



Tytuł

# „Pruć po okopach”. Krzesława Maliszewska i dziewczyny

Autor

Małgorzata Miśniakiewicz

Źródło

MIEJSCE 9/2023

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPAW.29564158.MCE.2023.9.3>

URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/pruc-po-okopach-krzeslawa-maliszewska-i-dziewczyny/>

Abstrakt

Dziesiątki powstałych na przestrzeni niemal sześciu dekad obrazów przedstawiają młode kobiety i choć malarstwo Krzesławy Maliszewskiej ulegało stylistycznym transformacjom, w kontekście przemian polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku okazuje się ono w swojej spójności dość anachroniczne i konserwatywne. Z drugiej strony dorobek tej relatywnie nieznannej malarki, która niemal całe swoje życie artystyczne tworzyła wizerunki kobiet, kusi, by odczytać go z feministycznej perspektywy. Często powtarzane w tekstach i wspomnieniach anegdoty o Maliszewskiej budują obraz interesującej, zabawnej kobiety, która nie będąc buntowniczką, podążała własną drogą. Niniejszy tekst proponuje syntetyczny opis twórczości tej artystki, wskazując gdzieś na nieadekwatne, acz nieodległe i kuszące, konteksty teoretyczne. Analizując kilka głównych cykli i tematów jej twórczości – akty, autoportrety, młodość, żalobę i Madonny – szukam klucza interpretacyjnego, który pomógłby uporać się z tkwiącymi w nim sprzecznościami i odnaleźć odpowiednie narzędzia metodologiczne. Prace Maliszewskiej dalekie są od zainteresowań współczesnej historii i teorii sztuki, która poszukuje przełomowych momentów i postaw oraz nieoczywistych perspektyw i dociekań artystycznych i domaga się radykalnych rozwiązań. W odróżnieniu od bliskich jej artystek uznawanych za pionierki sztuki feministycznej omawiana twórczyni nie uczyniła swojego ciała obiektem krytycznej analizy – malowała je niemal tak samo jak inne portrety, w sposób uproszczony, klasycyzujący i pozbawiony anatomicznych partykularizmów. Feministyczna historia sztuki preferuje kobiety przekorne, słusznie niegodzące się na patriarchalne relacje władzy i poszukujące nowych języków i podmiotowości. Nurt ten jednocześnie na marginesie sytuuje twórczynię, których poszukiwania artystyczne nie wpisują się w emancypacyjną logikę. Przypomnienie Maliszewskiej jest okazją do postawienia pytań o artystki, które nie są przełomowe i być może takowymi nie chcą być.

Na jednym z powstałych w czasie wojny rysunków Krzesławy Maliszewskiej (1927–2018) jej bliscy zostali przedstawieni w konwencji satyrycznej ilustracji. Pokrzykując, biegną do schronu – ojciec ze spodniami w rękach, matka ociąga się w ciemności. W dziele tym nie ma jednak grozy czy traumy; podobnie jak inne prace artystki z tego okresu jest ono humorystyczne i pełne frywolności.



II. 1. Krzesława Maliszewska, *Kto w Boga wierzy do schronu!*, 1944, tusz na papierze, 15 x 15cm, dzięki uprzejmości rodziny.

Krzesława wywodziła się z zamożnej i wykształconej rodziny – była jedynym dzieckiem Zofii (z domu Zawalkiewicz) i Tadeusza (doktora prawa i lwowskiego sędziego), a jej dziadek na początku XX wieku prowadził bank we Lwowie. Tam Maliszewscy spędzili wojenne lata, wtedy też nastoletnia Krzesława uczyła się w Szkole Rzemiosł Artystycznych, pracowała jako pakowaczka w fabryce słodczy „Branka” oraz działała w harcerstwie, pomagając drukować konspiracyjne „Słowo Polskie”<sup>1</sup>. Anna Markowska, analizując w swojej książce *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* strategie artystyczne „panienek z dobrych domów” – Wandy Jakubowskiej i Magdaleny Abakanowicz – wskazuje, w jaki sposób negocjowały one swoje pochodzenie w starciu z ideologią komunistyczną i socjalistyczną rzeczywistością, a przede wszystkim z patriarchalnym społeczeństwem<sup>2</sup>. W porównaniu do nich sztuka Maliszewskiej wydaje się konformistyczna, mało ambitna i krytyczna, niepolityczna, niezaangażowana i nieradykalna – czyli nierewolucyjna, totalnie nieawangardowa i niezdolna do „pacyfikowania i neutralizowania patriarchalnych struktur”<sup>3</sup>.

Z tej perspektywy twórczość Maliszewskiej daleka jest od współczesnej historii i teorii sztuki, która poszukuje przełomowych momentów i postaw oraz nieoczywistych perspektyw i dociekań artystycznych, a także domaga się radykalnych rozwiązań. Nawet szkice Maliszewskiej z 1944 roku dokumentują sceny z jej życia codziennego – zdawałoby się, nienaznaczonego wojną – jak problem z rozpaleniem kuchenki, niedzielne strojenie się czy żmudne rozczesywanie włosów. W pracach tej artystki nie znajdziemy obrazów grozy, historycznych dramatów, konfliktów moralnych czy wyborów politycznych – niemal wszystkie prezentują bowiem wizerunki młodych kobiet.

Dziesiątki powstałych na przestrzeni niemal sześciu dekad obrazów przedstawiają młode kobiety; choć malarstwo Maliszewskiej ulegało przeobrażeniom stylistycznym, w kontekście przemian w polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku jej twórczość w swojej spójności okazuje się dość

anachroniczna i konserwatywna. Z drugiej strony dorobek tej relatywnie nieznanej artystki, żony uznanego twórcy i pedagoga Alfonsa Mazurkiewicza, która niemal całą karierę tworzyła przedstawienia kobiet, aż się prosi o odczytanie w kategoriach feministycznych. Jednak dzieła te opierają się wypracowanym mechanizmom analizy – Maliszewska malowała kobiety, lecz nie próbowała krytycznie zobrazować ich pozycji w społeczeństwie i walczyć z patriachatem. Choć jej mąż był twórcą bardziej znanym, nie była ona marginalizowana przez niego. Jej akty nie nawołują do seksualnej emancypacji i nie wyrażają homoseksualnego pożądanego; artystkę fascynowała dziewczyność, nie zgłębiała jednak jej psychologicznych czy generacyjnych uwarunkowań. Lubiła modę za możliwość wyróżniania się, nie zaś za jej nonkonformistyczny potencjał.

