

EGO CATENA DE
HEMESSEK ME
PINXI 1548

Piotr
Oczko

Suknia i sztalugi

Historie dawnych
malarek



ZNAK

**Piotr
Oczko**

Suknia
i sztalugi

Historie dawnych
malarek

Wydawnictwo Znak
Kraków 2024

Recenzent
prof. dr hab. Antoni Ziemia, Uniwersytet Warszawski

Na okładce
Catharina Van Hemessen, *Autoportret* (fragment), 1548.
Kunstmuseum Basel, Bazylea

Na wyklejkach
Jane Bostocke, *Próbnik haftu*, 1598, Anglia. Victoria & Albert Museum, Londyn

Projekt okładki
Michał Zakrzewski

Redakcja i korekta
Izabella Sariusz-Skąpska

Opieka redakcyjna
Michał Jędrzejek

Adiustacja
Mariusz Kisiel

Fotoedycja
Marcin Kapica

Łamanie
Irena Jagocha

Autor zrealizował projekt przy wsparciu finansowym Nagrody Krakowa
Miasta Literatury UNESCO, realizowanej przez Krakowskie Biuro
Festiwalowe ze środków Gminy Miejskiej Kraków

Copyright © by Piotr Oczko
© Copyright for this edition by SIW Znak sp. z o.o., 2024

ISBN 978-83-8367-157-4

ZNAK
WYDAWNICTWO

Książki z dobrej strony: www.znak.com.pl

Więcej o naszych autorach i książkach: www.wydawnictwoznak.pl

Spółeczny Instytut Wydawniczy Znak, 30-105 Kraków, ul. Kościuszki 37

Dział sprzedaży: tel. (12) 61 99 569, e-mail: czytelnicy@znak.com.pl

Wydanie I, 2024. Printed in EU

WSTĘP

Zacznijmy od Lindy Nochlin

Drodzy bracia, nie zawiniły tu gwiazdy, nasze hormony i cykl miesięczny ani nasze wewnętrzne niedostatki, lecz instytucje i system edukacji – edukacji rozumianej jako wszystko, czego doświadczamy od chwili przyjścia na ten świat, pełen znaczeń, symboli, znaków i sygnałów*.

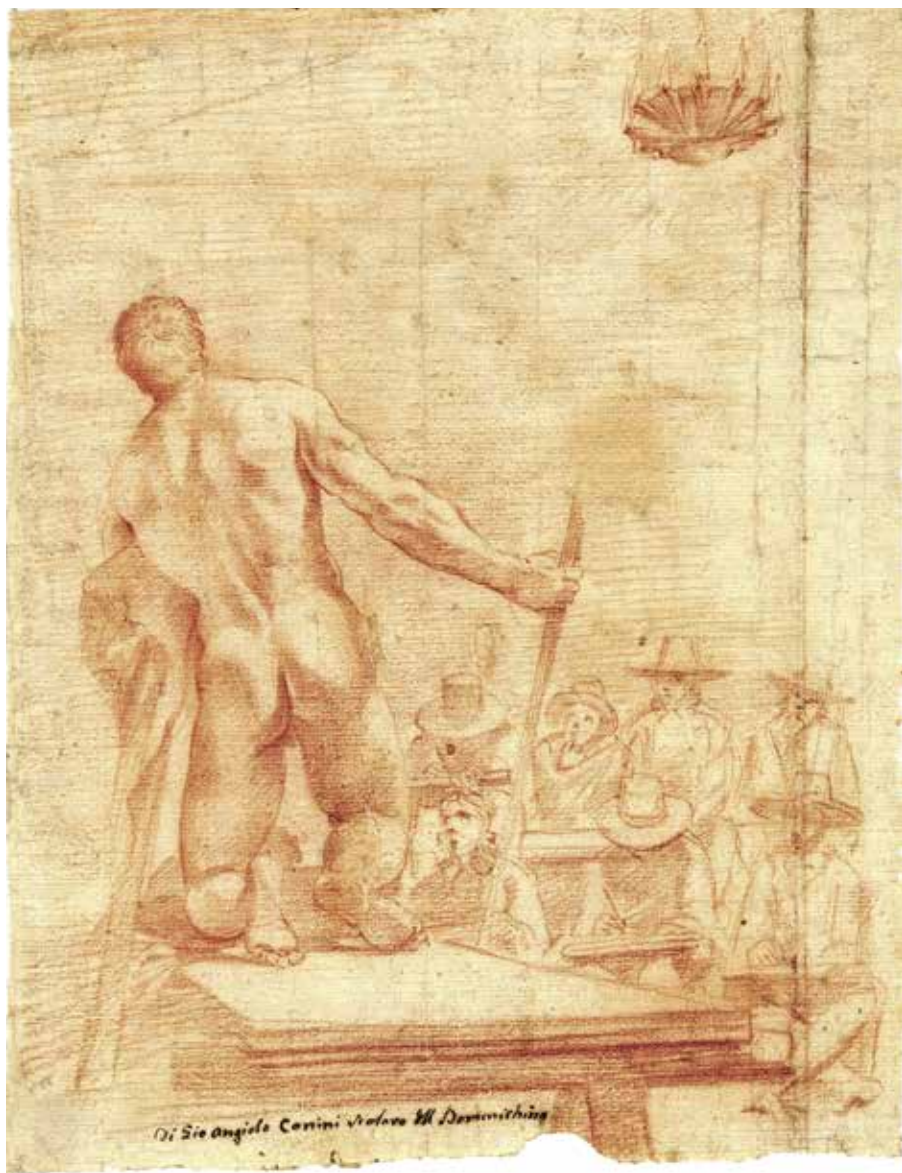
Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*

