

AGNIESZKA MARIA WASIECZKO
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8732-0837
WARSZAWA

MALARSTWO MARIII ANTO A SZTUKA ARTYSTEK-SURREALISTEK. PRÓBA PORÓWNIANIA*

Słowa kluczowe: Maria Anto, surrealizm, portret, autoportret, fantastyka

Keywords: Maria Anto, surrealism, portrait, self-portrait, fantasy

Abstrakt: Celem artykułu jest zinterpretowanie malarstwa Marii Anto w nowym świetle oraz próba jego porównania ze sztuką kobiet związanych z międzynarodową awangardą surrealistyczną. Polską malarzkę łączyła z surrealistkami podobna wrażliwość. Tworząc bardzo osobiste, nastrojowe prace, podejmowały w nich wspólne tematy, wątki i motywy.

Abstract: The aim of this article is to interpret Maria Anto's painting in a new light and compare it with the art of women associated with the international Surrealist avant-garde. The Polish painter shared a similar sensibility with the Surrealists. Creating very personal, atmospheric works, they took up common themes and motifs in their works.

Czy wpisywanie malarstwa Marii Anto (1936–2007), wybitnej przedstawicielki polskiej figuracji, do nurtu surrealizmu nie jest interpretacyjnym nadużyciem? Artystka, która rozwinęła niepowtarzalny język wypowiedzi artystycznej, nie lubiła określenia jej jako malarki surrealistycznej. I choć mawiała: „Nie jestem surrealistką”, całkowicie „osobne” malarstwo Anto krytycy sztuki określali mianem metafizycznego, fantastycznego, symbolicznego, poetyckiego bądź surrealizmu magicznego, a obrazy porównywali do dzieł takich artystów jak: Marc Chagall, Max Ernst, René Magritte, Paul Delvaux oraz Frida Kahlo. Dlatego prace malarki warto analizować w nowych kontekstach, a jednym z nich jest twórczość kobiet związanych z międzynarodową awangardą surrealistyczną¹. W tę tradycję wpisuje się również malarstwo Anto, w którym można odnaleźć cechy wspólne ze sztuką przedstawicielek surrealizmu. Choć stosunek Polki był do niego ambiwalentny, wybierała podobne strategie obrazowania i krąg tematów co surrealistki, które tworzyły prace osobiste, introspektywne, oniryczne, odmienne od tych autorstwa mężczyzn.

* Niniejszy artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Wokół Marii Anto. Między reprezentacją a kreacją*, Uniwersytet Warszawski, 20 VI 2022 r.

¹ Osadzenie twórczości Marii Anto w międzynarodowym kontekście surrealizmu, a szczególnie – dokonań kobiet – stało się przedmiotem projektu badawczego, realizowanego przeze mnie od czerwca do listopada 2021 r. w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W rezultacie powstała praca: A.M. Wasieczko, „Związki malarstwa Marii Anto ze sztuką artystek-surrealistek”, Warszawa 2021, niepublikowana, w archiwum autorki.

NOWE ODCZYTANIA SURREALIZMU

Próba umieszczenia prac Marii Anto w kontekście twórczości surrealistek wpisuje się we współczesny nurt, którym jest odkrywanie na nowo artystek, poszerzanie kanonu historii sztuki oraz przywracanie należnego w nim miejsca kobietom. Najnowsze badania przyniosły gruntowną rewizję surrealizmu, rozszerzenie jego ram czasowo-geograficznych, zerwanie z perspektywą zorientowaną na Paryż i Nowy Jork jako „centra” oraz „przepisanie” historii, w której do tej pory dominowali mężczyźni. Zdaniem badaczki Doroty Jareckiej, „postkolonialne rozumienie surrealizmu” „poszerzyło jego obraz” i pozwoliło „dostrzec wielostronne przepływy i kierunki działania, rizomatyczną sieć związków, nawiązywanych bez pośrednictwa zachodnich stolic”². Dlatego we współczesnych, krytycznych jego odczytaniach konieczne jest zwrócenie uwagi na dotychczas marginalizowanych uczestników, jak choćby artystów z Europy Środkowo-Wschodniej oraz ich relacje z reżimami komunistycznymi³. Celem przekrojowej wystawy *Surrealism Beyond Borders*⁴ – przeglądu kilkuset prac stworzonych na przestrzeni sześćdziesięciu lat przez twórców z kilkudziesięciu krajów – było wprowadzenie do kanonu współczesności surrealizmów uznawanych dotychczas za „peryferyjne”, jak choćby pochodzących z Karaibów, Afryki Północnej, Azji, Australii czy Ameryki Łacińskiej. Odkrywanie sztuki dotychczas niedocenianych kobiet rozpoczęło się już w latach 90. ubiegłego wieku, kiedy zmarło kilka surrealistek (m.in. Dora Maar). Wtedy doczekały się poświęconych im wystaw⁵ i wydawnictw⁶, jednak już w 1985 r. ukazała się przełomowa książka Whitney Chadwick *Women Artists and the Surrealist Movement*⁷. Badaczka udowodniła, że surrealizm – inspirujący, żywotny prąd o dużym zasięgu geograficznym, nadal wpływa na działalność artystyczną i polityczną współczesnych twórców oraz aktywistów. W podobnej, szerokiej perspektywie twórczość surrealistek umieściła też Patricia Allmer, kuratorka wystawy *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, która w 2009 r. została otwarta w Manchester Art Gallery⁸. Znalazło się na niej 150 prac 32 artystek. Obok tak popularnych przedstawicielek surrealizmu jak Frida Kahlo i Leonora Carrington kuratorka przybliżyła te mniej znane, jak choćby Emmy Bridgwater czy Valentine Penrose, ale również znacznie od nich młodsze artystki czerpiące z dziedzictwa swych poprzedniczek, jak Francesca Woodman. Allmer zapoczątkowała silnie obecny w ostatnich latach światowy trend, polegający na organizowaniu zbiorowych wystaw sztuki kobiet, których celem jest rewizja dotychczasowych badań nad surrealizmem oraz spojrzenie na ten nurt w bardziej nowoczesny, inkluzywny sposób⁹. Ta perspektywa badawcza jest szczególnie cenna, gdyż dokonania surrealistek stają się kontekstem pozwalającym na nowo odczytać również obrazy Marii Anto, której nieobecność na międzynarodowej scenie sztuki jest konsekwencją długotrwałej izolacji Polski przez żelazną kurtynę. Gdyby artystka była znana szerzej, jej malarstwo mogłoby się znaleźć na wystawie *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*¹⁰ – pokazie blisko 260 prac 34 autorek, który w 2020 r. odbył się w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie nad Menem. Dziełom słynnych artystek, takich jak Louise Bourgeois, Claude Cahun czy Dorothea Tanning towarzyszyły prace tych mniej znanych, jak choćby Toyen, Alice Rahon i Kay Sage¹¹. Centralnym motywem swych portretów i autoportretów uczyniły one własne ciało, seksualność oraz cierpienie. Reinterpretując mitologię antyczną

² D. Jarecka, *Surrealizmu historia magmatyczna*, „Szum”, 38, 2022, s. 42.