Ta frustrująca nieprzystawalność twórczości Maliszewskiej do rozpoznanych i uznanych strategii sztuki feministycznej jest jednocześnie frapująca w kontekście jej konsekwentnego skupienia na kobietach. Większość z nielicznych tekstów o artystce traktuje głównie o jej biografii i osobowości, jak to ma miejsce w jedynej jak dotąd monografii na jej temat, wydanej przy okazji indywidualnej wystawy w Muzeum Miejskim Wrocławia w 2000 roku<sup>4</sup>. W katalogu ekspozycji jej rysunków w Muzeum Narodowym w 1983 roku pojawił się rozbudowany esej na jej temat autorstwa Mariusza Hermansdorfera, który analizując „wytworność postaci” twórczyni i jej sposobów malowania, porównał ją do różnych współczesnych jej malarzy<sup>5</sup>. Tekst ten został przedrukowany najpierw w katalogu wystawy *Krzesława Maliszewska, Malarstwo* w Biurze Wystaw Artystycznych we Wrocławiu z 1991 roku<sup>6</sup>, a później, nieco zmieniony, w książce jego autora *Artyści Wrocławia 1945–1970*<sup>7</sup> oraz w przywoływanym już katalogu z 2000 roku, co pokazuje brak rewizji podejścia do twórczości Maliszewskiej na przestrzeni dekad. Wzmianki o niej znaleźć można także w katalogach wystaw zbiorowych, głównie tych poświęconych Grupie Wrocławskiej i artystom ze stolicy Dolnego Śląska; pomimo kilku zagranicznych ekspozycji malarka ta znana jest przede wszystkim lokalnie. Niewielka część jej dorobku pozostała w rodzinie (spadkobiercami zostali krewni Mazurkiewicza) – większość prac przekazano Muzeum Narodowemu we Wrocławiu, ponadto relatywnie dużą ich liczbę posiada także Muzeum Miejskie Wrocławia.

W eseju tym opieram się na relacjach uczennicy Maliszewskiej, Anny Kutery, Magdy Podsiadły, która знаła artystkę od dziecka i wspierała ją, oraz członkiń jej dalszej rodziny, m.in. Lidii Mazurkiewicz-Domańskiej, czyli bratanicy Alfonsa Mazurkiewicza. Często powtarzane w tekstach i wspomnieniach anegdoty o twórczyni budują obraz interesującej, zabawnej kobiety, która nie będąc buntowniczką, podążała własną drogą. Była elegancka i szanowała konwenanse, co nie powstrzymywało jej od strzelenia kapiszonowym pistoletem w sufit biura spółdzielni mieszkaniowej, gdy długo nie mogła załatwić jakiejś sprawy. Podobno umiała ugotować jedynie kaszę gryczaną, podpisywała się rebusem, rysując krzesło i ławę, a talent literacki wykorzystywała, pełniąc rolę sekretarki męża<sup>8</sup>. Była wyzwolona, a jednocześnie żyła w zgodzie z mechanizmami patriarchalnego społeczeństwa.

Ten tekst powstał na podstawie poczucia bezradności. Staram się w nim zaproponować możliwie syntetyczny opis twórczości Maliszewskiej, wskazując gdzieś nieprzystające, acz nieodległe i kuszące, konteksty teoretyczne. Wyzwanie to można uznać za próbę sięgnięcia po metodologię „apofatyczną”, a więc sprawozdanie ze ścieżek rozumowania, które nie mogą być wykorzystane, co –

w analogii do teologii – można określić również jako metodologię negatywną. Biorąc pod uwagę niewielką liczbę publikacji na temat tej artystki, zdecydowałam się do minimum ograniczyć odniesienia do historiografii współczesnych jej twórczyń oraz ruchów artystycznych. Powstrzymuję się również przed analizowaniem jej sztuki przez pryzmat wybranej koncepcji filozoficznej czy teorii krytycznej; zamiast tego skupiam się na zachowanych fragmentach jej wypowiedzi, starając się możliwie najpełniej oddać perspektywę samej bohaterki tego eseju, wierząc, że kontekstualizacją jej sztuki będą poświęcone kolejne teksty. Przywołując elementy jej biografii i fotografie z rodzinnego archiwum, próbuję także rozpoznać, w jakim stopniu osobowość Maliszewskiej pomaga lub przeszkadza w zrozumieniu jej twórczości. Fakt, że będąc lubianą, szanowaną i atrakcyjną kobietą, była jednocześnie osobą niebudzącą kontrowersji i nie pozostawiła po sobie popularnej legendy, zdaje się znajdować odbicie w jej twórczości, zdecydowanie koncentrującej się na kobietach i kobiecości, a jednocześnie trudnej do uznania za feministyczną. Przyglądam się kilku głównym cyklom prac i tematom jej sztuki – aktom, autoportretom, młodości, żałobie i Madonnom – by odnaleźć klucz interpretacyjny, który pomógłby uporać się z tkwiącymi w niej sprzecznościami i wyjaśnić, dlaczego jest ona mimo wszystko intrygująca.