W 1971 roku Linda Nochlin (1931–2017) w kanonicznym już szkicu, będącym kamieniem węgielnym rodzącej się właśnie feministycznej historii sztuki, a zatytułowanym prowokacyjnie *Why Have There Been No Great Women Artists?*, pytała o dotkliwą nieobecność uznanych, wybitnych kobiet artystek (jak pisała: żeńskich odpowiedników Michała Anioła, Rembrandta czy Delacroix) – i dała odpowiedź, która dziś jest już oczywista, wtedy zaś była rewolucyjna i odważna. Nie stały za tym, jak to kiedyś tłumaczono, brak kreatywności, talentu czy ograniczenia intelektualne i psychiczne, a nawet kwestie fizjologiczne (bo i takie bzdury się trafiały!), ale uwarunkowania historyczno-społeczne kultury patriarchalnej oraz normy obowiązujące w obrębie Instytucji. Artystyczna profesja związana była bowiem z pochodzeniem (klasą średnią), płcią (męską) i rodziną – zawód przekazywano najczęściej

* L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2023, s. 38. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą od autora.

z ojca na syna lub krewniaka. Przypisane do sfery domowej kobiety miały niewielkie możliwości kształcenia się, zwłaszcza jeśli chodzi o sztukę. W pracowniach i akademiach uczniowie rysowali, malowali i rzeźbili akty, najczęściej męskie, a na nagich modelów cnotliwe dziewczęta patrzeć nie mogli. We Włoszech miejsca takie nazywano wręcz *academia del nudo* (il. 2). Ponadto według dawnych opinii kobieta stojąca przy sztalugach sytuowała się na granicy przyzwoitości, by nie rzec ladacznicy. Tak naprawdę dla dziewczyny istniała tylko jedna możliwość, jeśli chciała zostać artystką: urodzić się córką lub krewną artysty na tyle otwartego i świadomego jej talentu, że wbrew zwyczajom decydował się na przyjęcie jej i kształcenie w swoim warsztacie. Dodam, że młode malarki nie mogły się też udać w daleką podróż, żeby w czasach przedmuzealnych zobaczyć obrazy mogące zmienić ich świadomość i styl. Te najbardziej zdeterminowane tworzyły najczęściej dzieła sytuujące się najniżej w akademickiej hierarchii tematów i uważane za proste naśladowanie rzeczywistości: martwe natury, sceny rodzajowe, pejzaże czy portrety mniej znaczących osób. Wybierały również mały format prac – wiele z dawnych twórczyń ograniczało się do miniatur. Większość kobiet mających artystyczne aspiracje mogła realizować je co najwyżej tkając, dziergając koronki lub haftując. Tematy uważane za wzniosłe, ważne i cieszące się estymą (oraz najlepiej przy tym płatne) – czyli tak zwane *storie*: narracyjne sceny historyczne, biblijne i mitologiczne – były domeną artystów mężczyzn.

Nochlin postulowała zburzenie powstałego w XIX wieku mitu obdarzonego rzekomym geniuszem „wielkiego artysty” poprzez pokazanie jego historyczno-kulturowych uwarunkowań, a tym samym zakwestionowanie obowiązujących w historii sztuki skostniałych, męskocentrycznych kategorii i otworzenie tej dyscypliny na nowe perspektywy, uwzględniające na przykład tożsamość, pochodzenie etniczne, płeć, seksualność czy politykę. Miało to umożliwić zmianę dyskursu, włączenie do badań na równych prawach



2. Giovanni Angelo Canini, *Lekcja rysowania nagiego modela*, ok. 1650.
British Museum, Londyn

twórczości kobiet oraz wypracowanie narzędzi do jej opisu. Mimo że autorka nie zalecała tworzenia alternatywnej historii sztuki kobiet i budowania nowego kanonu (byłoby to wszak przyjęciem patriarchalnych reguł gry i zaprzeczeniem postulowanemu rewizjonizmowi), to ogromny oddźwięk, jaki wzbudził jej tekst, doprowadził do wręcz „archeologicznych” poszukiwań, odkrywania herstorii twórczyni zapomnianych lub pomniejszych, przywracania prawdziwych atrybucji dzieł niegdyś przypisanym mężczyznom, kwerend w magazynach muzealnych czy intensywnych studiów nad nielicznymi artystkami „elitarnymi”, którym udało się niegdyś osiągnąć pewną pozycję. Gdyby spróbować dziś sporządzić bibliografię prac naukowych poświęconych dawnej sztuce kobiet, zajęłaby ona potężny tom.