³ *Surrealizm*, [w:] *Abecadło Muzeum Sztuki*, Łódź 2010, nlb.

⁴ *Surrealism Beyond Borders*, Metropolitan Museum of Modern Art, Nowy Jork, 11 X 2021 – 30 I 2022 r., Tate Modern, Londyn, 24 II – 29 VIII 2022 r., kuratorzy: Matthew Gale i Stefanie D’Alessandro.

⁵ Choćby wystawy *Surrealism. Desire. Unbound*, Tate Modern – The Metropolitan Museum of Art, Londyn – Nowy Jork, 2001. Zob. A. Taborska, *Surrealizm w twierdzy konstruktywizmu*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach [i in.], Łódź 2015, s. 99.

⁶ Choćby poświęconą autoportretom surrealistek książkę *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, red. W. Chadwick, Cambridge Mass. 1998, czy analizującą podobieństwa między sztuką surrealistyczną a sztuką współczesną publikację *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, red. S. Rice, Cambridge Mass. 1999.

⁷ W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston Mass. 1985. Najnowsze wydanie pod tym samym tytułem z przedmową Dawn Ades – New York 2021.

⁸ *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery, 2009, kuratorka: Patricia Allmer.

⁹ W. Burrows, *Angels of Anarchy – Women Artists and Surrealism (NVA, 2009)*, „The Serendipity Project”, 21 V 2011, <https://serendipityproject.wordpress.com/2011/05/21/may-21-2011-angels-of-anarchy-women-and-surrealism/> (dostęp: 12 III 2023).

¹⁰ *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo (Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo)*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt nad Menem, 13 II – 24 V 2020 r. Louisiana Museum of Modern Art w Humlebæk w Danii, 18 VI – 27 XI 2020 r., kuratorka: Ingrid Pfeiffer.

¹¹ Zob. I. Pfeiffer, *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Louise Bourgeois*, [katalog wystawy], Schirn Kunsthalle, Frankfurt nad Menem, 13 February – 24 May 2020, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 18 June – 27 September, Munich 2020.

i pozaeuropejską, artystki zainteresowały się magią, okultyzmem oraz alchemią. Malując hybrydy i fantastyczne stwory, podważyły antropocentryczny model cielesności. Z podobnej wrażliwości wyrosły również obrazy i rysunki Anto.

MARIA ANTO A SURREALIZM

Próbowom merytorycznej oceny wielowątkowych dokonań artystycznych Marii Anto towarzyszą trudności w nazwaniu jej twórczości. Odnosząc się do dyskusji na temat sposobów zaklasyfikowania dorobku malarki, Michał Jachuła, kurator wystawy monograficznej w Zachęcie¹², która przywróciła jej godne miejsce na polskiej scenie artystycznej, wyraził opinię, że jest to „twórczość osobna, wybitna, inna niż wszystkie”¹³. Jego zdaniem artystka wypracowała własny język malarski, w którym zdobyła się na najwyższą autonomię oraz indywidualizm¹⁴. Twórcy związani z surrealizmem wybierali różne formy uwikłania w marksizm i komunizm. Jak zauważyła Dorota Jarecka, w sztuce lat 1944–1948 „nie da się operować podziałem na władzę i artystów, partię i artystów lub marksizm i awangardę czy doktrynę i wolność”¹⁵. Podobnie jak wszyscy powojenni twórcy w Polsce, Maria Anto funkcjonowała w obiegu, który był częścią polityki kulturalnej państwa, jednak odżegnywała się od jakichkolwiek związków z komunistami i rządami PRL, a w latach 80. wspierała opozycyjną Solidarność. Odrębność artystki można dostrzec, ukazując ten kontekst jej twórczości, którym jest recepcja sztuki surrealistycznej w Polsce. Członkowie przedwojennej, lwowskiej grupy Artes (1929–1933), m.in. Jerzy Janisch, Aleksander Krzywobłocki, Marek Włodarski (Henryk Streng), nawiązali w Paryżu kontakt z André Bretonem i André Massonem, jednak należąca do znacznie młodszego pokolenia, wywodząca się z innego środowiska Maria Anto nie utożsamiała się założeniami ich sztuki. Po II wojnie światowej wpływy surrealizmu przyswoili artyści związani z Grupą Krakowską, a pośrednikiem pomiędzy twórcami polskimi a francuskimi był Jerzy Kujawski, który po dwóch latach studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1947 r. wyjechał do Francji. W Paryżu mocno związał się ze środowiskiem francuskich artystów skupionych wokół André Bretona, już w 1947 r. uczestniczył w międzynarodowej wystawie surrealizmu w Galerii Maeght. Kiedy na początku lat 50. jego kontakty z grupą Bretona ustały, Kujawski nawiązał relacje z reprezentującym „drugie pokolenie” surrealistów ruchem Phases, skupionym wokół Edouarda Jaguera¹⁶. Jednak Anto, która odżegnywała się od „zinstytucjonalizowanego” surrealizmu w czasie surrealizmu, nie była z nim związana. W rozmowie z Małgorzatą Bocheńską tak powiedziała: „Nie należałam nigdy do żadnej grupy, zawsze byłam osobna... Wynalazłam coś, co przeciwstawiało się modzie na abstrakcjonizm. Malowałam instynktem. Nie sugerowałam się żadną opinią, żyłam poza tym”¹⁷.

Malarstwo artystki trudno powiązać ze sztuką, którą w powojennej Polsce uprawiali figuratywiści: Ildefons Houwałt, Kazimierz Mikulski, Lidia Boniecka czy ceniona, znacznie starsza, sięgająca po awangardowy język Erna Rosenstein. Jak przyznała Maria Anto, nie identyfikowała się również z malarstwem należącej do tego samego pokolenia Anny Günter¹⁸. Począwszy od końca lat 50. w kolejnej dekadzie Anto wypracowała szczególnie model figuracji, niebędącej realizmem, w której odwoływała się do swoich fantazji i marzeń. Malowała silnie przetworzoną rzeczywistość, a obrazy zakorzeniła w swej biografii. Główną treścią sztuki uczyniła odsłanianie swych wizji, tajemnic, tęsknot, snów i obsesji. W rozmowie z Małgorzatą Bocheńską powiedziała: „Krytycy próbowali mnie zaszufladkować, najpierw jako surrealistkę, później dając mi etykietkę malarstwa fantastycznego. To nie jest do końca prawda. [...] Gdybym miała określić samą siebie – powiedziałabym, że jest ono bliskie malarstwu poetyckiemu, bo podobnie jak wiersz jest bardzo osobiste”¹⁹. Jak napisała Joanna Mansfeld, Anto wiązano z surrealizmem, gdyż malowała „rzeczy nieoczekiwane”, lecz w przeciwieństwie

¹² *Maria Anto. Malarka*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 7 XI 2017 – 4 II 2018 r., kurator: Michał Jachuła, współpraca: Katarzyna Kołodziej.