Po wojnie rodzinę Maliszewskich przesiedlono do Świdnicy, gdzie w 1947 roku Krzesława zdała maturę; następnie podjęła studia we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w pracowni Eugeniusza Gepperta. Tam też poznała swojego przyszłego męża, starszego o pięć lat Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975), wtedy jeszcze w małżeństwie z Wandą Błońską, urodzonego w Düsseldorfie malarza i wykładowcę wspomnianej uczelni (od 1968 roku). Jego malarstwo było dalekie od typowej dla Maliszewskiej figuracji – po okresie zainteresowania surrealizmem i abstrakcją geometryczną tworzył obrazy reliefowe oraz eksplorował konceptualizm z perspektywy malarstwa, rozwijając przez lata koncepcję duo-plastycyzmu<sup>9</sup>. W 1955 roku w trakcie Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale obydwójce otrzymali nagrody: on za *Zimę w kocich górach* (1955), ona za *Chłopa z zabawkami* (1955, obraz zaginiony), w którym tytułowej postaci towarzyszy para dziewcząt. Maliszewska w latach 1956–1965 była członkinią grupy X (wraz z Józefem Hałasem i Małgorzatą Grabowską), a od 1961 roku wchodziła w skład skupionej wokół Eugeniusza Gepperta Szkoły (później Grupy) Wrocławskiej. Ponadto od 1952 roku uczyła w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Była cenioną i lubianą nauczycielką; wśród jej wychowanek była między innymi Anna Kutera, która zresztą później studiowała w pracowni Mazurkiewicza<sup>10</sup>. Kontakt z niewiele od niej młodszymi uczennicami stał się dla artystki źródłem inspiracji dla kolejnych płócien, jak choćby *Dziewczyny w trampkach* z 1956 roku (w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu). Iwona Kurz zauważa, że zakres znaczeniowy słowa „dziewczyna” skonkretyzował się w okresie odwilży jako termin opisujący nie tylko pewną kategorią wiekową, ale także kulturową, związaną ze stylem życia, który wyłonił się wraz ze zmianami społecznymi powojennej dekady<sup>11</sup>.

Najstarsze zachowane akty Maliszewskiej pochodzą z drugiej połowy lat 50.; postaci na nich często znajdują się we wnętrzach i przyjmują dość sztywne, statyczne pozy. Bohaterka obrazu *Modelka* z 1957 roku stoi naga, wyprostowana, z rękoma za plecami; dominuje w geometrycznej kompozycji

obrazu o podkreślonych pionowych osiach, jednocześnie wywołując wrażenie ściśnięcia i ograniczania sylwetki. Artystka, komentując porównania swego malarstwa do twórczości Jerzego Nowosielskiego i Amadea Modiglianiego, stwierdziła:

Jeśli były takie inspiracje, to „wydarły” mi się spod pędzla w sposób całkowicie nieświadomy. [...] W latach pięćdziesiątych nie byłam taka mądra, żeby zbyt kalkułować. Mieliśmy wówczas takie określenie „pruć po okopach”, chodziło o robienie tego, co uważa się za słuszne, bez oglądania się na konsekwencje. W młodości człowiek jest mniej krytyczny, dopiero z wiekiem przychodzi refleksja”<sup>12</sup>.

Bezpretensjonalna i bezpruderyjna nagość pozostanie stałym motywem w twórczości Maliszewskiej, która z łatwością podjęła temat tradycyjnie kojarzony z męskim spojrzeniem. W perspektywie lat 50. i odwilży po stalinizmie tworzenie kobiecych aktów przez kobietę było dość przewrotnym i odrębnym gestem. Jeden z jej portretów w 1957 roku zawisł w redakcji „Nowych Sygnałów”, co sprawiło, że oburzona czytelniczka pisma nawoływała do sądowego ścigania przypadków eksponowania pornograficznych obrazów w przestrzeni publicznej<sup>13</sup>. Cieleśność zajmowała poczesne miejsce w sztuce tej artystki i choć na przestrzeni dekad jej wizerunki przeobrażały się, sylwetka kobiety najczęściej była wyprostowana i nieco sztywna, przeważnie stojąca naprzeciw widza i patrząca wprost na niego. Obrazy te są pozbawione kokieterii, ale też nie epatują udomowioną nagością, nie domagają się konfrontacji i nie rzucają wyzwania odbiorcy ani go nie wabiają.

W 2000 roku Maliszewska przy okazji swojej retrospektywnej wystawy stwierdziła: „Od początku w mojej sztuce obecne były kobiety [...]. Zawsze najbardziej interesowała mnie młodość, najważniejszy moment życia, okres najpoważniejszych decyzji, największych błędów, najgłębszych radości. Czas odwagi, który ma prawo do «okrucieństwa» niewiedzy, co to śmierć i starość”<sup>14</sup>. Skupienie na dziewczynach sugeruje perspektywę dziewczyności i dziewczynstwa (*girlhood*) jako potencjalną, alternatywną wobec teorii feministycznej, ramę interpretacyjną dla twórczości tej artystki. Jednak dziewczyny na jej obrazach są przedziwnie uśrednione, pozbawione indywidualnych cech czy historii. Z upływem dekad wizerunki te będą coraz bardziej opierały się na wrażeniach i wyobrażeniach ich autorki o przeżyciach młodych osób, a więc nie sposób ich rozpatrywać w perspektywie starającej się upodmiotowić indywidualne doświadczenie dziewczyn. Małgorzata Fidelis, analizując zjawisko nowoczesnej dziewczyny lat 60. na podstawie popularnej ówczesnie prasy, wskazuje, że epoka Gomułki oferowała udomowioną koncepcję nowoczesności, w której mieściły się umiarkowany konsumeryzm i manifestowanie indywidualizmu. Badaczka ta pisze, że „medialny obraz «nowoczesnej dziewczyny» zdawał się próbą pogodzenia tradycji z nowymi wpływami z Zachodu, który jednocześnie wpisywałby się w socjalistyczne normy organizacji społecznej”, a za jej istotne przymioty uznawano nastawienie na rozwój intelektualny i powściągliwość w okazywaniu swojej seksualności<sup>15</sup>. Akty Maliszewskiej z lat 60. nie uwzględniają żadnej z tych wartości – jej bohaterki są beczynne, niezmiennie i pozbawione kulturowych odniesień.

Moda była dla Maliszewskiej istotna – osoby, które ją znały, podkreślają jej wyjątkowy styl i uwagę, jaką przywiązywała do wyglądu; fascynowały ją oryginalność i wyrażany strojem indywidualizm<sup>16</sup>.

