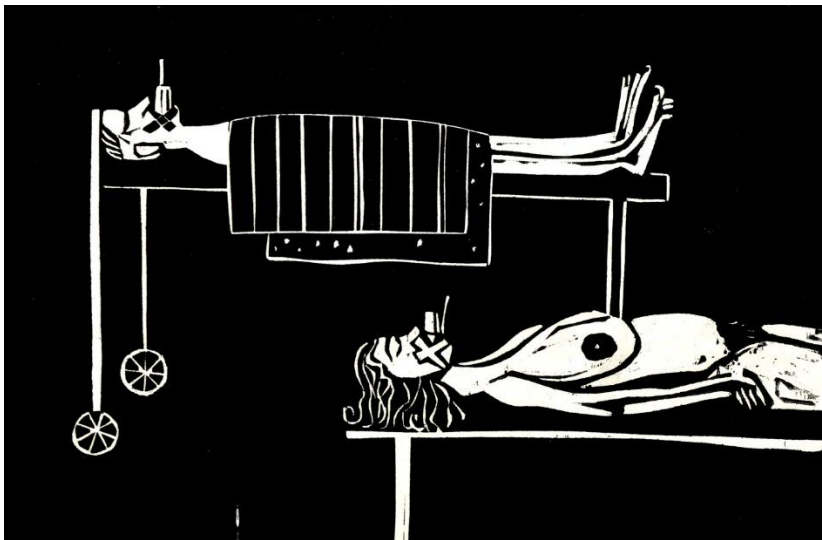
1. Teresa Jakubowska, *Przekrój*, 1959, drzeworyt.



2. Teresa Jakubowska, *Poród*, 1958, linoryt.



3. Teresa Jakubowska, *Przeprowadzka*, 1960, linoryt.



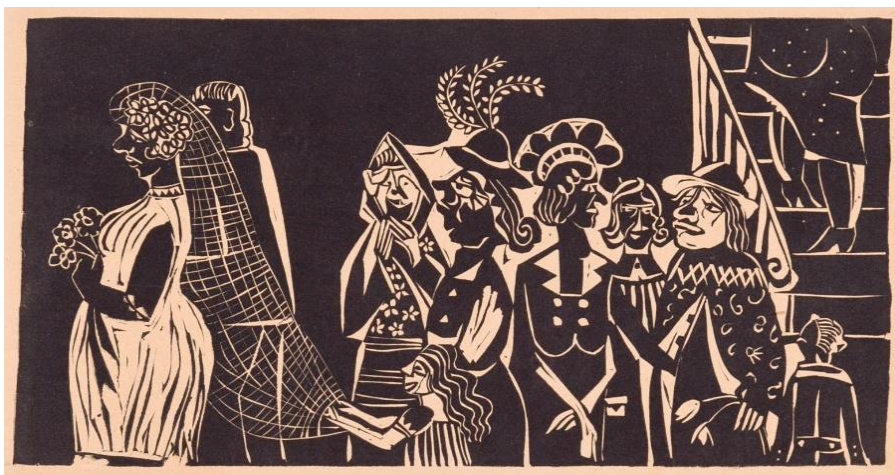
4. Teresa Jakubowska, *Narkoza*, 1960, drzeworyt.



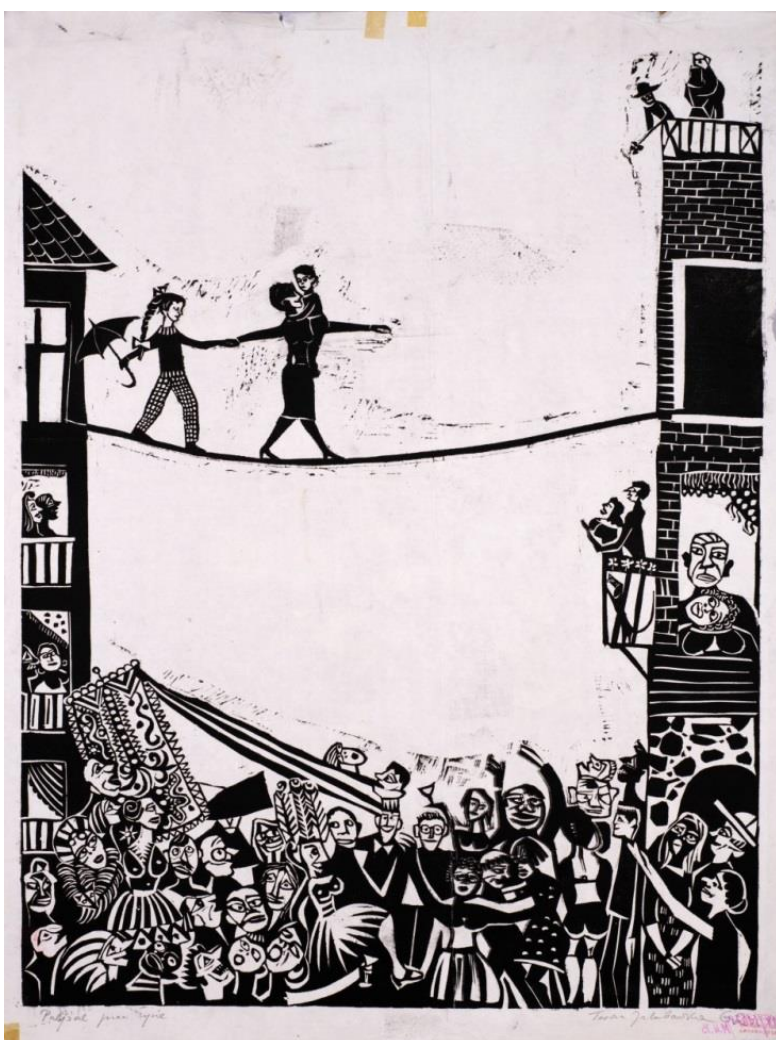
5. Teresa Jakubowska, *Rozwód*, 1961, linoryt.



6. Teresa Jakubowska, *Przerwane macierzyństwo*, 1962.



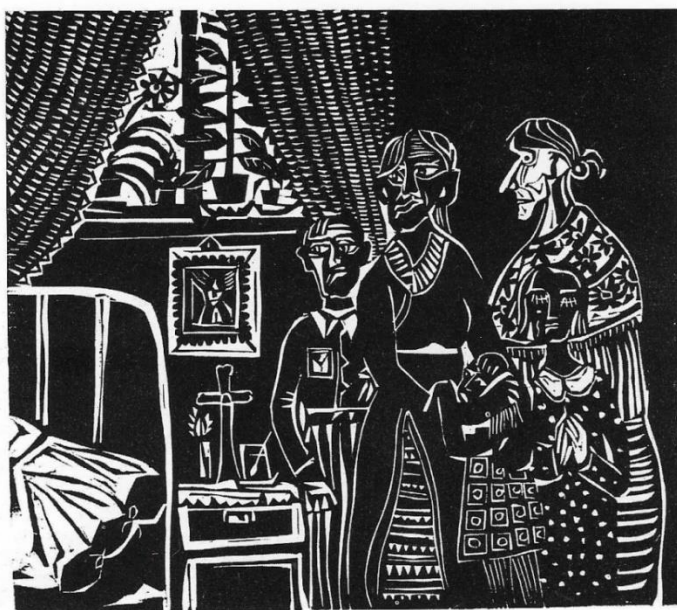
7. Teresa Jakubowska, *Ślub*, 1959, linoryt.