¹³ Niepublikowana rozmowa z Michałem Jachulą, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2021 r. Zapis audio i transkrypcja w archiwum autorki.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2012, s. 20.

¹⁶ J. Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy Ruch „PHASES”*, Warszawa 1994, s. 100 i n.

¹⁷ *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, [w:] *Maria Anto*, red. E. Olszewska, Warszawa 2004, s. 60.

¹⁸ *Ibidem*, s. 76.

¹⁹ *Ibidem*.

do klasyków tego nurtu nie interesował jej „paradoks sam dla siebie”²⁰. Choć w polu poszukiwań typowych dla surrealizmu mogą mieścić się na przykład obecne w pracach artystki załamania perspektywy, odejście od naturalnej wielkości obiektów oraz zaburzenia proporcji postaci, to trudno ją umiejscowić w tym nurcie. To, co tworzyła, było intuicyjne i wypływało z jej wnętrza, a nie z manifestów teoretycznych. Znamienne, że krytycy współcześni Marii Anto nie podjęli próby umieszczenia jej twórczości w kontekście innym niż męsko-centryczny. Wśród domniemych „antenatów” malarstwa wymieniali wyłącznie mężczyzn, należących do ustalonego kanonu sztuki, jak choćby Yves Tanguy, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Nikifor Krynicki czy Henri Rousseau zw. Celnikiem i poza Fridą Kahlo zabrakło tu artystek-mistrzyń. Dlatego, jeśli obrazy Anto mają być „czytane” przez pryzmat surrealizmu, warto zwrócić uwagę nie na dzieła artystów, lecz przywracanych dziś do kanonu historii sztuki artystek, takich jak Gertrude Abercrombie, Remedios Varo, Helen Lundberg, Meret Oppenheim, Kay Sage czy Rosa Rolanda²¹. Podobne *imaginarium* wybierały też Leonora Carrington, Dorothea Tanning oraz Gina Litherland, które interesowały wyobrażenia hybryd, a także autoportrety i portrety kobiet, postrzeganych z ich punktu widzenia, bez pośrednictwa mężczyzn.

TEMATY WSPÓLNE DLA PRAC MARII ANTO I ARTYSTEK-SURREALISTEK

I. PORTRETY, AUTOPORTRETY

W książce *The Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism* Patricia Allmer prześledziła portrety, fantazje, pejzaże oraz wizerunki przedmiotów i wnętrza autorstwa surrealistek²². Te kategorie tematyczne korespondują z tymi, które można wyróżnić w twórczości Marii Anto. We wszystkich okresach malowała ona pejzaże, portrety, sceny narracyjne oraz przedstawienia zwierząt. I choć w późniejszych latach zmieniła sposób obrazowania, przez całe życie pozostała wierna wątkom, po które sięgała od lat 60. Artystka często mieszała je ze sobą i na przykład wizerunki zwierząt przypominające portrety prawdziwych osób występują na jej obrazach przedstawiających sceny narracyjne na tle fantastycznych krajobrazów. Anto odsłaniała własną intymność, dlatego od początku portretowała swoje dzieci, rodzinę oraz mieszkające z nią zwierzęta. W swym malarstwie łączyła różne porządki czasowe. Mieszała fakty teraźniejsze, przeszłe oraz te, które zdarzą się w przyszłości, jak choćby w przypadku portretu córki *Zuzanna idzie na bal* (ok. 1960), stworzonego zanim się ona narodziła w 1961 r.²³ Żyjący i nieżyjący członkowie jej rodziny znaleźli się na portrecie zbiorowym *Spacer wieczorem* (1972, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki) (il. 1) i zgodnie z interpretacją córki artystki, Zuzanny Janin, tak właśnie wyglądał pogrzeb Marii Anto²⁴. Ważnych dla niej członków rodziny – zarówno tych żyjących, jak i zmarłych uwieczniła przy stołach (trzy wersje tego typu obrazu: *Wigilia* z 1969 oraz *Przy stole* z 1986 i z 1992 r.; wszystkie w zbiorach prywatnych). Te ujęcia stanowią niepowtarzalny typ ikonograficzny wypracowany przez Anto. Swoje bardzo osobiste malarstwo nazywała ona „autoportretem totalnym”²⁵ i przedstawiała się w różnych wcieleniach. Wczesny *Portret* z 1962 r. (wł. prywatna) zdradza zainteresowanie artystki budowaniem własnego wizerunku za pomocą kostiumu. Anto, efektownie ubrana w długą, czarną suknię zwieńczoną białym boa, pozuje z córkami – Krystyną i Zuzanną oraz należącymi do rodziny jamnikiem i wilczurem na tle szachownicowej posadzki i ciemnego nieba rozświetlonego tarczą księżyca. Obraz *Sowa* (1969, wł. prywatna) (il. 2) ukazuje kobietę-ptaka przebraną w wytworną suknię i długie rękawiczki. Ten wizerunek, który prawdopodobnie posłużył artystce do namalowania własnego portretu, wydaje się szczególnie ciekawy ze względu na przedstawienie postaci-hybrydy oraz próbę zatarcia granicy

²⁰ J. Mansfeld, *Maria Anto*, [folder wystawy], Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin, październik – listopad 2004, nlb.