Podobała jej się subkultura punków, których chętnie malowała w cyklu „Jacy oni są?” z początku lat 90., mimo że z racji wieku i odejścia ze szkoły nie miała z nimi bliskich kontaktów<sup>17</sup>. Powojenne wrocławskie środowisko artystyczne, w którym się obracała, wyróżniało się ubiorem, a nawet nostalgią za przedwojenną elegancją, w czym prym wiedli Geppert i Hanna Krzetuska. Maliszewska, jak pisała we wspomnieniach, doceniała „nieskazitelną elegancję” wspomnianego malarza<sup>18</sup>. Choć był on niemal 40 lat starszy od niej, łączyły ich lwowskie korzenie, a pierwszy rektor PWSSP przed wojną bywał u jej rodziny<sup>19</sup>. Jednak artystka raczej nie podzielała ziemiańskich tęsknot Gepperta i nie pociągały ją podejmowane przez niego próby pielęgnowania przedwojennych rytuałów, z całym ich ułańsko-patriarchalnym ciężarem. Zachwycając się oryginalnością młodych dziewcząt, doceniała też ich pomysłowość i spryt, umiejętność zrobienia „czegoś z niczego” w celu podkreślenia własnej odrębności oraz indywidualistycznego i twórczego kreowania nowoczesnych wzorców kobiecej urody<sup>20</sup>. W twórczości Maliszewskiej uwaga poświęcona wyglądowi i kulturze urody łączy się z ostentacyjną afirmacją tego, co tradycyjnie uznawano za „dziewczęce” i „kobiece”.

W okresie odwilżowego rozkwitu malarstwa materii i abstrakcji omawiana twórczyni nadal malowała kobiece portrety, jednak z czasem przestała je osadzać w udomowionych wnętrzach, zastępując je coraz bardziej uproszczonymi, często monochromatycznymi tłami. Abstrakcyjny, geometryczny drugi plan i brak osadzenia przedstawianych postaci w jakimkolwiek kontekście stały się cechą sztuki Maliszewskiej od późnych lat 60. Wtedy też zaczęła ona wprowadzać do swoich prac prostokątne elementy wypełnione grubo kładzioną farbą, z widocznymi pociągnięciami pędzla; zestawione z jednolitymi partiami kompozycji dynamizują ją i kontrastują z ich głównymi bohaterkami. W regularnie pojawiających się barwnych elementach tła można doszukiwać się echa ówczesnego malarstwa abstrakcyjnego czy nawet obrazów jej przyjaciół bądź męża. Artystka używała tych niefiguracywnych barwnych plam w sposób niemalże praktyczny, jakby były one użyteczne formalnie, ale niekoniecznie interesujące. Choć rozważania dotyczące wpływu Mazurkiewicza, Gepperta czy środowiskowych poszukiwań artystycznych na twórczość Maliszewskiej wydają się niewiele wnosić, uważam, że w jednym z obrazów sama malarka humorystycznie skomentowała tego typu odniesienia.

Mowa o pracy *Akt 2* z 1973 roku z kolekcji wrocławskiego Muzeum Narodowego, w której stojącej po prawej stronie przedstawienia nagiej brunetce – ukazanej w typowej dla sztuki tej artystki sztywnej, wyprostowanej pozie – towarzyszy pionowy pas gradientowych szarości podobnej szerokości jak bohaterka dzieła, co wygląda na żart zarówno z historii sztuki, jak i ówczesnych artystycznych konwencji. Malarka z jednej strony zdaje się tutaj konfrontować abstrakcję i figurację, skazując je na współistnienie. Z drugiej zaś strony być może posunięcie to miało podkreślać samo istnienie obrazów jako przedmiotów – Maliszewska już w *Dziewczynie z martwą naturą* z 1963 roku wykorzystała jako artystyczny sztafaż swój, powstały cztery lata wcześniej, *Niebieski stół*. W tym ujęciu sam akt – na przestrzeni stuleci malowany przez mężczyzn – można uznać za kwintesencję podwójnego uprzedmiotowienia kobiety i dzieła sztuki. Zestawiając nagą postać z barwną plamą, artystka jednocześnie zaznaczała swoje prawo do tworzenia aktów i zdawała się pokpiwać z metafizycznych pretensji abstrakcjonizmu. *Akt 2* zbiegł się w czasie z zaprezentowaniem we Wrocławiu przez Natalię



LL – bliską znajomą Maliszewskiej, młodszą od niej o dekadę – między innymi *Fotografii intymnej* i zrealizowaniem przez Annę Kuterę w pracowni Mazurkiewicza *Malarstwa feministycznego*. Maliszewska znajdowała się w sercu wrocławskiego środowiska artystycznego i doskonale orientowała się w najnowszej sztuce, którą dzisiaj odczytujemy przede wszystkim jako feministyczną. Przyjaźniła się między innymi z Natalią LL i Andrzejem Lachowiczem, z którymi spędzała czas i wyjeżdżała na wakacje; nie sposób więc uznać, że nie miała wiedzy na temat radykalnych przemian w polskiej i światowej sztuce. Wręcz przeciwnie – jej twórczość była świadomie, a może nawet programowo, nieawangardowa.

Maliszewska, w odróżnieniu od wspomnianych artystek uznanych za pionierki sztuki feministycznej, nie uczyniła swojego ciała obiektem krytycznej analizy – malowała je niemal tak samo jak inne portrety, w sposób uproszczony, klasycyzujący i pozbawiony anatomicznych partykularizmów. Fotografia z wernisażu jej wystawy we wrocławskim ratuszu w 2000 roku pokazuje, jak łączyła osobliwość postaci z jej generalizacją.



Il. 2. Fotografia Krzesławy Maliszewskiej wykonana podczas wernisażu wystawy artystki w Muzeum Miejskim Wrocławia, 2000, fotografia barwna, 9 x 13 cm, dzięki uprzejmości rodziny.