8. Teresa Jakubowska, *Przejście*, 1962, linoryt.



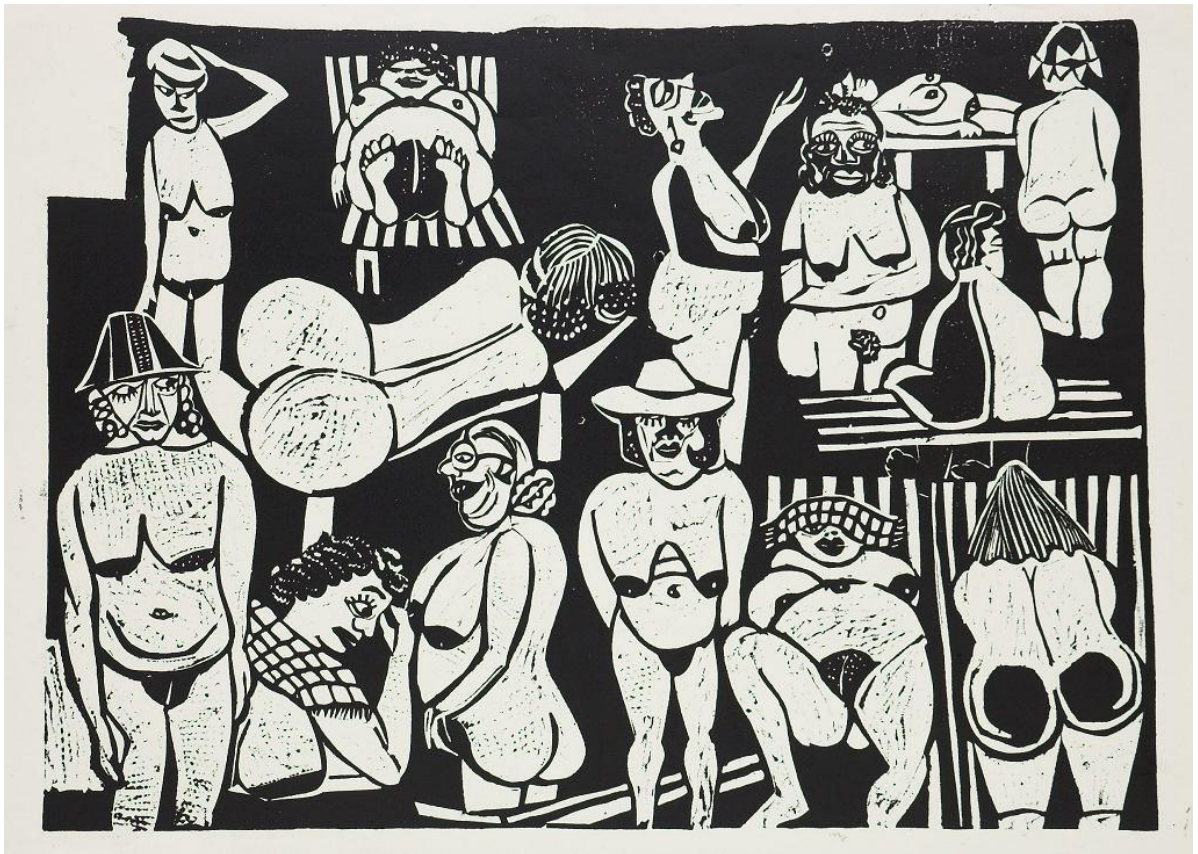
9. Teresa Jakubowska, *Krzysztofor – vernisage*, 1960, linoryt.



10. Teresa Jakubowska, *Zejsście*, 1958, drzeworyt.



11. Teresa Jakubowska, *Pogrzeb*, 1958, linoryt.



12. Teresa Jakubowska, *Solarium*, 1962, linoryt.



13. Teresa Jakubowska, *Casino de Paris*, 1964, linoryt.



14. Teresa Jakubowska, *Na plaży*, 1956, linoryt.



15. Teresa Jakubowska, *Plaża*, 1960, linoryt.



16. Teresa Jakubowska, *Lato tysiąclecia*, 1963, linoryt.



17. Teresa Jakubowska, *Pokaz fryzur*, 1963, linoryt.



18. Teresa Jakubowska, *Plac Pigalle*, 1964, linoryt.



19. Teresa Jakubowska, *Rzym*, 1968, linoryt.



20. Teresa Jakubowska, *Kolonia*, 1989, linoryt.



21. Teresa Jakubowska, *Kolejka*, 1966, linoryt.



22. Teresa Jakubowska, *Spadanie*, 1967, linoryt.



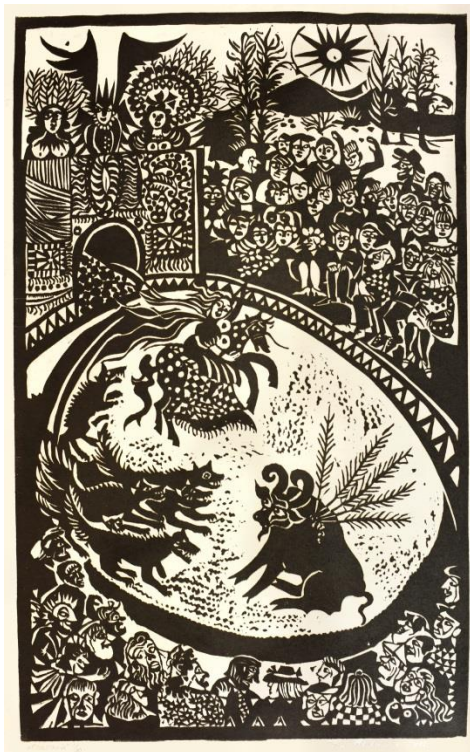
23. Teresa Jakubowska, *Czekając na wiatr*, 1971, linoryt.



24. Teresa Jakubowska, *Majenie idola*, 1972, linoryt.



25. Teresa Jakubowska, *Przewracanie idola*, 1972, linoryt.



26. Teresa Jakubowska, *Osaczenie*, 2008, linoryt.



27. Ewa Kuryluk, *Ewa wiosną*, 1966, linoryt.



28. Ewa Kuryluk, *Ewa z wężem*, 1966, litografia.



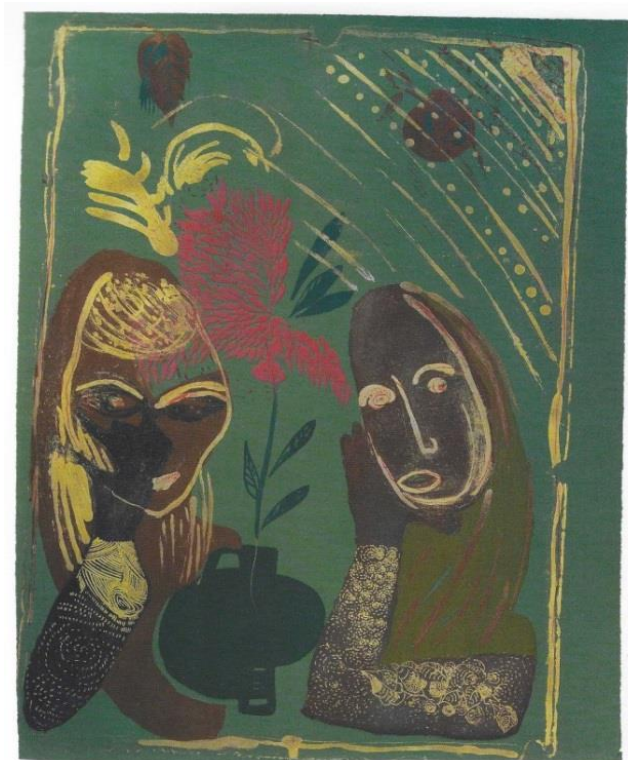
29. Ewa Kuryluk, *Ten Szatan Ewa*, 1968, litografia.