Pisanie historii sztuki kobiet budzi jednak wiele pytań. Czy w ten sposób nie tworzy się czasem nowego getta? Czy chęć zajęcia się twórczością ludzi ze względu na fakt, że należą oni do „drugiej płci” (by użyć określenia Simone de Beauvoir), nie jest aby subtelną formą dyskryminacji? Wreszcie, czy neutralna i pozbawiona genderowych uwikłań narracja, która zapewne spodobałaby się Lindzie Nochlin, w chwili gdy pisała swój szkic, jest w ogóle możliwa? Owszem, jest, znam takie prace – tyle że nie byłem w stanie ich czytać. Można też ujmować rzecz inaczej, na przykład zastanawiać się, ile punktów w ocenie wypadaloby odjąć malarzowi mężczyźnie tylko dlatego, że płeć dała mu łatwiejszy start. Ja zaś spytałbym prowokacyjnie: czy hipotetyczny prowincjonalny szwajcarski klasyzysta Andreas Kauffmann zrobiłby taką samą karierę, jak Angelika Kauffmann? Przynależność do grupy wykluczonej lub mniejszości powoduje przecież u niektórych wzrost determinacji i ambicji, paradoksalnie może też okazać się atutem.

Od lat siedemdziesiątych XX wieku zorganizowano również setki wystaw, pokazujących wyłącznie dzieła dawnych artystek, zarówno tych indywidualnych, jak i przekrojowych, skupionych

wokół jakiegoś problemu. Pierwsza ważna wystawa zatytułowana *Women Artists: 1550–1950* (Artystki: 1550–1950) miała miejsce w 1976 roku, a jej kuratorkami były Ann Sutherland Harris i Linda Nochlin właśnie. W Los Angeles County Museum of Art zgromadziły one prace osiemdziesięciu trzech kobiet z dwunastu krajów, powstałe na przestrzeni czterech wieków. Dopowiem, że wszystkie artystki były białe, co obecnie poczytano by za skandal i dyskryminację. Ekspozycja, która pokazywana była potem także w Austin, Pittsburgu i Nowym Jorku, okazała się szokiem dla niektórych widzów, przyzwyczajonych do oglądania w muzeach niemal wyłącznie dzieł tworzonych przez mężczyzn; doczekała się też wielu omówień i stała się punktem odniesienia dla kolejnych projektów. W Polsce pierwszą przekrojową wystawę poświęconą wyłącznie sztuce kobiet zorganizowało w 1991 roku Muzeum Narodowe w Warszawie – były to *Artystki polskie*, kuratorowane przez Agnieszkę Morawińską. Pamela Gerrish Nunn zauważyła jednak gorzko, że bohaterki takich wystaw najczęściej stają potem na wieki w przedsionku do sławy, a po zdjęciu obrazów ze ścian opublikowane katalogi i monografie szybko pokrywa biblioteczny kurz.

Tak czy inaczej, dawna sztuka kobiet od paru dekad cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Tylko bieżący 2024 rok, niebędący zresztą żadnym wyjątkiem, przyniósł kilka wydarzeń, z których wymieniam jedynie najważniejsze. Gdy w lipcu piszę te słowa, w Londynie, w Tate Modern, zobaczyć można przekrojową wystawę *Now You See Us. Women Artists in Britain 1520–1920* (Teraz nas dostrzeżliście. Artystki brytyjskie, 1520–1920). W tym samym mieście w galerii Philip Mould & Company ma też miejsce wystawa dwudziestu pięciu obrazów Mary Beale – *Fruit of Friendship. Portraits by Mary Beale* (Owoc przyjaźni. Portrety Mary Beale). Wiele z wystawionych tam obiektów dopiero wypłynęło na światło dzienne. W Kunstmuseum Basel w Bazylei dobiegł niedawno końca pokaz prawie stu prac osiemnastu twórczyń działających od XVI do XVIII wieku pod

tytułem *Geniale Frauen. Künstlerinnen und ihre Weggefährtinnen* (Genialne kobiety. Artystki i ich towarzyszki). W styczniu w Baltimore Museum of Art zakończyła się zaś *Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400–1800* (Zostawiając jej ślad. Historia artystek w Europie, 1400–1800). Ta ostatnia szczególnie zasługuje na wspomnienie, położyła ona bowiem stanowczy nacisk na zmianę perspektywy widzenia. Oprócz prac uznanych malarek, takich jak choćby Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi czy Louise-Élisabeth Vigée Le Brun pokazano także – a może przede wszystkim! – dzieła często anonimowych hafciarek, tkaczek, koronczarek, ebenistek, rytowniczek, iluminatorek, miniaturzystek, introligatorek, twórczyń malujących na ceramice i jedwabiu lub rzeźbiących w kości słoniowej. Kuratorki wystawy, Andaleeb Badiee Banta i Alexa Greist, wyborem tym zadeklarowały rzecz na pozór oczywistą: rzemiosło artystyczne, w którym zwykle celowały kobiety, to także sztuka, co więcej, niejednokrotnie sztuka wybitna.