Charakterystyczne, malowane odcieniami żółci włosy bohaterek prac sugerują, że jest to autoportret samej artystki, która swoje blond włosy traktowała jako znak rozpoznawczy. Na wspomnianym zdjęciu twórczyni pozuje na tle swojego niezatytułowanego obrazu z 1981 roku (obecnie znajdującego się w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu) – ma na sobie koszulę i czarny płaszcz, podobny do tego widocznego na wspomnianej pracy, jej włosy są tak samo ułożone, rozbawiona twarz uśmiecha się do obiektywu. Wizerunek dojrzałej artystki kontrastuje z młodością namalowanej postaci – w rzeczywistości dzieli je niespełna 20 lat. Nie licząc portretów przyjaciół malarki, które omówię poniżej, bohaterki jej obrazów są wiecznie młode, ich twarze nie ujawniają wieku, oferując wyobrażenie kobiety poza czasem, gdzieś pomiędzy dziewczęcością a kobiecością. Młodość, a może brak starości, wprowadza inne rozumienie anachroniczności sztuki Maliszewskiej: świadomie nie wpisując tematyki i form swej twórczości w prowadzone wówczas poszukiwania artystyczne, swoje zainteresowania skupiała na jednym etapie życia, rozciągającym się na przestrzeni czasu, który jednocześnie nieustannie się od niej oddala. Zainteresowanie młodością w kontekście transformujących realiów społecznych oznacza także zwrot w stronę własnej – minionej i osadzonej w przeszłości – młodości. Tu pojawia się kluczowe pytanie: czy radykalną konsekwencję

artystki w zakresie podejmowanych przez nią wątków, szczególnie w odniesieniu do jej artystycznej nierewolucyjności, można uznać za manifestację konserwatyzmu?

Jak podaje Zofia Frąckiewicz, krytyk Jan Tonicki określił malarstwo Maliszewskiej prezentowane na jej wystawie we wrocławskim BWA w 1970 roku jako próbę stworzenia współczesnego, psychologicznego portretu kobiety<sup>21</sup>. Sama artystka w pewnym stopniu zgodziła się z taką interpretacją, podkreślając jednocześnie dokumentalny charakter swojej twórczości: „Myślę, że te moje dziewczęta z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są smutniejsze niż współczesne dziewczyny. Bardziej zagubione, potem młodzież zaczęła się gwałtownie zmieniać. Zatrzymywałam w kadrze klimat owych przemian. [...] Jest to komentarz do bieżącej chwili. W tym sensie moje prace były dokumentem”<sup>22</sup>. Fotografia przedstawiająca córkę Józefa Hałasa pozującą ze swoim portretem, zapewne wykonana przez Maliszewską, udowadnia jej umiejętność uchwycenia unikalności konkretnej osoby w ramach wypracowanej przez siebie stylistyki.



Il. 3. Katarzyna Hałas z portretem autorstwa Krzesławy Maliszewskiej, niedatowana, czarno-biała fotografia, dzięki uprzejmości rodziny.

Jednak, jak zauważała sama artystka, bliskość i częstotliwość jej kontaktu z młodymi dziewczętami też się zmieniała na przestrzeni dekad. Z czasem stawała się coraz bardziej oddaloną, lecz niezmiennie zafascynowaną obserwatorką; zapewne jej rozumienie młodości i relacja z nią również ulegały transformacjom. Niemniej malarka, jako samozwańcza kronikarka dziewczęcości, konsekwentnie eksplorowała nie tylko jej niejednoznaczność, ale także sam akt jej obserwowania i próbę ujęcia tego etapu kobiecego życia.

Na obrazie Maliszewskiej *Dziewczyna 23* z 1968 roku (kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu) młoda kobieta pojawia się w dwudzielnej kompozycji dwukrotnie. Po prawej stronie dzieła, utrzymanej w niebieskich odcieniach, widzimy lewą połowę jej nagiego ciała, zaś w lewej jego partii, namalowanej ciepłymi różami, ta sama postać, odziana w różową sukienkę, stoi na wprost nie tylko widza, ale także odwróconej do nas plecami kolejnej osoby, najpewniej mężczyzny, na co wskazują jej ubranie i fryzura. Podwójność sportretowanej dziewczyny jest o tyle intrygująca, że naga kobieta po prawej zdaje się spoglądać prosto w oczy widza, natomiast ta ubrana ma nieco spuszczonego wzrok, choć mina obu jest niemal taka sama. Dualizm głównej bohaterki znajduje swoje odzwierciedlenie w dualizmie jej obserwatora – jeden znajduje się na obrazie, drugim jest odbiorca. Jako widzowie oglądamy, jak dziewczyna spuszcza wzrok, nie odwzajemniając spojrzenia stojącego na wprost niej domniemanego mężczyzny – to gest, który można odczytać jako wyraz skromności



i uległości bądź znudzenia i odmowy. Jednocześnie ta sama postać zdaje się patrzeć bezpośrednio na nas. Młoda kobieta jest tu ukazana jednocześnie jako obiekt obserwacji i podmiot świadomy bycia obserwowanym. Obrócona do nas plecami, sugeruje męskiego obserwatora – z całym, dziś już dogłębnie opisanym, fenomenem „męskiego spojrzenia” (*male gaze*), czyli artystycznego przedstawiania kobiet w seksualizujący i uprzedmiotawiający je sposób, który ma oferować heteroseksualnym mężczyznom przyjemność i poczucie władzy. Warto zauważyć, że Laura Mulvey, która pierwsza na przykładzie kina opisała te mechanizmy, opublikowała swój przełomowy esej *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne* w 1975 roku, a jego pierwsze tłumaczenie po polsku wydano w 1992 roku<sup>23</sup>. Choć męskie spojrzenie jest wyraźnie zasugerowane we wspomnianej pracy, odwrócony w stronę widza wzrok nagiej dziewczyny relatywizuje tę jednokierunkową dynamikę. Kaja Silverman, krytykując koncepcję Mulvey, podkreślała potencjalną przyjemność płynącą z bycia obiektem spojrzenia, jeśli nie jest ono uprzedmiotawiające<sup>24</sup>.