30. Ewa Kuryluk, *Kobiety w żałobie*, 1967, litografia.



31. Ewa Kuryluk, *Groteska to ja*, 1968, rysunek.



32. Ewa Kuryluk, *Bliźniaczki z wazonem kwiatów*, 1969, litografia.



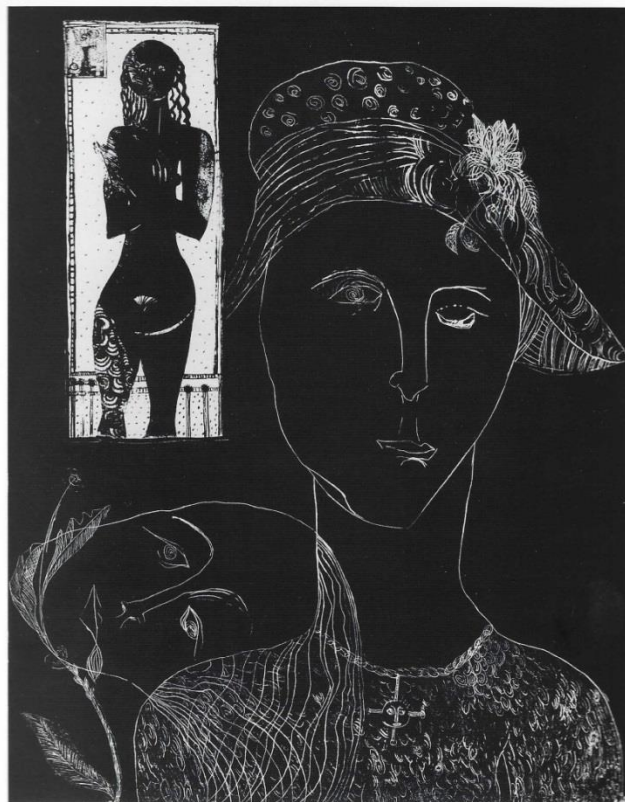
33. Ewa Kuryluk, *Autoportret janusowy*, 1966, akwaforta.



34. Ewa Kuryluk, *Trzy razy ja*, 1967, akwaforta.



35. Ewa Kuryluk, *Ewa samotrzecia*, 1968, litografia.



36. Ewa Kuryluk, *Autoportret w kapeluszu*, 1968, litografia.



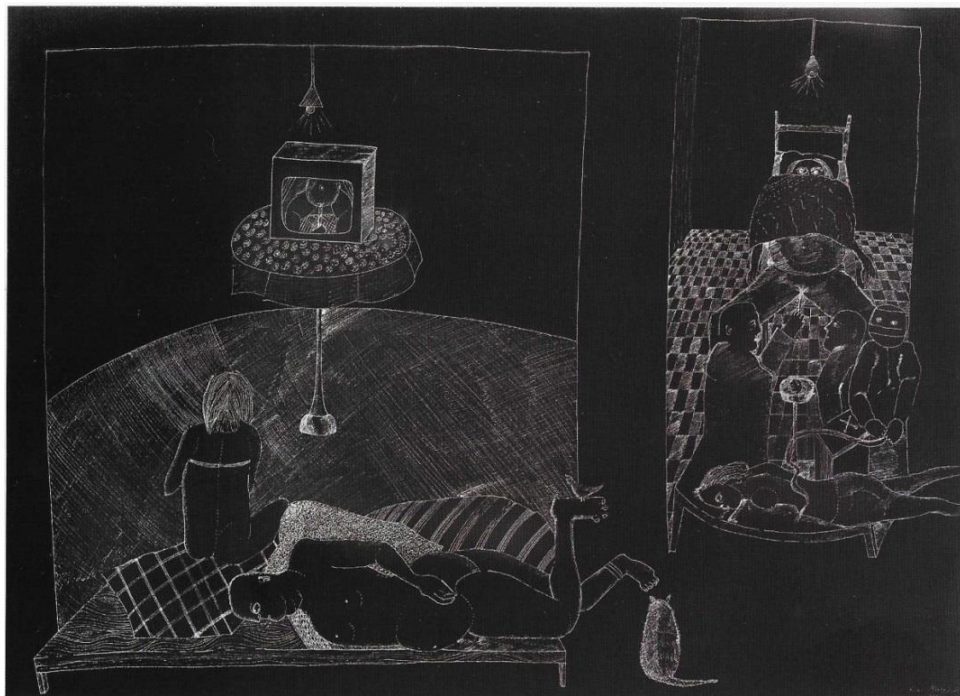
37. Ewa Kuryluk, *Nasz pawi świat*, 1967, akwaforta.



38. Ewa Kuryluk, *Nasza planeta z ptakami i Zazą*, 1967, litografia.



39. Ewa Kuryluk, *Agonia i cięża*, 1970, akwaforta.



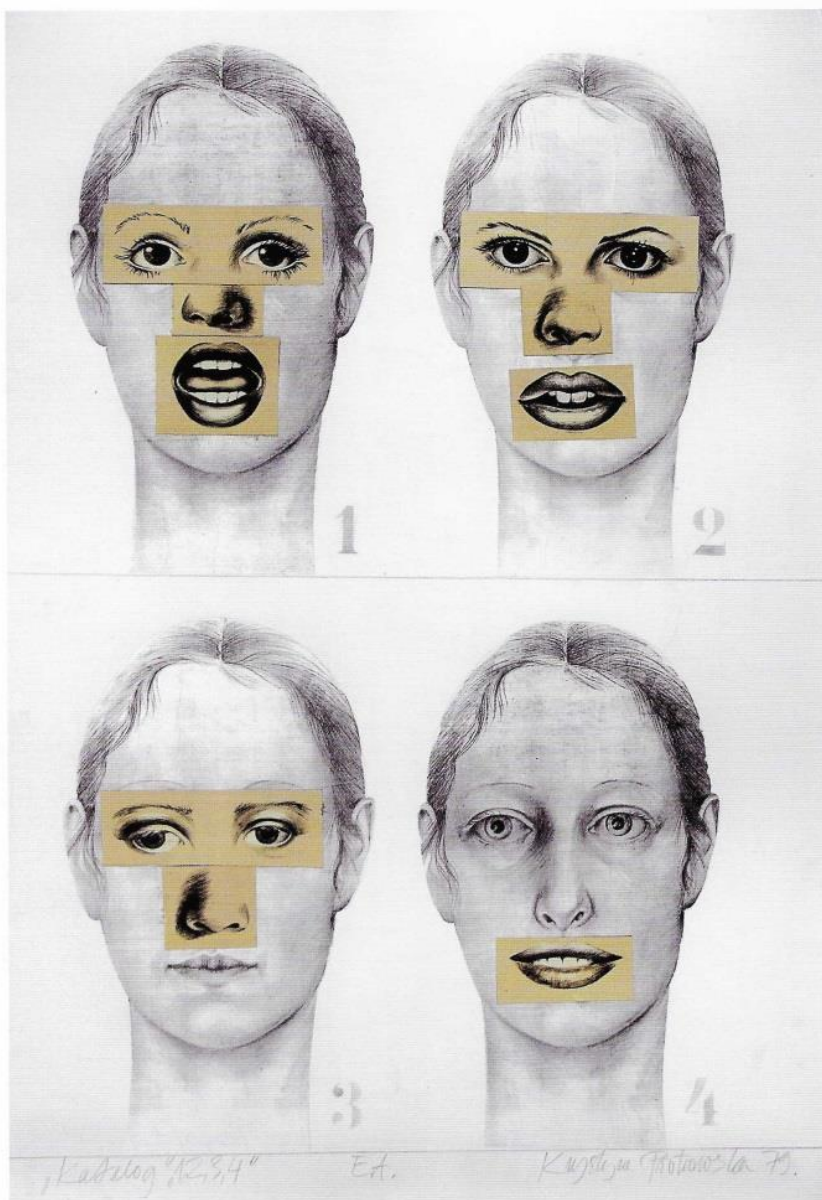
40. Ewa Kuryluk, *Aborcja w TV i na żywo*, 1974, rysunek.