No właśnie, czym jest sztuka, a konkretniej: sztuki piękne? Tak naprawdę, nie do końca wiadomo, definicji są bowiem setki. Greckie τέχνη (*technê*) i łacińskie *ars* oznaczały wykonywanie czegoś według określonych zasad: pieczenie chleba, malowanie obrazów, rzeźbienie posągów, dowodzenie na polu bitwy, żeglowanie, leczenie chorób, granie w teatrze czy wygłaszanie mów. Sztuka była więc *de facto* pojmowana jako rzemiosło. W średniowieczu pojawił się podział na sztuki wyzwolone, *artes liberales* (gramatyka, arytmetyka, muzyka, logika...), czyli te, które wymagają wysiłku umysłowego, oraz sztuki mechaniczne, do których potrzeba sprawności manualnej i siły (malarstwo, architektura, rzeźba). Włoscy artyści renesansowi, gdy ich status społeczny i zawodowy zaczął rosnąć, postanowili zaś oddzielić się od „rzemieślniczego pospólstwa” i zaczęli pretendować do miana uczonych – sztuki piękne uznano wtedy za naukę. Nie bez powodu – wystarczy spojrzeć na rozrysowanego z geometryczną precyzją *Człowieka witruwiańskiego*

Leonarda albo perspektywy linearne Masaccia czy Piera della Francesca (także matematyka i geometry). W 1746 roku francuski filozof oświeceniowy Charles Batteux wydał głośny traktat *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (Sztuki piękne sprowadzone do tej samej zasady), gdzie wprowadził podział na sztuki mechaniczne (przedmioty codziennego użytku), użyteczne, które są przy tym także piękne, wreszcie i *stricte* piękne, *les beaux-arts*, czyli zaspokajające potrzeby duchowe. Były to nie tylko architektura, rzeźba i malarstwo, ale również muzyka, poezja, teatr i taniec. Myślenie Batteux do dziś pokutuje w muzeach i na uniwersytetach. Historycy sztuki zajmujący się dziedzinami „niepoważnymi” i „codziennymi”, takimi jak ceramika, biżuteria czy tkanina, nadal traktowani są z pewnym przymrużeniem oka, inaczej niż ci obracający się w świecie wielkich dzieł i nazwisk.

Czy jednak zaprojektowanie i wykonanie misternej koronki klockowej lub wyhaftowanie ornatu wymaga mniejszego talentu, sprawności manualnej, wizji i wyobraźni niż namalowanie obrazu? Z całą pewnością nie – uznanie rzemiosła artystycznego (często przecież tworzonego przez kobiety) za podrzędne wobec malarstwa to jedynie kwestia zastanych, arbitralnych hierarchii, które na wystawie w Baltimore otwarcie zakwestionowano. Weźmy jeden przykład. W 1771 roku Mary Morris Knowles, trzydziestoosmioletnia angielska kwakierka z hrabstwa Staffordshire, utalentowana hafciarka (a także poetka, abolicjonistka i orędowniczka praw kobiet) otrzymała od królowej Zofii Charlotty nietypowe wyzwanie. Miała oto sporządzić kopię najnowszego portretu króla Jerzego III autorstwa nadwornego malarza Johanna Zoffany’ego, tyle że za pomocą igły i nitki. Knowles wywiązała się z zadania i wyhaftowała wełną na jedwabiu ogromny obraz mierzący (tak jak oryginał) 210 na 168 centymetrów (il. 3). Osiem lat później w tej samej technice zrobiła autoportret, na którym pokazała się podczas pracy nad zlececiem (il. 4).



3. Mary Morris Knowles według Johanna Zoffany'ego, *Portret króla Jerzego III*, 1771. Royal Collection Trust, UK

Łatwo te dzieła zbyć pobłażliwym uśmiechem i potraktować jako *curiosum* (tak reagowano choćby na wyszytą haftem krzyżowym naturalnej wielkości wersję *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, którą pasjonaci z Działoszyna uczcili sześćsetlecie wydarzenia). Tyle że jeśli zestawić poprawny, akademicki portret Zoffany'ego z haftem Knowles, to widać wyraźnie, że Mary nie jest zwykłą kopistką, a innowatorką: z wełny chesankowej układa ona ściegi naśladujące dukt pędzla, świadomie różnicuje ich długość (te dłuższe idą w tle); wreszcie na podstawie konwencjonalnego obrazu tworzy rzecz zachwycającą głębią, fakturą i pomysłowością. Z oczywistych względów lepiej oddaje też tkaniny: obicie fotela i płaszcz władcy. Niestety, wyblakłe dziś kolory przędzy pozwalają jedynie domyślać się