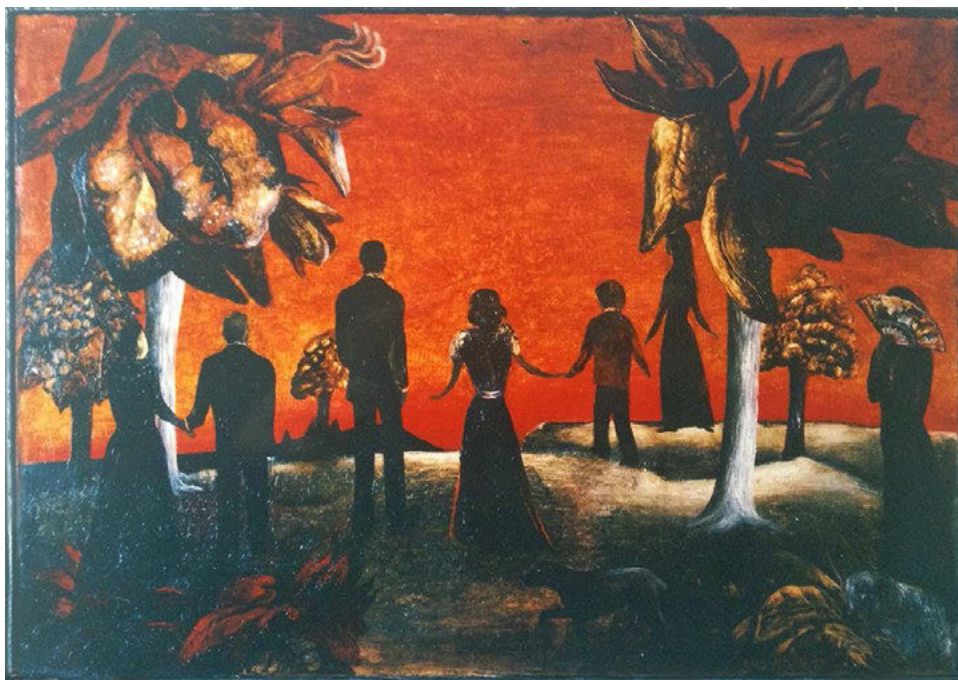
²¹ A. Corral, *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy”, 31 V 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> (dostęp: 12 III 2023).

²² P. Allmer, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Munich 2009.

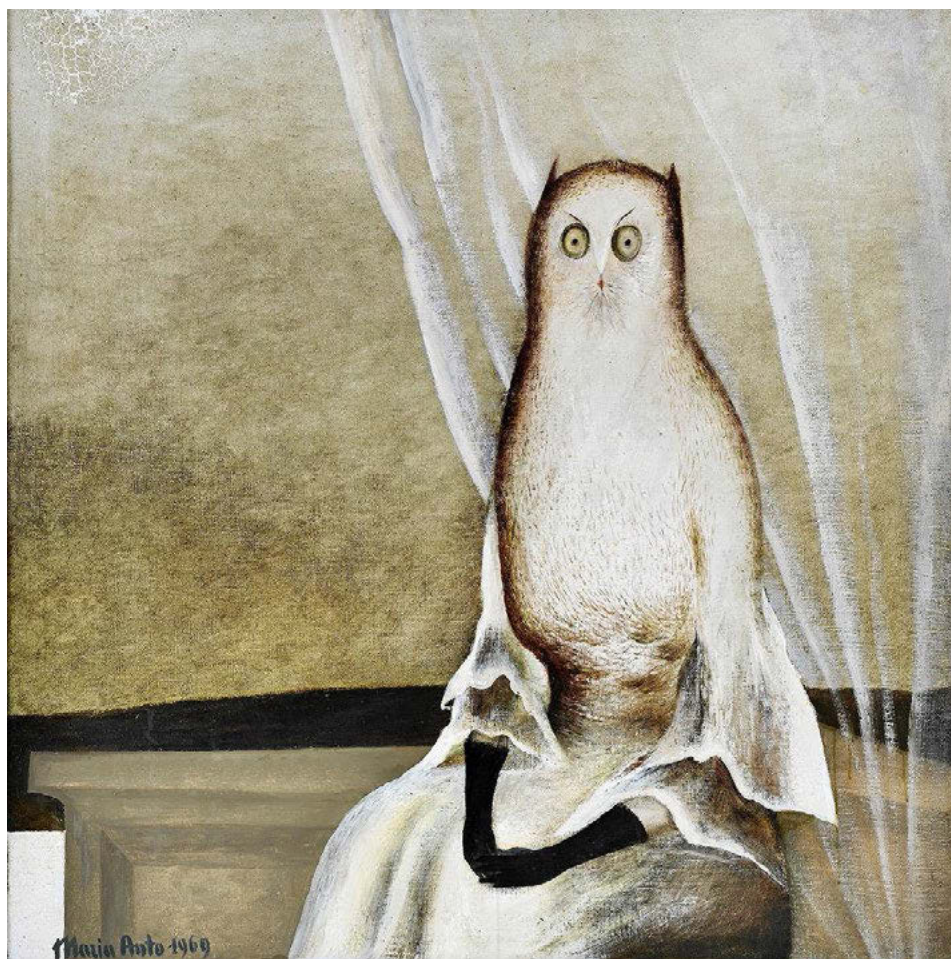
²³ Obraz *Zuzanna idzie na bal*, ukazujący dziewczynkę ze skrzydłami motyla i dedykowany nienarodzonej jeszcze córce Marii Anto, został wybrany wraz z grupą innych dzieł przez Ryszarda Stanisławskiego, komisarza pawilonu polskiego na Biennale São Paulo w 1963 r. Niestety, praca ta nigdy nie wróciła z Brazylii do Polski. Jej poszukiwanie stało się tematem filmu wideo *Lost Butterfly* (2016) Zuzanny Janin. Por. *Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto*, [w:] R. Grzeła, *Obecność. Rozmowy*, Warszawa 2015, s. 221–228. Na temat filmu *Lost Butterfly* zob.: *Zuzanna Janin. Biała Kruk / White She-Raven*, [w:] [katalog wystawy] *Zuzanna Janin. Siedem tańców*, Galeria Labirynt, Lublin, 15 I – 24 III 2016, Galeria Labirynt – lokal_30, Lublin–Warszawa 2016, s. 208–209.

²⁴ *Krzyk...*, s. 237.

²⁵ *Z Marią Anto...*, s. 56.



1. Maria Anto, *Spacer wieczorem*, 1972, olej, płótno, 80 x 120 cm,
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki



2. Maria Anto, *Sowa*, 1969, olej, płótno, 110 x 110 cm,
Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki

pomiędzy istotą ludzką i zwierzęcą. Jest również interesujący przy analizie obrazów Anto w kontekście sztuki surrealistek, które w przemyślany sposób kształtowały swój wizerunek, traktując go jako element twórczości. Interesując się modą, pojmowały ją jako dziedzinę sztuki²⁶. Maria Anto ukazywała też siebie odwróconą tyłem (np. *Portret Szarej*, 1997; *Ten*, 1998; oba wł. prywatna). Jak wyjaśniła, zależało jej na tym, aby – spoglądając na obraz wraz z widzem – pokazać mu „to, co w głębi”²⁷, pejzaż wewnętrzny, pozwolić wniknąć do świata swej wyobraźni. „W naturze autoportretu leży, by podmiot traktować jako przedmiot, a [...] proces uprzedmiotowienia, który pozwala kobiecie na opisanie siebie jakby z zewnątrz ciała, włącza ją w męską dynamikę patrzenia na kobietę jako obcą” – napisała Whitney Chadwick, która w swym eseju *An Infinitive Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism and Self-Representation* przeanalizowała prace kobiet z kręgu surrealizmu²⁸. Magdalena Ujma zauważyła, że Anto, stale obecna na wszystkich swoich płótnach, jest postacią całkowicie odrębną, „starannie odgradzoną od otoczenia i nawet wobec samej siebie”²⁹. Dlatego słowa amerykańskiej badaczki, która opisując taką koncepcję siebie, sięgnęła po termin *self-othering*³⁰, odnoszą się również do polskiej malarki.