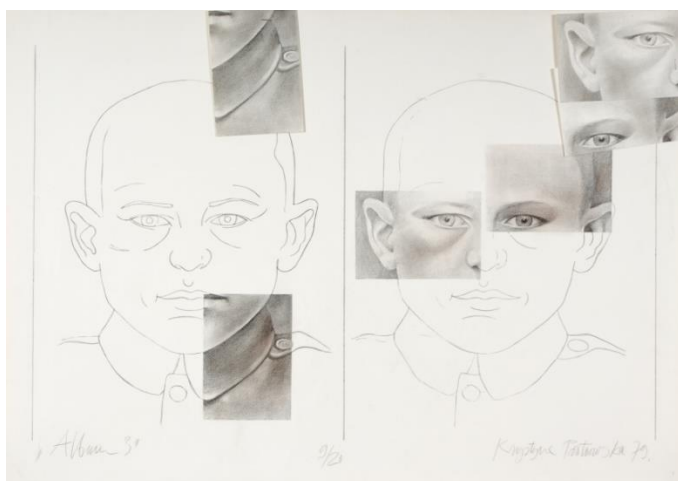
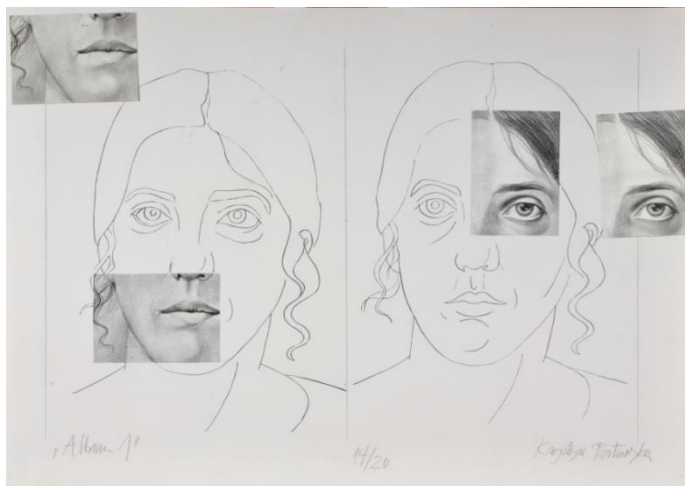
41. Krystyna Piotrowska, *Tekstylia*, 1975, technika własna.



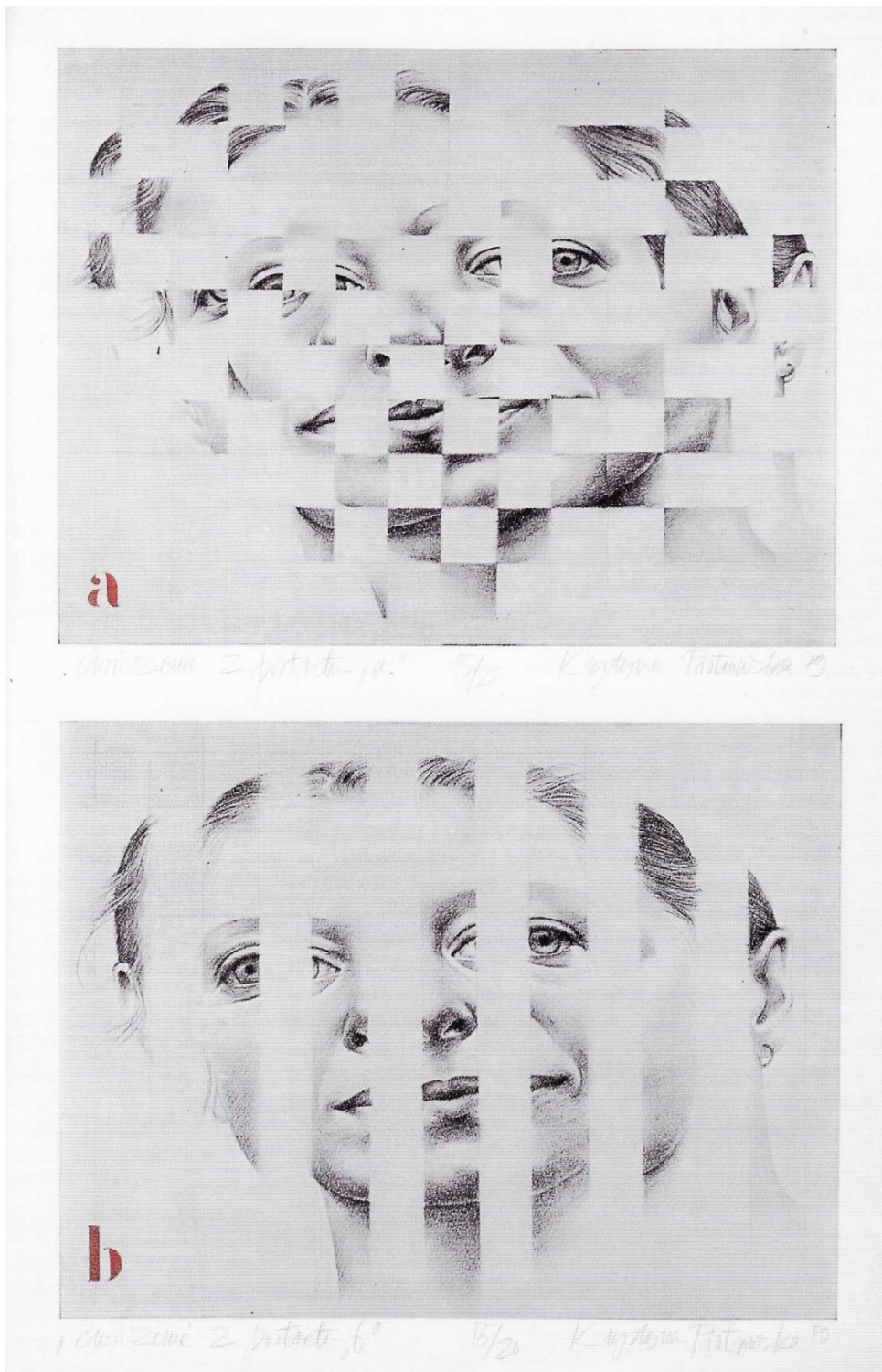
42. Krystyna Piotrowska, *Rekonstrukcje*, 1976, litografia.



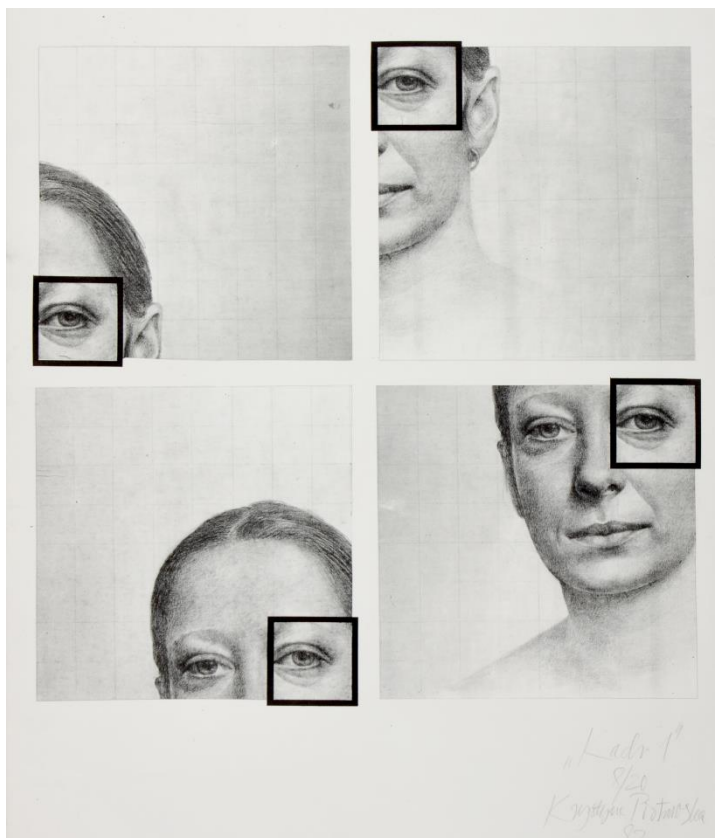
43. Krystyna Piotrowska, *Katalog, 1, 2, 3, 4*, 1979, litografia.