4. Mary Morris Knowles,
*Autoportret przy
wyszywaniu portretu króla
Jerzego III, 1779.* Royal
Collection Trust, UK



pierwotnego efektu. Technikę tę nazywa się po angielsku *needlework painting*, malowanie szyciem – Knowles była jedną z jej prekursorok. Przez kolejne dwieście lat portret Zoffany'ego tułał się po różnych królewskich rezydencjach, zaś praca artystki wisiała na stałym miejscu w podlondyńskim Kew Palace. Dodam jeszcze, że wypłacone za haft ogromne honorarium pozwoliło mężowi Mary na ukończenie studiów medycznych w Lejdzie.

Nie o takich kobietach jednak jest ten zbiór, z prostych zresztą względów. Chcąc snuć opowieść, trzeba mieć kanwę, a biografie większości twórczyń podobnych Knowles to często tylko jedna lub dwie wzmianki w archiwach, o ile w ogóle. Jedyne obrazy, jaki zachował się po zapomnianej angielskiej artystce Mary Grace, to

świetnie namalowany autoportret (il. 5). Widzimy na nim wyprostowaną, pewną siebie kobietę, która chce być uważana za profesjonalistkę – pozuje bowiem z atrybutami swego fachu, z pędzłami i paletą, na której brzegu widać starannie przygotowane porcje farb. Nie wiadomo, kiedy i gdzie się urodziła ani kto ją nauczył malować. Zakłada się, że zmarła pod koniec XVIII wieku jako osoba zamożna, gdyż zostawiła córce kilka nieruchomości i tysiąc trzysta funtów w gotówce. Wiemy, że jej panieńskie nazwisko brzmiało Hodgkiss i była córką szewca (już robi się ciekawie) oraz że w latach 1762–1769 pokazywała obrazy na wystawach zorganizowanych przez Society of Artists of Great Britain. Znamy tytuły piętnastu z nich, na przykład *Śmierć Ghismondy* (tej z *Dekameronu*) czy *Antygon*, *Seleukos* i *Stratonika*, co pozwala przypuszczać, że świetnie wyczuwała trendy panujące na angielskim rynku sztuki. W spisie artystów z lat 1770–1780 wymieniono ją też jako autorkę wielu portretów, które „wiernością i wykonaniem przynoszą jej zaszczyt”. Jeden z nich oraz wspomniany autoportret reprodukowano na rycinach. To wszystko, nic więcej nie ma, można tylko mówić o utraconej biografii, zagnionym dorobku i zaprzepaszczonej sławie Mary Grace, kiedyś malarzki zapewne cenionej. Zresztą nie jej jedynej. Ellen Creathorne Clayton, autorka wydanej w 1876 roku pionierskiej dwutomowej syntezy *English Female Artists* (Angielskie artystki), podaje, że w latach 1760–1830 tylko w Londynie na publicznych wystawach pokazywało swe obrazy aż dziewięćset kobiet.

W mojej książce przedstawiam głównie losy i twórczość kilkunastu artystek tworzących od XVI do końca XVIII wieku, które ośmieliły się chwycić za pędzel w czasach, gdy świat wielkiej sztuki był światem mężczyzn, i osiągnęły sukces na tyle duży, że obecnie zalicza się je do kanonu feministycznej historii sztuki. Dla części z nich uznanie przyszło zresztą całkiem niedawno. Pytam o ich motywacje i często dramatyczne wybory, opisuję pokonywanie przez nie społecznych i genderowych ograniczeń, pokazuję też ich

5. Mary Grace,
Autoportret, ok. 1760.
Santa Barbara Museum
of Art, Santa Barbara



determinację, a przede wszystkim cenę, jaką musiały zapłacić, kiedy chciały zaistnieć jako malarki. Były to najczęściej koszty osobiste: bycie wystawioną na plotki i oszczerstwa, samotność, brak zrozumienia partnera dla profesji i pasji żony lub – jeśli sam był malarzem – tworzenie w jego cieniu albo znoszenie wybuchów zazdrości, gdy okazała się od niego lepsza.