W tradycyjnych wizerunkach tworzonych przez surrealistów kobieta, ukazywana jako bierna muza, kobieta-dziecko bądź obiekt erotyczny, została uprzedmiotowiona, poddana fragmentacji, często – dekapitacji. Dlatego artystki związane z surrealizmem zmierzyły się z tą konwencją sztuki portretowej. W latach 30. i 40. XX w. ukazywały siebie (*self-images*) na licznych obrazach, które nie miały swego odpowiednika w dziełach autorstwa mężczyzn. Zdaniem Chadwick autoportrety kobiet często oddają płynne przejście pomiędzy kobiecością i męskością, a widoczne w nich poddawanie ciała różnym manipulacjom to strategia reprezentacji, której celem jest oparcie się voyeurystycznemu spojrzeniu oraz odrzucenie stereotypów narzucanych kobietom przez kulturę patriarchalną³¹. O ile artyści-mężczyźni fetyszowali kobietę „inność” i „obcość”, to autorki autoportretów, jak choćby Claude Cahun, Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Remedios Varo i Kay Sage, przywołały liczne figury znamionujące siłę i sprawczość. Wypracowały różne strategie prezentowania własnej tożsamości jako czegoś, co nie jest stałe. Tę postawę oddają fotograficzne autoportrety, a także mało zbadane portrety surrealistek autorstwa innych kobiet, choćby wizerunki wykonane przez Dorę Maar i Lee Miller. Swą bezpośredniością poruszają też portrety Leonory Carrington, Leonor Fini, Eileen Agar, zdjęcia Fridy Kahlo autorstwa Loli Alvarez Bravo, a także innych surrealistek, które wykonała Miller. Zadając pytanie o wizerunek kobiety, na czarno-białej fotografii *Röntgen czaszki M.O. (Röntgenaufnahme des Schädels M.O., 1964, Fundacja Hermanna i Magritt Rupf, Kunstmuseum Bern, Berno)* Meret Oppenheim wykorzystała motyw ludzkiej czaszki. O tym, że autoportret ten ukazuje kobietę, dowiadujemy się na podstawie tak powierzchownego elementu stroju, jakim jest biżuteria zdobiąca uszy i dłoń. Czy tylko ona decyduje o społecznym uwarunkowaniu wizerunku kobiecego? – spytała się Oppenheim. Z kolei kompozycję swego czarno-białego zdjęcia *Wieloletnie kłamstwo czeka na ciebie (The years lie in wait for you, ok. 1935, The William Talbott Hillman Collection)* Dora Maar oparła na reklamie kremu przeciwzmarszczkowego. Uwieczniona przyjaciółka, Nusch Éluard, wpatruje się w widza, delikatnie ujmując usta dłońmi o polakierowanych paznokciach. Pajęczyna nałożona na miękko oświetloną twarz otacza wszystko oprócz oczu, a na grzbiecie nosa usiadł biały pajak. Zacierając granice wyznaczone przez pleć, nowy wizerunek kobiecości stworzyła Claude Cahun (właśc. Lucy Schwob) – w latach 20. XX w. autorka performatywnych autoportretów, na których fotografowała się w różnych wcieleniach, na przykład jako lalka, akrobatka, tancerka, siedzący Budda. Rezygnując z „kobiecych” atrybutów urody, uwieczniała się z ogoloną głową, stawiając swym wyglądem wyzwanie fotografiom autorstwa mężczyzn. Claude Cahun zrobiła to choćby na swym autoportrecie *I am training. Don't kiss me* (ok. 1927, kolekcja prywatna), opatrzonym dopiskiem: „Nie całuj mnie”, na którym wystąpiła jako bokserka w stroju treningowym, z ciężarem na kolanach i krótką, wypomadowaną fryzurą.

Kanon kobiecego ciała podważyła też brytyjska malarka i pisarka, Leonora Carrington, która mawiała, że „nie chce być obiektem”. Symbolem jej walki o wyzwolenie kobiet spod wszelkich konwencji jest *Autoportret* opatrzony podtytułem *À l'Auberge du cheval d'aube* (1936–1938, Metropolitan Museum of Arts,

²⁶ Związkom mody i surrealizmu została poświęcona fundamentalna praca: R. Martin, *Fashion and Surrealism*, London 1989.

²⁷ Z *Marią Anto...*, s. 72.

²⁸ W. Chadwick, *An Infinitive Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism and Self-Representation*, [w:] eadem, *Mirror Images...*, s. 7.

²⁹ M. Ujma, *Świat nowy i uroczy*, [w:] *Maria Anto. Malarka*, red. M. Jachuła, Warszawa 2017, s. 57.

³⁰ Chadwick, *An Infinitive Play of Empty Mirrors...*, s. 7.

³¹ *Ibidem*.

Nowy Jork). Autorka nosi na nim męską odzież, siedzi z szeroko rozstawionymi nogami, a nieokiełzane włosy stały się symbolem kobiecej siły. Towarzyszący jej koń na biegunach przypomina tego z opowieści Carrington *Owalna Dama* (1937–1938), w której ojciec niszczy ukochaną drewnianą zabawkę swojej córki, aby złamać jej ducha³². Gestem dłoni bohaterka obrazu trzyma na dystans hienę o ludzkiej twarzy, znaną z wczesnego opowiadania *Debiutantka* (1937–1938). Powiększone sutki zwierzęcia, będące symbolem płodności i macierzyństwa, kontrastują ze zmaskulinizowaną postacią Carrington, a dziki koń w tle symbolizuje jej wyzwolenie z ról społecznych i jako odpowiednik konika na biegunach może uchodzić za *alter ego* artystki. Przykładem niestereotypowego wizerunku kobiecego jest też autoportret Dorothei Tanning, zatytułowany *Urodziny* (*Birthday*, 1942, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia). Młoda kobieta o śmiałym spojrzeniu stoi przy drzwiach, a u jej bosych stóp przycupnął skrzydlaty lemur bądź inny, dość szpetny stwór. Bohaterka obrazu ma na sobie odsłaniającą nogi spódnicę, którą oplatają dzikie kłacza bądź korzenie, a także rozchylony na piersiach, fioletowo-złoty kaftan. Wysunawszy dłoń z rękawa obszytego koronką, kobieta chwytą klamkę najbliższych, uchylonych drzwi, przez które widać ciąg kolejnych. Ten motyw wielu przejść Tanning postrzegala jako symbol „surrealistycznego” „otwarcia się umysłu”³³ na to, co nieznanne. Tę surrealistkę oraz jej męża, Maxa Ernsta, w 1971 r. w Mediolanie poznała osobiście Maria Anto, która 15 lutego otworzyła tu swą wystawę w Galleria d’Arte Cortina. To jedyny potwierdzony w źródłach kontakt polskiej artystki z przedstawicielami awangardy surrealistycznej³⁴. Wystawa osiemdziesięciu sporych płócien³⁵, zakończona w połowie marca³⁶, okazała się niezwykle ważna nie tylko ze względu na sukces medialny i komercyjny, ale także – spotkanie Anto z parą słynnych surrealistów, która w tym samym czasie przebywała w Mediolanie.