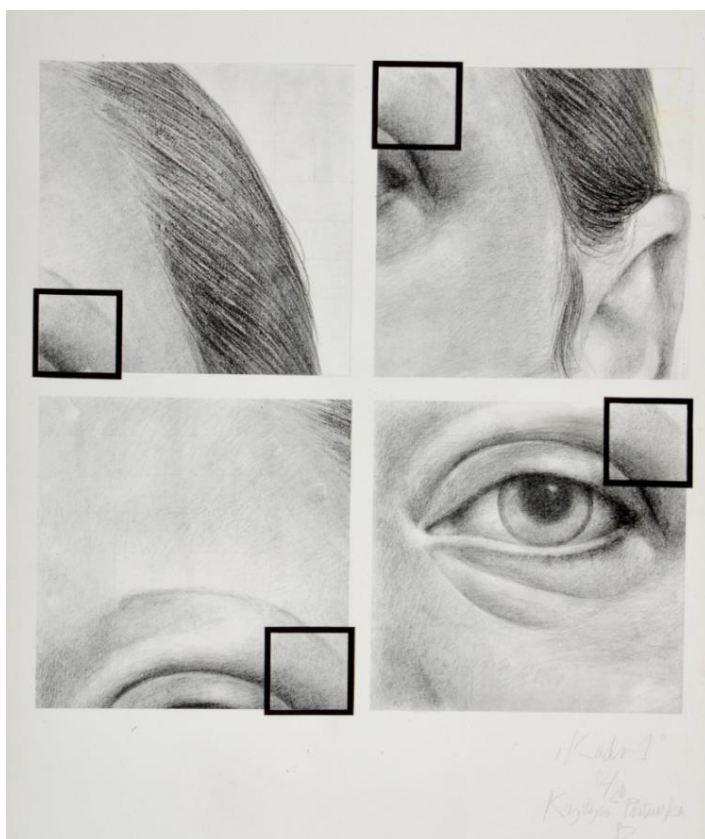
44. 45. 46. Krystyna Piotrowska, *Album, 1, 2, 3*, 1979, litografia.



47. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu*, 1979, offset.



48. Krystyna Piotrowska, *Kadr 1 (Poszerzanie kadru)*, 1982, offset.



49. Krystyna Piotrowska, *Kadr 3 (Poszerzanie kadru)*, 1982, offset.



50. 51. 52. Krystyna Piotrowska, *Autoportrety z pamięci*, 1, 2, 3, 1984, offset, kolaż, litografia.



53. Krystyna Piotrowska, *Portret grupowy z Krystyną*, akwaforta.



54. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z Fridą*, akwaforta.



55. Krystyna Piotrowska, *W trzy*, 1993, akwaforta.



56. Krystyna Piotrowska, *Autoportret w czerwieni*, technika własna na aluminium.



57. Krystyna Piotrowska, *Portret z Krystyną*, 2007, druk, technika własna na aluminium.



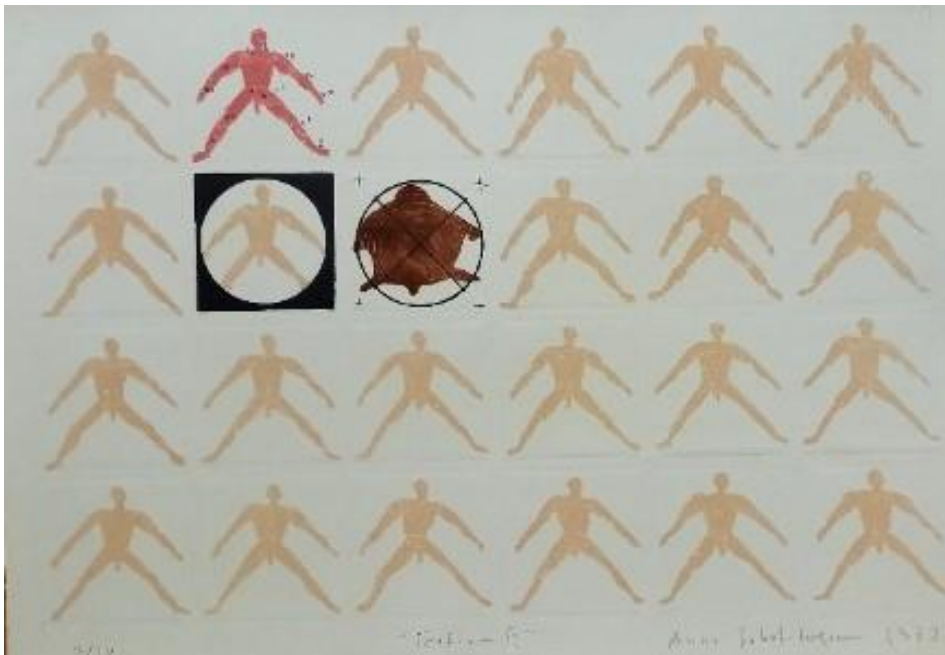
58. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z żółtą sukienką*, 2021, technika własna na aluminium.



59. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z kokardami*, 2017, technika własna na aluminium.



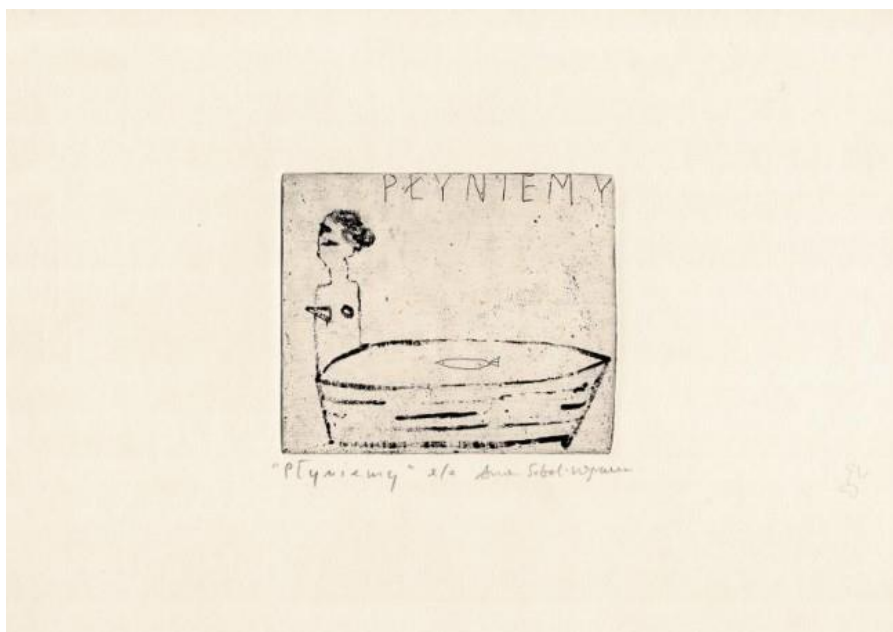
60. Anna Sobol-Wejman, *Trofeum I*, 1972, litografia.