Czasem, by móc się rozwijać i tworzyć, trzeba było się zdobyć na radykalny krok i porzucić męża, a nawet dzieci. Wielu malarzkom nie udało się też pogodzić pracy z życiem rodzinnym, co stanowi skądinąd uniwersalny problem kobiet chcących robić kariery. Trafnie oddaje go obraz *Artystka i jej zajęcia* pędzla Marie-Nicole Vestier Dumont, będący także autoportretem (il. 1). Była

ona córką nadwornego miniaturzysty Marii Antoniny, Antoine'a Vestiera. Malować nauczyła się od ojca, a mając dwadzieścia dwa lata, poślubiła jego kolegę po fachu, François Dumonta. Choć próbowała, przez długi czas nie udało się jej nic wystawić na paryskim Salonie; rzeczony płótno pokazała dopiero w 1793 roku. Co na nim widzimy? Pani Dumont powinna pracować nad stojącym na sztalugach ogromnym portretem (być może męża). Mniej więcej ukończona jest na razie jedynie głowa, bowiem trzymająca paletę i pędzle artystka spieszy do łóżeczka wzywana przez syna, który właśnie się obudził i domaga się uwagi matki (zapewne po raz kolejny tego dnia). W tle widzimy bibliotekę oraz klawesyn z rozłożonymi nutami – światła kobieta powinna przecież jeszcze czytać literackie nowości i grać na instrumencie. Jak na ironię, jest to ostatni obraz namalowany przez Marie-Nicole, choć podejrzewa się, że pomagała potem w mężowskiej pracowni.

Czytelniczki i Czytelnicy znajdą w tej książce historie twórczyń, którym udało się osiągnąć w swoim czasie spektakularny, międzynarodowy sukces, takich jak Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Anna Dorothea Lisiewski-Therbusch, Angelika Kauffmann czy Rosalba Carriera. Pojawiają się też postaci mniej wyraziste, konieczne jednak dla zrozumienia zjawiska kobiet artystek w dobie nowożytnej: Catharina Van Hemessen, Michaelina Wautier, Gesina ter Borch, Mary Beale lub pierwsza polska artystka, której dzieło się zachowało – krakowianka Agnieszka Piotrkowczyk-Dolabella. Dodam, że wszystkie one są i tak znane jedynie specjalistom, nie istnieją w powszechnej świadomości, a na akademickich kursach zazwyczaj wspomina się o nich okazjonalnie, jeśli w ogóle. Łączy je też przede wszystkim to, że były dzielne, samoświadome i inteligentne, miały siłę, by się wyróżniać, być sobą i decydować o własnym życiu. Nie poddawały się porażkom, a ograniczenia traktowały jako wyzwania.

Moja przygoda z dawnymi malarkami zaczęła się od dwóch kobiet, moich autorytetów. Zachwycony książką Marii Poprzęckiej

Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie zapragnąłem przeczytać rzecz podobną, tyle że o artystkach dawnych. Niczego takiego jednak nie znalazłem – dopiero znacznie później trafiłem na kilka pozycji angielskich i niemieckich. Przyszły mi wtedy do głowy słowa mojej intelektualnej mistrzyni, drugiej Marii, która w 2006 roku w poświęconym jej biograficznym filmie Agnieszki Arnold pod tytułem *Bunt Janion* mówiła, że gdy nie znajduje odpowiedzi na nurtujące ją pytania w dostępnych opracowaniach, musi usiąść i sama na ten temat napisać. Tak więc spróbowałem, nie mając przy tym najmniejszych nadziei, że uda mi się dorównać Janion i Poprzęckiej.

Pięć szkiców zamieszczonych w tej książce publikowanych jest po raz pierwszy, dziesięć ukazało się wcześniej w krótszych wersjach na łamach miesięcznika „Znak” w cyklu *Malarki tylko przyszpilają cień*. Jego tytuł został zaczerpnięty z wiersza Ewy Kuryluk, który otwiera również niniejszy tom. To parafraza utworu Emily Dickinson *The Poets light but Lamps* (Poeci tylko zapalają lampy). Kuryluk upomina się tu o dawne artystki, traktowane marginalnie i uważane za gorsze od twórców-mężczyzn. W wywiadzie z Dorotą Wodecką wyjaśniała: „Pierwsze malarki przyszpilały cienie bliskich i swój własny cień w świecie, z którego były w zasadzie wykluczone”*. Krawieckie metafory to jedne z najczęstszych obrazowań krytyki feministycznej. Niema, okaleczona Filomela, ofiara patriarchalnej przemocy, tka szatę, na której opowiada swoją tragedię. Cieleśna, zmieniona w pajęczycę Arachne staje w szranki z *logosem* Ateny. To dwie wizje artystek: „kobiecej” i emocjonalnej oraz „męskiej” i racjonalnej. A może ten podział jest z gruntu fałszywy?

Linda Nochlin we wspomnianym eseju zastanawiała się, czy istnieje coś takiego jak styl inny niż męski i wyrażający żeńskie doświadczenie, styl umożliwiający wyodrębnienie cech mających charakteryzować sztukę kobiet. Doszła jednak słusznie do wniosku,

* *Malarki przyszpilają cień*, „Gazeta Wyborcza”, 7 VIII 2021.