Ceniona przez polską malarzkę Frida Kahlo wślawiła się introspektywnymi autoportretami osadzonymi w iluzorycznej scenerii. Dzięki niej po raz pierwszy w sztuce pojawiły się takie tematy jak narodziny czy poronienie. Malowała autoportrety podwójne z wyeksponowanymi organami wewnętrznymi bądź w przebraniu, a swymi osobistymi, śmiałymi rysunkami przełamała tabu niekompletnego, kobiecego ciała o złożonej seksualności. Kahlo to jedyna surrealistka, z którą otwarty „dialog” podjęła Anto. Swój niejednoznaczny stosunek do meksykańskiej malarki wyjaśniła tak: „Pomijając jej nieprawdopodobną suwerenność, emancypację, ciągoty komunistyczne, rewolucyjność, która jest mi zupełnie obca, to co ona pisała o sobie do przyjaciół... jest mi bliskie”³⁷. Kahlo mawiała: „Maluję swoje życie, swoją biografię, swój autoportret, nie jestem surrealistką” i jak przyznała Anto, to twierdzenie odnosiło się też do niej³⁸. Autoportret podwójny *Dwie Marie (dla Fridy Kahlo)* z 2001 r. (wł. prywatna) został wprost zainspirowany obrazem *Dwie Fridy* (1939, Museo de Arte Moderno, Miasto Meksyk), przedstawiającym dwie różne osobowości meksykańskiej artystki. Na tym obrazie, ukończonym tuż po rozwodzie z Diego Riverą, ukazała ona emocje związane z kryzysem małżeńskim. „Meksykańska” Frida w indiańskiej, tehuańskiej sukni, symbolizującej tę część jej osoby, którą cenił Diego, trzyma w ręce amulet z portretem męża lub dziecka. Obok niej w białej, koronkowej sukni siedzi jej *alter ego* – Frida „europejska”. Zakrwawiona, trzyma w ręku nożyczki. Obie Fridy zostały powiązane wspólnym krwiobiegami, a brak którejkolwiek z nich uśmierciłby drugą. Serca dwóch kobiet łączy jedna arteria. Wyciekające z niej krople krwi tylko nieznacznie są tamowane przez chirurgiczne kleszcze, co grozi, że odrzucona Frida wykrwawi się na śmierć. Nawiązujący do tego płótna obraz Anto pt. *Dwie Marie (dla Fridy Kahlo)* traktuje o dwoistości życia i symbolicznym spotkaniu dwóch natur malarki. Jedno jej wcielenie – to elegancka dama, ubrana w długą suknię, rękawiczki za łokieć i kapelusz z woalką, a drugie – zmęczona życiem postać w chustce na głowie i mało wyrafinowanym, wzorzystym fartuchu przeznaczonym do pracy. Obie Marie delikatnie dotykają się opuszkami palców, jakby chciały pokazać, że życie, na które składają się różne doświadczenia, jest pełnią. Portretując się jako starsza kobieta, Anto symbolicznie je podsumowuje. Zimą 1991 r. przeszła ona rozległy wylew krwi do mózgu, w wyniku którego utraciła mowę i pamięć.

³² L. Carrington, *Owalna dama*, [w:] eadem, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. M. Ochab, M. Kłobukowski, posłowie A. Taborska, Warszawa 2022, s. 12–18.

³³ Zob. H. McGivern, *Surrealist Dorothea Tanning Finally Gets Long-Merited Major Survey*, „The Art News Paper”, 3 X 2018, <https://www.theartnewspaper.com/preview/dorothea-tanning-finally-gets-well-deserved-survey> (dostęp: 12 III 2023).

³⁴ Spotkanie Marii Anto z Dorotheą Tanning dokumentuje niepublikowane, czarno-białe zdjęcie, przechowywane w archiwum malarki pod opieką Zuzanny Janin. Identyfikacja uwiecznionych postaci na podstawie odręcznego podpisu Anto na odwrocie: „Dorothea Tanning, Jan Antoszkiewicz, Maria Anto”.

³⁵ *Wystawa malarstwa Marii Anto w Mediolanie*, „Ekspres Wieczorny”, 15 II 1971, 38.

³⁶ *Powodzenie wystawy Marii Antoszkiewicz w Mediolanie*, „Głos Robotniczy”, Łódź, 24 II 1971, 46.

³⁷ *Z Marią Anto...*, s. 76.

³⁸ *Ibidem*.

W czerwcu 1992 r. namalowała obraz *Styczeń II* – symbol „przebudzenia” i powrotu z ciężkiej choroby do nowej egzystencji. Jednak, jak powiedziała, pomimo trudnych doświadczeń nie chciała „demonizować swojego życia” i „uczynić cierpienia treścią swojej pracy”. „Jestem inaczej wychowana, mam wrodzoną powściągliwość, ukształtowała nas inna kultura” – wyznała Anto³⁹.