Patrząc na ten obraz z mojej perspektywy kobiety i stojąc w miejscu Maliszewskiej, odnoszę wrażenie, że proponowała ona tutaj alternatywne spojrzenie na kobiecość, oparte na porozumieniu i bezpruderyjnej, kobiecej relacji. Mężczyzna natomiast pełni w nim funkcję narzędzia pomagającego ujawnić te uprzedmiotawiające dziewczęta mechanizmy. Istotną w kontekście analiz feministycznych koncepcją „patrzenia” stało się krytyczne wobec patriarchalnej perspektywy męskiego spojrzenia „kobiece spojrzenie” (*female gaze*), którego istotą jest skupienie na doświadczeniach i sprawczości bohaterek. Jednak w dziełach omawianej malarki z przełomu lat 60. i 70. bohaterki pozostają bezczynne, choć wyraźnie zaznaczone jest ich uprzedmiotowienie. Podwójną kompozycję Maliszewska zastosowała kilkakrotnie, między innymi w obrazach *Ona i On* z 1970 roku i trzy lata później *On i Ona Y*, aczkolwiek w tym drugim dokonała nieoczywistej syntezy. Ponownie mamy do czynienia z dwudzielną kompozycją, w której przodem do widza stoi para – po prawej blondwłosa dziewczyna w różowej sukience, po lewej widoczny połowicznie mężczyzna o kasztanowych włosach w czerwonej marynarce. Z kolei stojąca naprzeciw nich, zwrócona plecami do odbiorcy postać zawiera w sobie elementy obojga – kolor jego włosów, krój jej sukienki. Różowy pas przy lewej krawędzi przedstawienia zdaje się oddzielać postaci, tworząc efekt lustra, jakby osoba spoglądająca w zwierciadło widziała swoje podwójne odbicie – męskie i żeńskie oblicze.

W obrazach Maliszewskiej z lat 80. i 90. pojawiały się coraz bardziej androgeniczne postaci; artystka wielokrotnie eksplorowała temat podobieństwa w parze, tworząc obrazy, w których towarzyszący kobietom mężczyźni przypominali je wyglądem, przy czym często stali oni za dziewczętami, niczym tło czy powidok. W pracy *W przejściu* z 1989 roku dwie postaci zostały ukazane dwukrotnie – po prawej stronie dzieła przodem do widza, po lewej tyłem; ona z włosami spiętymi w kok, on z irokezem i w okularach. W odróżnieniu od wspomnianych wcześniej obrazów z lat 70., w których męska postać pełniła rolę obserwatora, tutaj obie płcie zdają się poruszać razem, a raczej to on podąża za nią. Tak artystka komentowała swoją serię „W przejściu”, którą zaczęła malować po śmierci Mazurkiewicza: „Chciałam pokazać stan w połowie drogi, młode kobiety stojące jednocześnie w smudze światła i smudze cienia. One nie są ponure, ale znalazły się na granicy mroku i światła, smutku i radości”<sup>25</sup>.

Nagłe odejście męża, który zmarł na zawał serca w 1975 roku podczas zajęć w PWSSP, było dla artystki wielką osobistą tragedią, po której nastąpił czas kilkuletniej choroby. W tym okresie stworzyła szereg obrazów poświęconych Mazurkiewiczowi, będących studium odchodzenia, żałoby i próby pogodzenia się ze stratą. Są to jedyne jej prace, w których główną postacią jest mężczyzna. Uderzającym i szczególnie odrębnym dziełem jest *W połowie drogi* z 1976 roku (kolekcja wrocławskiego Muzeum Narodowego) – widzimy na nim mężczyznę stojącego w nietypowym dla portretów Maliszewskiej kontrapoście; nie ma on ciała – w miejscu ręki i głowy przeziera żółte tło, a kształt postaci rysują jej ubrania. Charakterystyczny sweter z golfem będzie się pojawiać w kolejnych wizerunkach zmarłego ukochanego artystki i stanie się jego intymnym desygnatem. Strój, który dla malarki oznaczał możliwość wyrażania siebie, tu przyjął rolę śladu nieobecności i braku. Malarstwo było dla Maliszewskiej sposobem przepracowywania żałoby, procesu żegnania się i powolnej akceptacji utraty najbliższej osoby; prowadzi to nas do terapeutycznego potencjału sztuki. Ta zaś jako źródło przyjemności i ukojenia radykalnie nie zgadza się ani z awangardowym etosem zmiany społecznej, ani z neoawangardowymi ambicjami redefiniowania i jej sposobów działania i funkcjonowania w społeczeństwie.

W 1978 roku artystka stworzyła obraz *Odchodzący Moniek* (tak Mazurkiewicza nazywali rodzina i znajomi – podobno dlatego, że grywał utwory Moniuszki), na którym odwrócony do nas tyłem malarz zmierza w stronę gradientowej, szarej abstrakcji. O ile we wcześniejszych pracach Maliszewskiej z początku lat 70. zwrócony plecami do odbiorcy mężczyzna pełnił funkcję drugiego widza, o tyle w tych przedstawiających męża autorki można wyraźnie dostrzec odchodzenie lekko przygarbionej postaci. W *Przejściu 3* z tego samego roku twórczyni powróciła do dwudzielnej kompozycji – po prawej stronie obrazu, na jasnym abstrakcyjnym tle, widzimy połowę autoportretu malarki, zaś po lewej stronie, za brązowym pasem, drugą połowę męskiej postaci zwróconej do patrzącego plecami i zmierzającej w stronę delikatnie zarysowanego na zielonym tle krzyża. Maliszewska przedstawiła tutaj nieoczywistą sytuację, którą można odczytywać jako pożegnanie i ostatnie spojrzenie albo moment, kiedy bohaterowie jej dzieła już się minęli i zmierzają w przeciwnie strony. Choć religijność Mazurkiewicza stała się osią analizy Andrzeja Jarosza, a żona artysty również była wierząca, katolicyzm jest marginalnym wątkiem jej twórczości<sup>26</sup>. Jakkolwiek w jej późniejszym cyklu „Madonny” ikonografia chrześcijańska odgrywała główną rolę, to jej akty wymykają się „kościółkowej” perspektywie. *Obecność* z 1978 roku to kolejny portret ukochanego artystki, w którym widoczne są jego twarz i oczy, lecz w miejscu ust jest błękitne tło. Tytułowa „obecność” oznacza nie tylko poczucie bliskości, ale także milczenie i niemożność podjęcia rozmowy. Podobno Maliszewska – niczym pilna studentka pytała Mazurkiewicza o korektę obrazów, nad którymi pracowała, na co on miał odpowiadać „maluj dalej”; po jego śmierci słowa te stały się jej dewizą<sup>27</sup>.