że „żadna subtelna esencja kobiecości nie łączy twórczości Artemisii Gentileschi, Madame Vigée Le Brun, Angeliki Kauffmann, Rosy Bonheur, Berthe Morisot” – tu padają kolejne nazwiska. Co więcej, autorka zauważa, że „kobiety tworzące sztukę i literaturę wydają się bliższe innym artystom i pisarzom swoich czasów (zwłaszcza tym dzielającym ich pogląd na świat) niżli sobie nawzajem”. O ile w przypadku sztuki współczesnej, zwłaszcza tej zaangażowanej i programowo feministycznej, można by się spierać, o tyle dawnych malarek uwaga ta dotyczy szczególnie. Były one bowiem – tak samo jak mężczyźni, ich koledzy po fachu – dostawczyniami określonych usług i produktów, czyli obrazów, musiały więc spełniać ogólne oczekiwania rynku, takie jak temat i styl, oraz przyjmować ustalone zasady (co nie wyklucza wszak innowacji i inwencji).

Nochlin krytycznie wypowiadała się też na temat naiwnych przekonań niektórych feministek drugiej fali, jakoby sztuka była wyrazem osobistych i emocjonalnych doświadczeń; dodawała przy tym, że wielka sztuka nigdy taka nie jest. Sądzę jednak, że owe doświadczenia i kobiece punkty wspólne odnajdziemy często w autoportretach. Dlatego też wiele uwagi poświęcam wizerunkom własnym malarek, kluczowym do zrozumienia tego, jak widziały one siebie jako kobiety i twórczynie, a zwłaszcza jak chciałyby być postrzegane. Gdy się uważniej w nie wpatrzeć, zwykle ujawniają się emocje, a także świadomość własnych aspiracji i społecznych ograniczeń. Artystki nadrabiają pewnością siebie lub starają się tłumaczyć z tego, że w ogóle chwyciły za pędzel. Pokazują się też celowo jako skromne panny lub frywolne elegantki. Maria Cosway, malarka, której w tej książce nie omawiam, na niezachowanym, ale znanym z późniejszej ryciny autoportrecie z 1787 roku (il. 6) siedzi zrezygnowana i smutna. Stworzyła go, gdy po przeprowadzce do Anglii mąż zabronił jej malować i sprzedawać obrazy – bał się, że zaszkodzi to reputacji rodziny. Zaciśnięte usta i skrzyżowane ręce stają się niemym, choć wymownym protestem przeciwko decyzji

6. Valentine Green, *Maria Cosway* według autoportretu artystki z 1787 roku, po 1787.
British Museum, Londyn



małżonka, a może również i patriarchalnym normom. To za sprawą autoportretów przyspilony cień staje się realniejszym kształtem.

Przedstawiam tu w miarę dokładnie trzynaście malarek – sylwetki kilkudziesięciu innych oraz sześciu rzeźbiarek, kilku rytowniczek i jednej architektki pojawiają się w formie krótkich szkiców. Pierwotnie było ich więcej – podczas pisania tej książki cały czas walczyło bowiem we mnie dwóch autorów. Pierwszym był skrupulatny naukowiec, który chciał dać jak najbardziej rzetelny i kompletny przegląd twórczości dawnych artystek, a w marzeniach nawet dodawał do tekstu przypisy. Z nim identyfikowałem się i jego lubiłem najbardziej. Drugim, którego zdecydowanie wołał Wydawca, był eseista piszący dla szerszego grona odbiorczyń i odbiorców, być

może niekoniecznie muszących wiedzieć, kim były Anna Francisca de Bruyns, Maria Katharina Prestel, Anna Charczewska z Krasińskich czy Constantia Kerschenstein *de domo* Czirenberg. Gdy praca była gotowa, trzeba było więc zasiąść do negocjacji i wyciągnąć nożyczki. W rezultacie z pierwszej wersji wypadło kilkadziesiąt nazwisk oraz faktów i powstała rzecz niekoniecznie taka, jaką sobie zamierzyłem, ale z pewnością bardziej przystępna.

Wybór twórczyni i ich dzieł ma oczywiście charakter osobisty – widzenie sztuki, nawet w ramach pozornego rygoru nauki, zawsze jest przecież subiektywne, oparte na intuicji i indywidualnych interpretacjach. Z jakichś powodów losy Artemisii Gentileschi poruszają mnie bardziej niż życie Elisabetty Sirani, a martwe natury Clary Peeters budzą większe emocje niż te malowane przez Mary Moser. Czasami o tych powodach wspominam, kreśląc przy tym niejako autoportret. Dygresje oraz zaznaczanie obecności autora i jego własnego punktu widzenia to zresztą wyznaczniki gatunku, jakim jest esej.