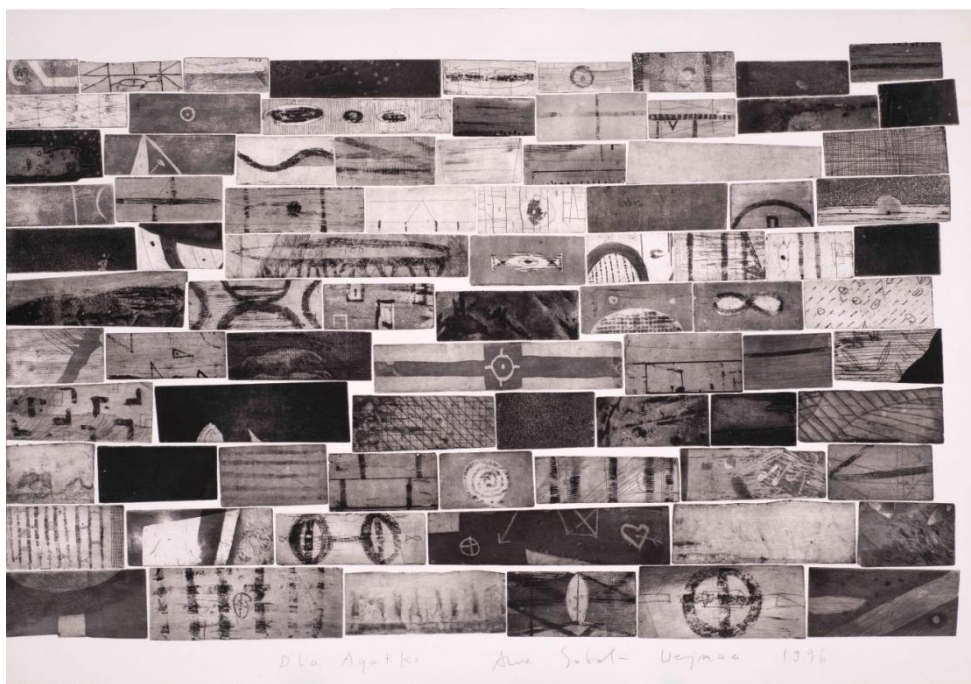
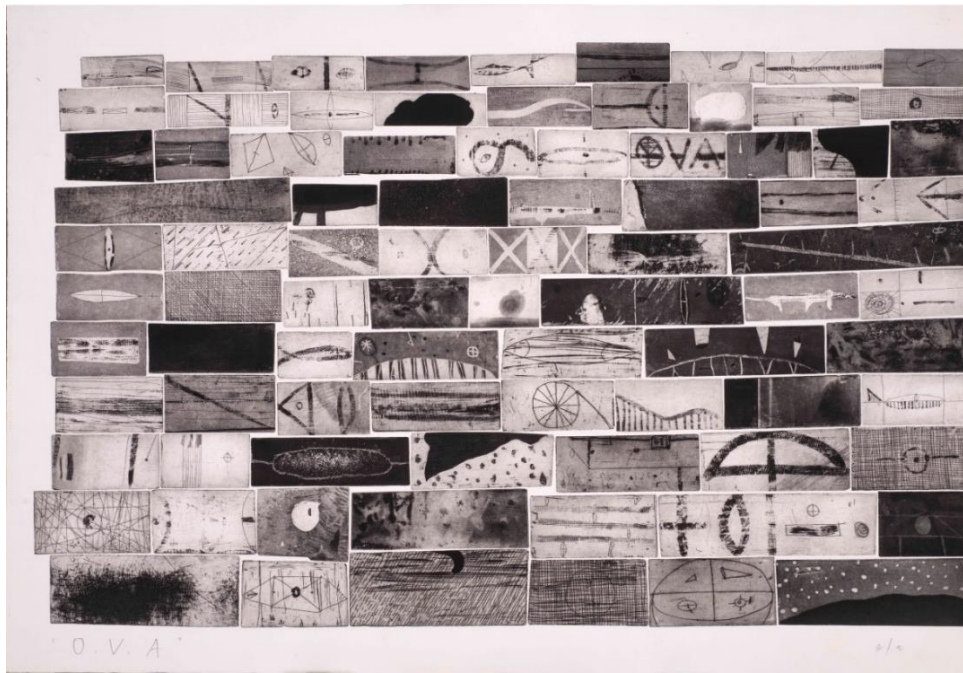
61. Anna Sobol-Wejman, *Trofeum II*, 1972, litografia.



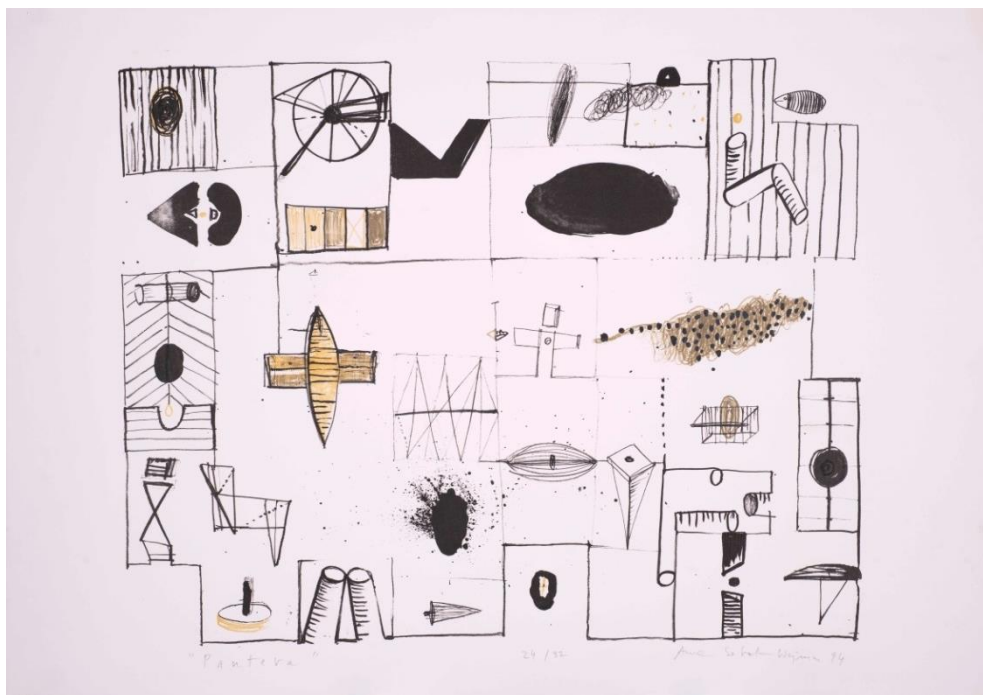
62. Anna Sobol-Wejman, *Godziny, dni, lata*, 1978, akwaforta z akwatintą.



63. Anna Sobol-Wejman, *Płyniemy*, praca niedatowana, akwaforta.



64. Anna Sobol-Wejman, *OVA*, 1996, akwaforta, akwatinta, (prawa i lewa część).



65. Anna Sobol-Wejman, *Żółta pantera*, 1994, litografia barwna.



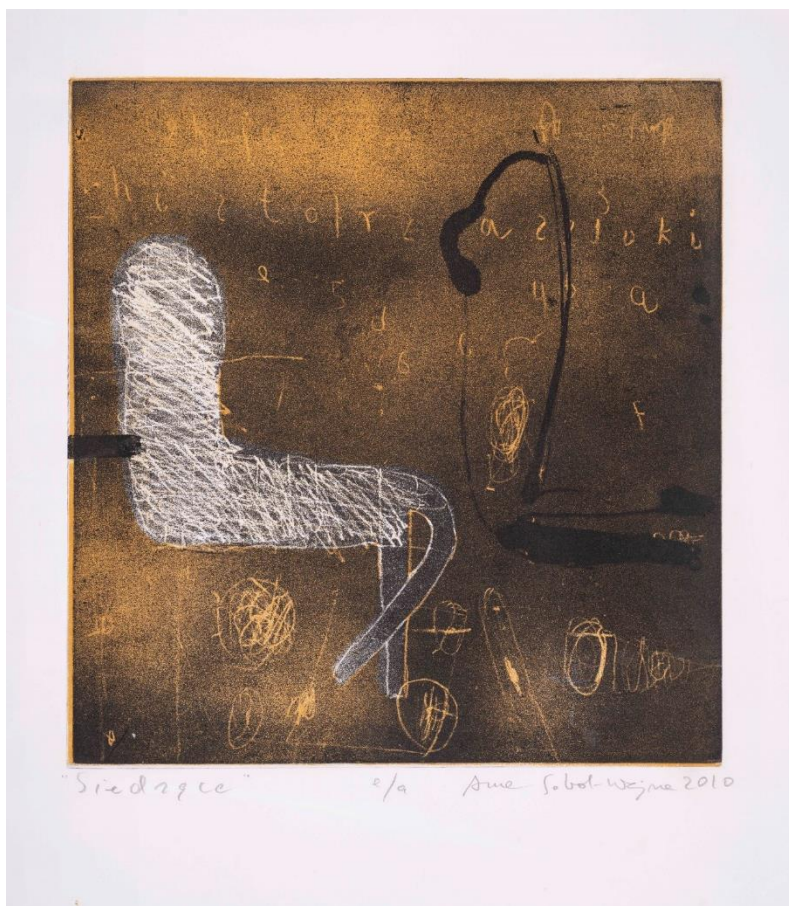
66. Anna Sobol-Wejman, *Pantera*, 2014, akwaforta, akwatinta barwna.