Artystka nigdy ponownie nie wyszła za mąż; już jako wdowa zaczęła malować portrety zaprzyjaźnionych par artystycznych, które następnie podarowała swym modelom. Są one odmienne od jej wcześniejszych prac nie tylko ze względu na bardziej dosadny i szczegółowy rysunek postaci, uwzględnienie ich wieku i pól, ale także z uwagi na rolę sportretowanych mężczyzn – upodmiotowionych, często zwróconych ku swoim partnerkom, coś im oferujących. Maliszewska ujęła

na tych płótnach atrybuty tych osób – i tak Geppert wręcza Hannie Krzetuskiej konika-zabawkę, Leon Podsiadły ofiarowuje Krystynie Michałowskiej-Podsiadły kwiaty, Ewa i Kazimierz Wadowscy są otoczeni kocimi ogonami, a Magdzie Podsiadły i Ryszardowi Kłęczkowi towarzyszy pies Gustaw. Obrazy te, tworzone od początku lat 80., są przepełnione czułością wobec portretowanych postaci i zdają się pełnić nie tylko funkcję pamiątkowego daru, ale także są przypomnieniem o wadze doceniania obecności drugiej osoby. Są anegdotyczne, duże, kolorowe, sentymentalne, nostalgiczne, rozkoszne, eksponują błahostki i nawołują do miłości – mają zatem pewne cechy ujmowane w różnych definicjach kiczu.



Il. 4. Krzesława Maliszewska, *Gucio z Rysiami w tle*, olej na płótnie, 1999, dzięki uprzejmości Magdy Podsiadły.

Jeśli dopuścimy tę kategorię jako punkt odniesienia do twórczości Maliszewskiej, nie sposób uciec od trywialnego utożsamiania kiczu z tym, co jest uznawane za typowo kobiece. A jednak historyczna opozycja kiczu i awangardy rezonuje odległym echem w malarstwie tej artystki, która w czasach konceptualnych poszukiwań neoawangardy trwała przy portretowaniu ładnych dziewczyn. Jedyne jej cykle malarskie, który można by traktować jako wyraźną reakcję na sytuację społeczno-polityczną, jest jednocześnie najbardziej konfundujący i opierający się łatwym klasyfikacjom. Po zrywie Solidarności i w odpowiedzi na wprowadzenie stanu wojennego twórczyni zaczęła malować cykl „Madonny Polskie” – większość prac z niego zaginęła – który zaprezentowała w 1983 roku na wystawie w kościele św. Marcina we Wrocławiu, po czym kontynuowała pracę nad nim na przestrzeni całej dekady. „Madonny Polskie” to jednak nie Matki Boskie – temat macierzyństwa nawet w odniesieniu do maryjnej symboliki pozostanie w sztuce Maliszewskiej nieobecny. Kościelna wystawa tradycyjnej malarki, będącej wierzącą katoliczką, w stanie wojennym wpisywała się w szereg tego typu pokazów, a jej bogoojczyźniany temat zdawałby się stawiać konserwatywną kropkę. A jednak „Madonny Polskie” Maliszewskiej z braku lepszego określenia nazwać można... kampowymi.

*Madonna Polska Zielna* z 1987 roku stoi na tle krzyża w aureoli, ma mocny makijaż, ubrana jest niczym przedwojenna sufrażystka; obok niej rosną bazie, a jej głowę wieńczy białą-czerwoną koroną, z której wyrastają drobne kwiatki. Nawet z dzisiejszej perspektywy trudno wymyślić bardziej esencjalistyczny i zabawny zestaw polskich mitów i symboli. W całym tym cyklu jego autorka radośnie żongluje katolickimi i patriotycznymi archetypami; nie ma w tym jednak kpiny czy cynizmu. W kontekście lat 80. wzniosły temat i narodowa symbolika w ujęciu Maliszewskiej stają się nieco niepoważne, bezpretensjonalne, śmieszne i w przedziwny sposób dziewczęce. Gdy przyglądałam się

wspomnianemu obrazowi, jednemu z pierwszych dzieł tej malarki, które zobaczyłam i które wywołało mój entuzjazm, dotarło do mnie, co sprawia, że jej sztuka jest tak pociągająca. To przyjemność. Nie chodzi mi tu o zasadę przyjemności ani o ekstatyczne sublimacje. Nie o przyjemność patrzenia, nie o uwodzenie, nie o rozkosz zrozumienia czy posiadania. Po prostu, przyjemność malowania. O ile emancypacyjny, polityczny i rewolucyjny potencjał przyjemności został już rozpoznany, o tyle potencjalności tych nie sposób przypisać sztuce Maliszewskiej. Podobnie wygląda sytuacja w przypadku innych wspomnianych wcześniej perspektyw, które w założeniu opierają się na zmianie optyki, ram poznawczych i paradygmatów. Jeśli natomiast chcielibyśmy doszukiwać się w twórczości Maliszewskiej radykalności, odnajdziemy jedynie radykalną nieawangardowość. Feministyczna historia sztuki preferuje twórczynie przekorne, słusznie niegodzące się na patriarchalne relacje władzy, poszukujące nowych języków i podmiotowości. Jednocześnie nurt ten sytuuje na marginesie kobiety, których poszukiwania artystyczne nie wpisują się w emancypacyjną logikę. Przypomnienie Maliszewskiej jest zarazem okazją do stawiania pytań o twórczynię, które nie są przełomowe i być może nie chcą takowymi być. W szerszej perspektywie ambicji wypracowywania w sztuce i kulturze potencjału politycznej i społecznej zmiany jest to także upominanie się o uwzględnienie perspektyw i podmiotowości kobiet nieprzekornych, których sprawczość nie wyraża się poprzez opór bądź walkę.

## Bibliografia

Fidelis M., *Czy jesteś nowoczesną dziewczyną? Młode Polki a kultura konsumpcyjna w latach 60.*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.

Fidelis M., Stańczak-Wiślicz K., *Piękne i zaradne: rytuały ciała, moda i uroda*, w: M. Fidelis, B. Klich-Kluczewska, P. Perkowski, K. Stańczak-Wiślicz, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020.