II. HYBRYDY, FANTAZJE

W twórczości surrealistek ważne miejsce zajęły istoty fantastyczne. Wyobrażanie ich umożliwiała badanie podświadomych pragnień oraz odkrywanie świata marzeń, współistniejącego z namacalną codziennością. Popularne wówczas hybrydy stały się dla surrealistek pretekstem do pokazywania nowej, wyzwolonej kobiecości. Poddając metamorfozom wizerunki bogiń, wizjonerek, mitologicznych postaci oraz istot fantastycznych, artystki takie jak Jane Graverol, Louise Bourgeois i Penny Slinger przedstawiały alternatywne wzorce tożsamości. Meluzyna (pół-kobieta, pół-istota morska) oraz sfinks (pół-kobieta, pół-lew ze skrzydłami ptaka) jawiły się jako symbole metamorfoz. Ten ostatni stwór szczególnie fascynował Leonor Fini, która podkreślała, że ludzka tożsamość, podobnie jak ekspresja artystyczna, nigdy nie jest stała i podlega transformacji. Dlatego ukazywała mężczyzn jako androginiczne, bierne, wiotkie piękności, a siebie – jako demoniczną istotę-sfinksa, ucieleśniającą zarówno życie, jak i śmieć. Hybryda o korpusie lwa, torsie kobiety ze skrzydłami oraz głowie kota po raz pierwszy pojawiła się u Fini na jej *Autoportrecie z chimera* z 1939 r., po czym była wielokrotnie przepracowywana w kolejnych okresach twórczości. Fantastyczne stworzenia są też obecne w wizjonerskich pracach Leonory Carrington, która pozostawała pod wpływem malarstwa renesansowego, amerykańskiej sztuki ludowej, średniowiecznej magii, gnozy, alchemii, ezoteryki, kabały, mistyki *zen*, tybetańskiego tantryzmu oraz popularnej wówczas psychologii Carla Gustava Junga. Artystkę fascynowały historie pochodzące z mitologii celtyckiej, które w dzieciństwie opowiadały jej dwie Irlandki – matka i niania, ale również arturiańska legenda o Świętym Graalu oraz książki pisarzy angielskich, takich jak Lewis Carroll, Jonathan Swift i Beatrix Potter. Z celtyckich mitów wyniosła ona przekonanie o płynnej granicy między światem ludzkim a zwierzęcym, które wzmocniło się po jej wyjeździe do Meksyku z jego wierzeniami w dwudzielność duszy ludzkiej, złożonej z części człowieczej i zwierzęcej⁴⁰. Podobnie jak malarstwo Marii Anto, obrazy i pisarstwo brytyjskiej artystki zdominowały hybrydy ludzi i zwierząt, a także gigantyczne boginie, które zamieszkiwały przestrzeń magicznej transformacji. Pełne dowcipu, fascynujące feerią kolorów i wewnętrznym blaskiem obrazy Carrington pomagają przenieść się do duchowości nie z tego świata. Z twórczością Anto Brytyjkę łączy upodobanie do fantastyki oraz postaci pół-ludzi, pół-zwierząt. Towarzyskie i łagodne, zazwyczaj ze sobą rozmawiają, lecz nie brakuje też osób podobnych do wielorekich jaszczurek-węży, złośliwych bestii oraz ludzi zamieniających się w różne stworzenia (lub na odwrót). Brytyjska artystka zachwycała się zwierzętami ze względu na ich nieugiętą naturę wymykającą się woli człowieka. *Kobieta-kot* (*Cat Woman*, 1951, kolekcja prywatna), monumentalny posąg, wyrzeźbiony w drewnie przez hiszpańskiego artystę José Hornę i pomalowany przez Carrington, został zainspirowany figurą kota lub lwicy, symbolizującej egipską boginię Bastet. Jako uosobienie płodności i odnowy, ucieleśniała ona „żeńskie zwierzę ludzkie” – pojęcie, którym chętnie określała się też artystka. Przez całą jej twórczość przewijają się konie, będące najlepszymi przyjaciółmi z dzieciństwa i symbolizujące niepokromioną wolność. Na *Portrecie Maxa Ernsta* (*Portrait of Max Ernst*, ok. 1939, National Galleries of Scotland, Edynburg) Carrington uwieczniła artystę w pierzastym futrze i pasiastych skarpetach przypominających ptasie łapy. Niesie on osobliwe naczynie, w którym zastygł galopujący konik, a umieszczona w tle góra lodowa kryje w sobie postać rumaka obwieszanego sopłami lodu. Bohaterowie opowiadań Leonory Carrington wydanych w zbiorze *Siódmy koń* otrzymali absolutną wolność i zostali obdarzeni niezwykłymi właściwościami⁴¹. Hiena – chcąc wybawić bohaterkę opowieści *Debiutantka* (*alter ego* autorki) z konieczności bycia na balu debiutantek – zaferowała swe „zastępstwo”. Aby wyglądać bardziej ludzko, zabiła pokojówkę, po czym ściągnęła skórę z jej twarzy i nałożyła ją na własną⁴². Ukazując dziwne istoty, Carrington mówiła o przekraczaniu granic ciała. W 1950 r. napisała w Meksyku ilustrowaną przez siebie książkę *Mleko snów* (*The Milk of Dreams*), a historie w konwencji marzeń sennych, ukazujące świat wyzwolony z wszelkich ograniczeń, po latach okazały się prorocze

³⁹ *Ibidem*, s. 88.

⁴⁰ A. Taborska, *Obiema rękami na wspak* [posłowie], [w:] Carrington, *Siódmy koń...*, s. 213.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² L. Carrington, *Debiutantka*, [w:] eadem, *Siódmy koń...*, s. 7–11.

jako alegoria współczesności. Przywołane tu zwierzęta i hybrydy budzą skojarzenia z nieantropocentrycznymi ujęciami ciała, tak silnie obecnymi w najnowszej humanistyce. Nic dziwnego, że włoska kuratorka Cecilia Alemani nadała tytuł *The Milk of Dreams* wystawie głównej Biennale Sztuki w Wenecji z 2022 r.⁴³

Poszukiwania artystek-surrealistek rezonują z zainteresowaniami Marii Anto, która na swych płótnach stworzyła niepowtarzalny świat, pełen pół-ludzi i pół-zwierząt, jak choćby małpo-koty, borsuko-stwory, ptako-ludzie. Kot z kobietą siedzącą na jego grzbiecie balansuje po linie rozpiętej pomiędzy dwiema brzoźkami w iluzorycznej scenerii (*Kot*, 1974, wł. Joanny Grabiańskiej) (il. 3). Sowy, wcielając się w role aktorów dziw-