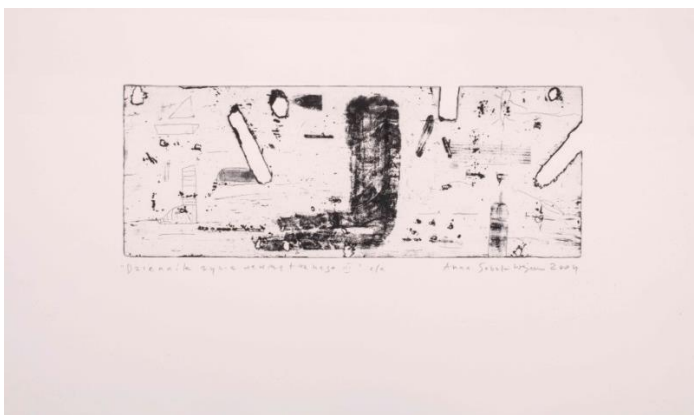
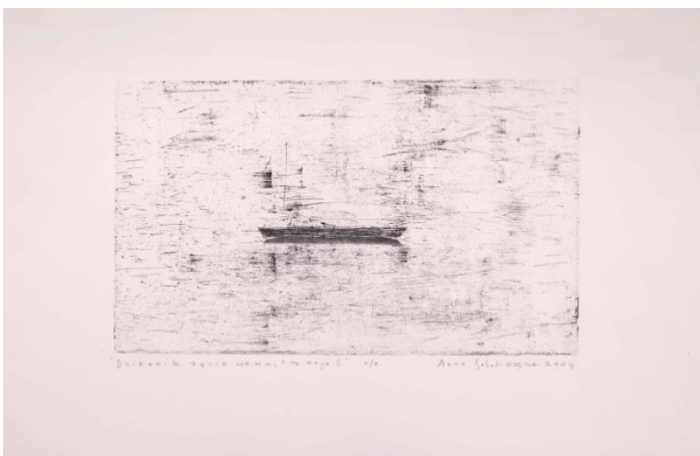
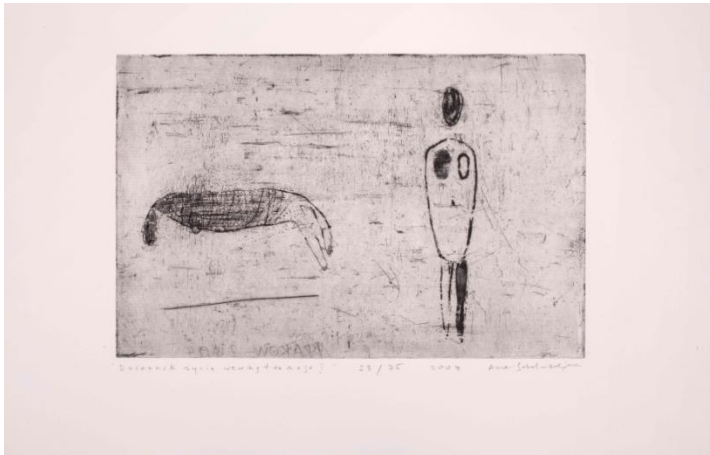
67. Anna Sobol-Wejman, *Panterka*, 2015, akwaforta, akwatinta barwna.



68. Anna Sobol-Wejman, *Siedzice*, 2008, akwatinta, akwaforta barwna.



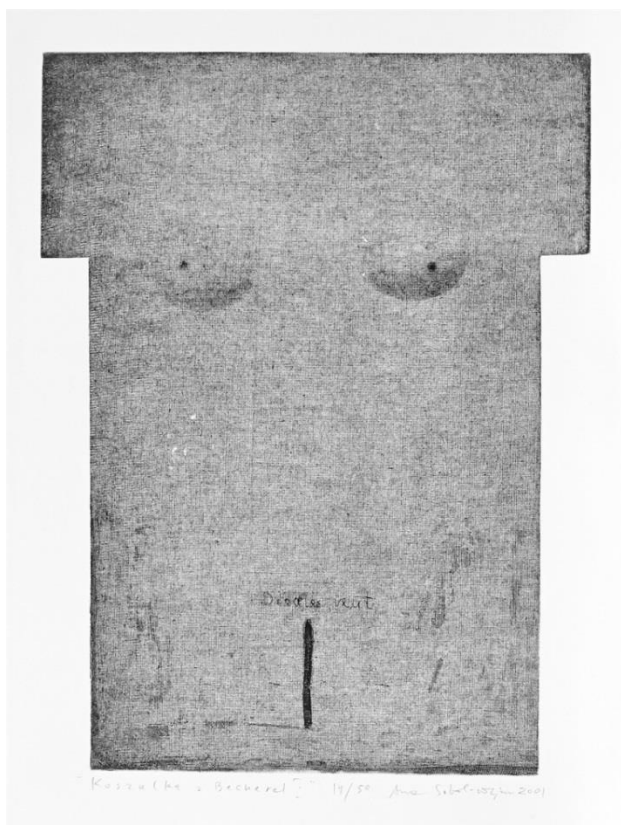
69. Anna Sobol-Wejman, *Siedzące*, 2010, akwatinta barwna.



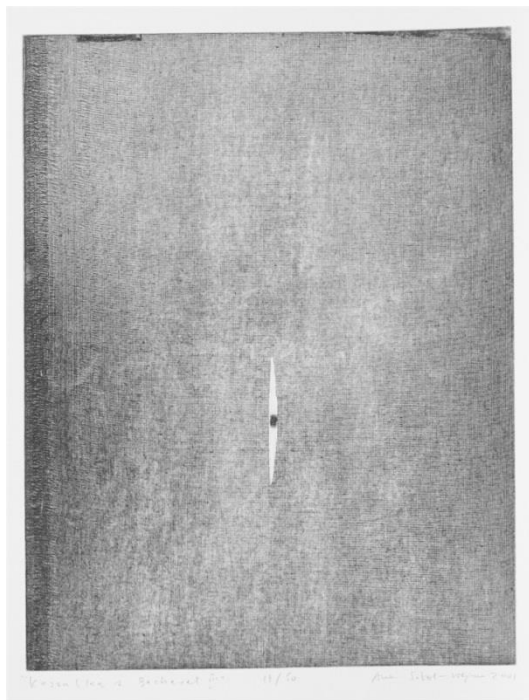
70., 71., 72., Anna Sobol-Wejman, *Dziennik życia wewnętrznego I, II, III*, 2004, akwaforta, akwatinta.



73. Anna Sobol-Wejman, *Kobiety w oknach II*, 1996, akwaforta, akwatinta barwna.



74. Anna Sobol-Wejman, *Koszula z Bécherel I*, 2001, akwaforta.



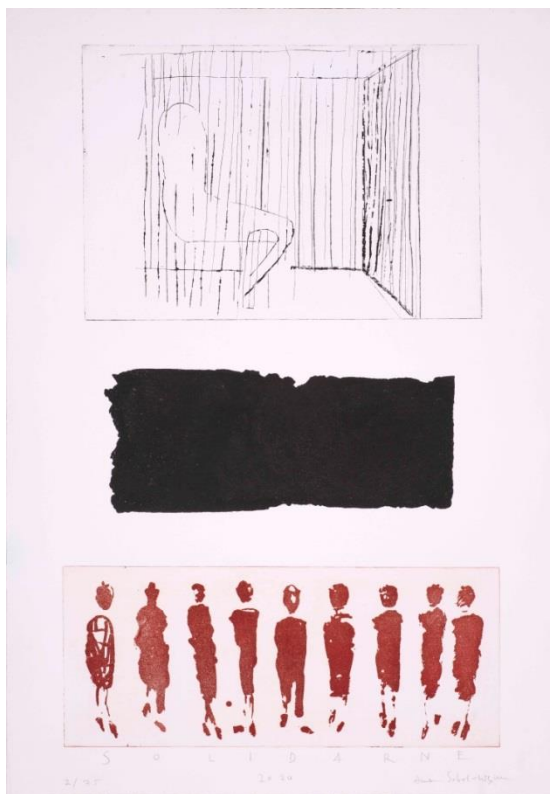
75. Anna Sobol-Wejman, *Koszula z Bécherel III*, 2001, akwaforta.



76., 77., 78., 79. Anna Sobol-Wejman, *Kropla drąży skalę*, 2014, akwaforta barwna.