Frąckiewicz Z., *Portret malarki*, w: *Krzesława Maliszewska. Wrocławskie dziewczyny*, oprac. M. Łagiewski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2000 (katalog wystawy w Muzeum Miejskim Wrocławia, 18.03–22.04.2000).

Hermansdorfer M., *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

*Krzesława Maliszewska. Malarstwo*, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1991 (katalog wystawy w BWA we Wrocławiu, 1991).

*Krzesława Maliszewska-Mazurkiewicz. Rysunki z lat 1956–1959*, red. M. Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983 (katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 1983).

Jarosz A., *Alfons Mazurkiewicz*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2017.

Kuc K., Thompson L., *Wprowadzenie*, w: L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!Art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010.

Kurz I., *Twarze w tłumie: Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Markowska A., *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2023.

Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1992.

Podsiadły M., *Pan z blejtramami i nieodłącznymi fajkami. Opowieść o malarzu Mońku Mazurkiewiczu*, Wyborcza.pl – Akademia Opowieści, 30.08.2018, <<https://wyborcza.pl/AkcjeSpecjalne/7,155762,23842469,pan-z-blejtramami-i-nieodlacznymi-fajkami-opowiesc-o-malarzu.html>> [dostęp: 29 sierpnia 2023].

Silverman K., *The Threshold of The Visible World*, Routledge, New York 1996.

Woźny J., *Własną ścieżką*, w: Krzesława Maliszewska. *Wrocławskie dziewczyny*, oprac. M. Łagiewski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2000 (katalog wystawy w Muzeum Miejskim Wrocławia, 18.03–22.04.2000).

1. Z. Frąckiewicz, *Portret malarki*, w: Krzesława Maliszewska. *Wrocławskie dziewczyny*, oprac. M. Łagiewski, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2000 (katalog wystawy w Muzeum Miejskim Wrocławia, 18.03–22.04.2000), s. 9–17. ↵
2. A. Markowska, *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2023, s. 303–317. ↵
3. Ibidem, s. 313. ↵
4. Krzesława Maliszewska. *Wrocławskie dziewczyny*, op. cit. ↵
5. Krzesława Maliszewska-Mazurkiewicz, *rysunki z lat 1956–1959*, red. M. Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983 (katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, 1983). ↵
6. Krzesława Maliszewska, *Malarstwo*, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1991 (katalog wystawy w BWA we Wrocławiu, 1991). ↵
7. M. Hermansdorfer, *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 13–34. ↵
8. M. Podsiadły, *Pan z blejtramami i nieodłącznymi fajkami. Opowieść o malarzu Mońku Mazurkiewiczu*, Wyborcza.pl – Akademia Opowieści, 30.08.2018, <<https://wyborcza.pl/AkcjeSpecjalne/7,155762,23842469,pan-z-blejtramami-i-nieodlacznymi-fajkami-opowiesc-o-malarzu.html>> [dostęp: 29 sierpnia 2023]. ↵

9. A. Jarosz, *Alfons Mazurkiewicz*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2017. ↵
10. Rozmowa autorki z Anną Kuterą, 27.07.2023. ↵
11. I. Kurz, *Twarze w tłumie: Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 125. ↵
12. J. Woźny, *Własną ścieżką*, w: *Krzesława Maliszewska. Wrocławskie dziewczyny*, op. cit., s. 18. ↵
13. Z. Frąckiewicz, op. cit., s. 14. ↵
14. J. Woźny, op. cit., s. 18. ↵
15. M. Fidelis, *Czy jesteś nowoczesną dziewczyną? Młode Polki a kultura konsumpcyjna w latach 60.*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 310. ↵
16. Rozmowa autorki z Lidią Mazurkiewicz-Domańską, 10.08.2023. ↵
17. J. Woźny, op. cit., s. 21. ↵
18. List Krzesławy Maliszewskiej z Wrocławia do Eryka NN z 23 września 1980, maszynopis z archiwum rodzinnego. ↵
19. Z. Frąckiewicz, op. cit., s. 10. ↵
20. M. Fidelis, K. Stańczak-Wiślicz, *Piękne i zaradne: rytuały ciała, moda i uroda*, w: M. Fidelis, B. Klich-Kluczeńska, P. Perkowski, K. Stańczak-Wiślicz, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2020, s. 407–455. ↵
21. Z. Frąckiewicz, op. cit., s. 13. ↵
22. J. Woźny, op. cit., s. 21. ↵
23. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1992, s. 95–107. Zob. też: K. Kuc, L. Thompson, *Wprowadzenie*, w: L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!Art, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Era Nowe Horyzonty, Kraków–Warszawa 2010. ↵
24. K. Silverman, *The Threshold of The Visible World*, Routledge, New York 1996. ↵
25. J. Woźny, op. cit., s. 20. ↵
26. Zob. A. Jarosz, op. cit. ↵
27. Rozmowa autorki z Lidią Mazurkiewicz-Domańską, 10.08.2023. ↵

### Małgorzata Miśniakiewicz

dr Małgorzata Miśniakiewicz – historyczka sztuki, kuratorka, autorka i badaczka sztuki współczesnej i neoawangardowej. Analizując społeczno-polityczne konteksty sztuki współczesnej i dziedzictwa wschodnio-środkowoeuropejskich powojennych awangard skupia się na interlokalnych i infrastrukturalnych perspektywach.

Absolwentka Courtauld Institute of Art w Londynie (magisterium pod kierunkiem prof. Sarah Wilson i prof. Borisa Groysa w 2011 roku), gdzie obroniła pracę doktorską na temat mail artu i polskiej sztuki sieci pt. *From the NET to the Network – Mail Art in Poland between March 1968 and Martial Law* (promotorka: dr Klara Kemp-Welch); wykładała tam także historię sztuki. Dwukrotna stypendystka Arts and Humanities Research Council, absolwentka studiów podyplomowych na Szkole Głównej Handlowej w Warszawie. Jako kuratorka często pracuje z artystami młodego i średniego pokolenia, realizuje projekty poświęcone powojennej awangardzie Europy Środkowo-Wschodniej oraz sztuce wideo.



**ISSN 2956-4158**