*

Tak się niestety złożyło, że większość książek przyszło mi pisać w chwilach różnych traum – nie inaczej było też z tą. Po otrzymaniu w sierpniu 2023 roku diagnozy i dokonaniu kilku życiowych bilansów, postanowiłem nie rozpoczynać terapii, załatwić to, co konieczne (w tym skończyć pisać niniejszą rzecz), i „wylogować się” na własnych zasadach. Okazało się jednak, że na takie rozwiązanie (według mnie racjonalne i zgodne z bliskim mi holenderskim sposobem myślenia) nie byli gotowi moi Bliscy. Co więcej, gdybym nie podjął natychmiast leczenia, na zrealizowanie powziętego planu zabrakłoby mi zwyczajnie czasu. Musiałem więc zacisnąć zęby, odłożyć na bok onkologiczne statystyki i sprawdzić, ile będę w stanie znieść. Dziękuję tym, którzy mnie w kolejnych czarnych miesiącach nieustannie

wspierali, mojemu kochanemu, cierpliwemu i oddanemu bratu Maćkowi oraz Rodzicom, zwłaszcza zaś najdroższej Mamie, która przyjęła na siebie bardzo trudną i niewdzięczną (ale chyba konieczną) rolę bycia buforem pomiędzy mną, bólem i światem. Byli przy mnie również Przyjaciele: Agnieszka Olszanecka, Marcin Barczyk zwany Barrym, Piet Borusowski (który czytał na bieżąco eseje i dawał świetne rady), Ania Bobela, Iza Galas, Mariusz Kisiel (także adiustator tej książki), Łukasz Śnieżek, Mateusz Skucha i Piotr Kraska, a z Holandii czuwała nade mną Gerdien Verschoor. Wdzięczność winien jestem także władzom dziekańskim mojego Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, a przede wszystkim panom doktorom Marcinowi Hetnałowi, Mirkowi Jawieniowi, Adamowi Korczyńskiemu, Jerzemu Sałówce i Michałowi Romaniszynowi.

Wydanie książki, zwłaszcza zaś książki z tyloma ilustracjami, to efekt pracy wielu osób, ja zaś miałem w wydawnictwie Znak (po raz drugi zresztą) zespół świetny i zaprzyjaźniony, na który zawsze mogłem liczyć. Dziękuję więc Michałowi Jędrzejkowi (który nauczył mnie, że dobry i mądry redaktor często wie lepiej niż autor), Irenie Jagosze (za ciekawy skład, będący sam w sobie dziełem sztuki), Panu Marcinowi Kapicy z mozołem i sukcesem zdobywającym reprodukowane tu zdjęcia oraz Michałowi Zakrzewskiemu (za ósmy już i jak zawsze zachwycający projekt okładki mojej książki). Na koniec chcę też wspomnieć o osobie dla mnie szczególnie ważnej, czyli o Izabelli Sariusz-Skąpskiej, redaktorce nie tylko tej, ale również moich kilku poprzednich publikacji (podczas przygotowywania jednej z nich zaprzyjaźnilismy się). To właśnie od Izy, od 2002 roku począwszy, uczyłem się warsztatu, co czyni ją poniekąd moją „redaktorską matką”. A że matkom się ufa bezgranicznie, jest ona także jedną z niewielu osób, z którymi, jako autor apodyktyczny i walczący o każde słowo, nigdy nie wszedłem w szranki.

Za sprawą ich wszystkich praca nad tym tomem była nie tylko przyjemnością, ale i estetyczną przygodą.

Wielkie artystki istniały

Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi czy Angelika Kauffmann osiągnęły w swoich czasach spektakularny sukces. Tworzyły dzieła wybitne, malowały dla królów i wyższych sfer. Inne malarki – takie jak Polka Agnieszka Piotrkowczyk-Dolabella – pozostawiły po sobie pojedyncze dzieła albo wyłącznie ślad w archiwach. Dla patriarchalnej historii sztuki wszystkie były jednakowo niewidzialne.

Piotr Oczko, autor bestsellerowej *Pocztówki z Mokum*, wydobywa z cienia herstorie dawnych artystek. Pisze o przeszkodach, jakie musiały pokonać w drodze na malarski szczyt. O przytłoczeniu obowiązkami domowymi i przemocą seksualnej. Przygląda się uważnie ich autoportretom – w spojrzeniach mistrzyń szuka ich niepokojów, ambicji i zasłużonej dumy ze swojej twórczości. Uczy, jak czytać dawne malarstwo, i pokazuje, że oświetla ono również nasze życie.

Blisko 250 ilustracji, ponad 100 artystek

W ostatnich latach świat odkrył setki zapomnianych artystek. Autor wybiera te, które szczególnie lubi bądź ceni, i snuje o nich bardzo osobiste opowieści, zadziwiające bogactwem wiedzy historycznej, erudycją i wnikliwością. Będę do tej książki wracać wielokrotnie.

Anda Rottenberg



Przed epoką historyków sztuki mieliśmy epokę znawców. Rozporządzali rozumieniem, doświadczeniem, zaufaniem do emocji. Takim znawcą w stylu Diderota, braci Goncourtów czy Pawła Muratowa jest Piotr Oczko. To mistrz opisu, wrażliwości i sumiennej wiedzy. Uczy o malarstwie kobiet – i uczy patrzeć.

Eliza Kącka



Cena 89,99 zł

znak
KSIĘGARNIA

E-book dostępny na
woblink.com