80. Anna Sobol-Wejman, *Kobiety 2020*, 2020, akwaforta, akwatinta barwna.



81. Anna Sobol-Wejman, *Solidarne*, 2020, akwaforta, akwatinta barwna.



82. Tracey Emin, z cyklu *Mother* [Matka], 2017, litografia.



83. Tracey Emin, *I Loved My Innocence* [Kochałam moją niewinność], 2019, litografia.



84. Tracey Emin, z cyklu *These Feelings Were True* [Te uczucia były prawdziwe], 2020, litografia.



85. Tracey Emin, z cyklu *These Feelings Were True* [Te uczucia były prawdziwe], 2020, litografia.



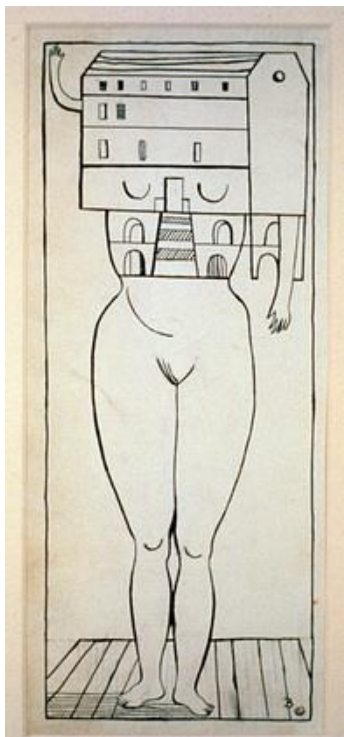
86. Louise Bourgeois, *Medical Print* [Medyczna grafika], 2001, suchoryt.



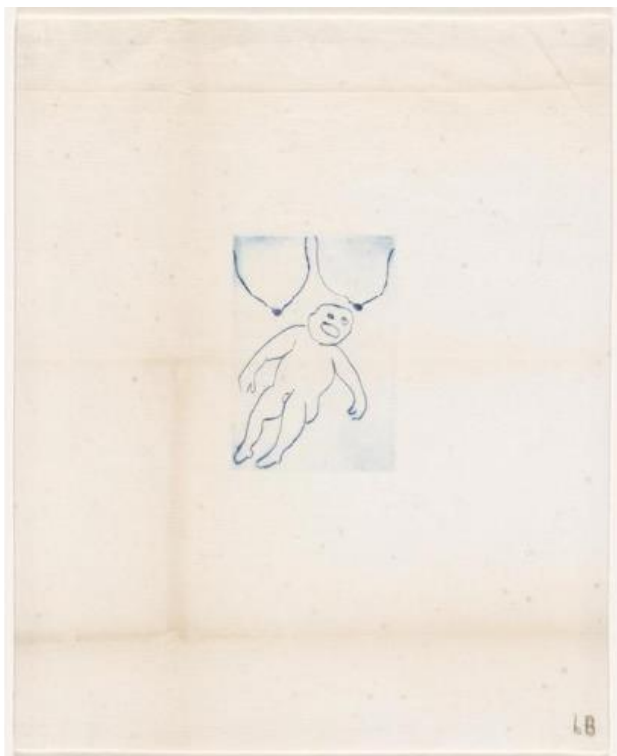
87. Louise Bourgeois, *Selfportrait* [Autoportret], 2006, akwaforta, akwatinta, sucha igła.



88. Louise Bourgeois, *Selfportrait* [Autoportret], 1990, akwaforta, akwatinta, sucha igła.



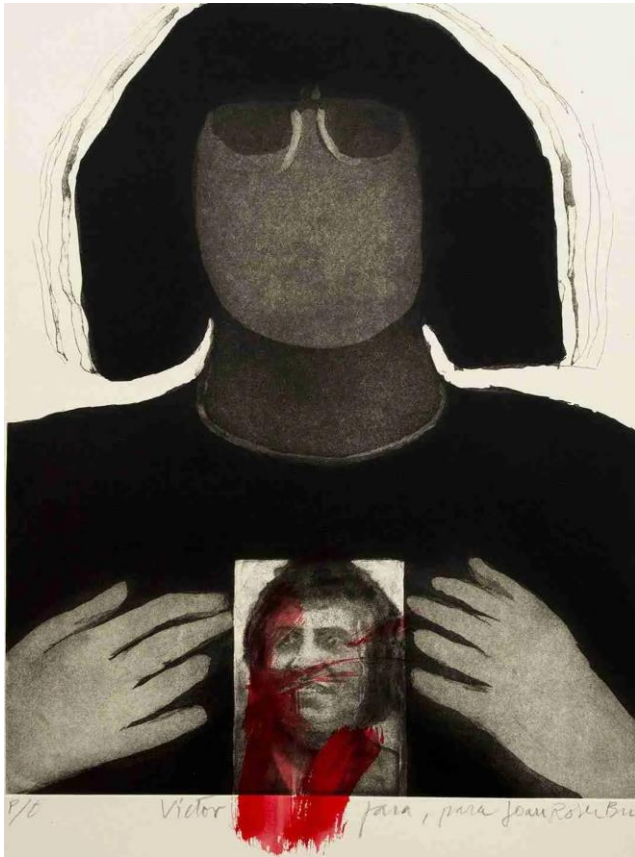
89. Louise Bourgeois, *Femme Maison* [Kobieta dom], 1947, tusz, ołówek na papierze.



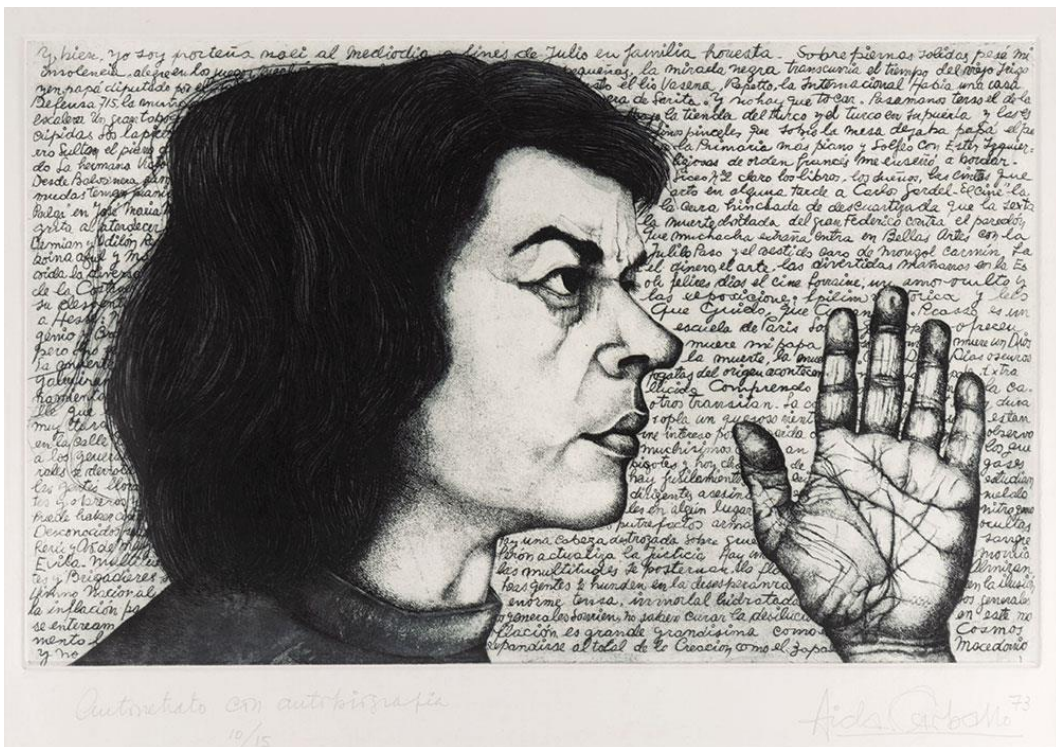
90. Louise Bourgeois, *Feeding* [Karmienie], 2009, sucha igła.



91. Roser Bru, *Autorretrato* [Autoportret], 2011, litografia.



92. Roser Bru, *Autorretrato con Víctor Jara* [Autoportret z Victorem Jarą], litografía.



93. Aida Carballo, *Autorretrato autobiográfico* [Autoportret autobiograficzny], 1973, akwaforta.