3. Maria Anto, *Kot*, 1974, olej, płótno, 92 x 119 cm, wł. Joanny Grabiańskiej. Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki

nego teatru, występują na scenie ustawionej w Puszczy Białowieskiej (*Białowieża teatr*, 2005, wł. prywatna), a masywna bryła w wyludnionym pejzażu, której ściany „porosła” gęsta sierść, wpatruje się w widzów swymi oczami (*To Białowieża*, 1974, wł. prywatna). Artystka personifikowała również zjawiska natury, choćby na obrazie *Jesień* (1971, Muzeum Narodowe w Kielcach) (il. 4), na którym kłębowisko wielobarwnych liści przeobraża się w dziwnego stwora łypiącymi oczami. Maria Anto szczególnie upodobała sobie małpy, które pojawiły się na kilku jej obrazach z polskich i zagranicznych kolekcji prywatnych, jak choćby: *Niebieskooka* (1975), *Biała małpa dla mnie* (1972), *Biała małpka* (1972) i *Małpa dla Ciebie* (1974). Sięgając po figury sów oraz ulubionych batalionów – ptaków żyjących na bagnach biebrzańskich – Anto malowała zagadkowe autoportrety. Obok realnych zwierząt – należących do rodziny psów i kotów – na jej płótnach częste są również fantastyczne hybrydy, tj. syreny, jednorożce, gryfy, sfinksy, centaury, a także anioły i demony. Na obrazie *Rocznica II* (1972, Galeria Arsenał w Białymstoku) (il. 5) można odnaleźć odniesienia do sposobu upozowania leżących aktów kobiecych w malarstwie europejskim, choćby w *Olimpii* Édouarda Maneta (1863, Musée d’Orsay, Paryż). Bohaterką *Rocznicy II* stała się syrena – pół-kobieta, pół-ryba, która leży na błękitnym szeszlangu ukrytym w kępie roślin na brzegu jeziora. Stojący przed nią, przykryty czerwoną materią stolik, na którym przysiadł gołąb i leży książka, dodaje scenie posmaku obrazu wyjętego z marzenia sennego.

Sięganie po typowe dla surrealizmu połączenia nieprzystających do siebie osób i przedmiotów wyróżnia również inne płótna Anto. Poruszając się na pograniczu jawy i snu, artystka aranżowała na nich niecodzienne spotkania. Na obrazie *Powiedziałem ci to dla obłoków* (1989, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie) dwie

⁴³ *The Milk of Dreams*. The 59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, 23 IV – 27 XI 2021 r., kuratorka: Cecilia Alemani.



4. Maria Anto, *Jesień*, 1971, olej, płótno, 110 x 120 cm, Kielce, Muzeum Narodowe. Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki



5. Maria Anto, *Rocznic II*, 1972, olej, płótno, 90 x 135 cm, Białystok, Galeria Arsenał. Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki

syreny, którym malarka przydała cechy wół rozebranych, zwróconych ku sobie kobiety i mężczyzny, grają w karty. Te płótna Marii Anto, na których znalazła się postać syreny męskiej, wydają się szczególnie interesujące w kontekście dzieł artystek współczesnych, mierzących się z dualizmem płci oraz płynnością granic ciała ludzkiego. O jego integralność spytała się choćby Birgit Jürgenssen, austriacka artystka feministyczna związana z kręgiem Akcjonistów Wiedeńskich, która na utrzymanym w surrealistycznej poetyce zdjęciu *Kobieta-lis (Untitled (Self with Little Fur))*, 1974) z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie prześledziła

niezwykły proces stapiania się kobiecej twarzy z przysłaniającą ją maską ze skóry lisa. Podkreśliła tu również zacieranie się cech zwierzęcia i człowieka oraz zwierzęcy element kobiecości. Choć twórczość sięgających po podobne wątki Jürgenssen oraz Anto wyrosła z innych korzeni, zdjęcie Austriaczki można porównać do bliskiego jej formalnie obrazu Anto *Chłopiec w masce królika* (2004, Kolekcja Galerii Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej), na którym jego twarz „stapia się” z maską zwierzęcą. Innym stworzeniem fascynującym malarzkę był jednorożec, którego kiedyś miała zobaczyć na plenerze w Białowieży. Anto przyswoiła sobie obecną w mitologii wielu kultur symbolikę, związaną z tym magicznym zwierzęciem, napisała o nim kilka wierszy⁴⁴ i uwieczniała na swoich obrazach, choćby – na późnych, ekspresyjnie malowanych *Khilin I* i *Khilin II* (oba z 2002 r., wł. prywatna). Autorka zmierzyła się tu z symboliką zakorzenioną w kulturze chińskiej, jednak jak przyznała, najważniejszy był dla niej wywodzący się z kultury francuskiej piękny jednorożec zwany „La Licorne”, obecny na słynnym gobelinie z paryskiego Musée Cluny⁴⁵. Artystka często go malowała, gdyż był uosobieniem „wszelkiego dobra oraz szlachetnego opiekuna domu”⁴⁶.

III. MAGIA, ALCHEMIA, OKULTYZM

Surrealistki zagłębiły się w świecie snów, mitów, folkloru, baśni i okultyzmu. Chętnie studiowały alchemię, magię, tarota i astrologię. Poszukując nowych wzorców kobiecej tożsamości, sięgały po figurę wiedźmy i alchemiczki, po raz pierwszy obecną w dziejach sztuki. W swej twórczości bardzo silnie akcentowały wątek domowości. W odróżnieniu od Marii Anto, która zwykle ukazywała otwartą przestrzeń i pejzaż, skupiały się na zamkniętych przestrzeniach domowych. Leonora Carrington przyjrzała się im po przeprowadzce do stolicy Meksyku w 1942 r. Wtedy dołączyła do diaspory uchodźców – licznych europejskich artystów, pisarzy i poetów, przyjętych podczas II wojny światowej przez prezydenta Lazaro Cardenasą. W Mieście Meksyk (Mexico City) Carrington przyłączyła się do Remedios Varo, Benamina Péreta, Kati i José Hornów oraz swego przyszłego męża, Emerica „Chiki” Weisza. Jej najbliższa przyjaciółka, hiszpańska malarka Remedios Varo, zgłębiała meksykańską mitologię i okultyzm. Zainspirowana Hieronimem Boschem, malowała skomplikowane przestrzenie, architektonicznie labirynty oraz stworzyła liczne obrazy inspirowane intensywnym kolorytem i eklektyczną duchowością Meksyku, w których silnie zaznaczają się humor i iluzja⁴⁷. Carrington i Varo przyjaźniły się z urodzoną na Węgrzech i pracującą od 1939 r. w Meksyku fotografką Kati Horną. Choć jej twórczość jest osadzona w tradycji dokumentu, a fascynacja alchemią i magią nie tak silnie obecna, niektóre zdjęcia, takie jak *Sugar Skulls* z serii *Sweets Market, Mexico* (1963) oddają fascynację tym, co nie z tego świata i są przesycone duchem surrealizmu. Carrington, Varo i Horna odkryły wspólne gotowanie, lecznictwo naturalne, uprawianie czarów i alchemiczne rytuały, a ich zainteresowania oddają takie obrazy Carrington jak *Piątek (Friday)*, 1978, Art Museum Fred Jones Jr., Oklahoma) i *Noc ósemki (Night of the 8th)*, 1987), jak również *Stworzenie ptaków* Varo (*The Creation of the Birds*, ok. 1957, Museo de Arte Moderno, Miasto Meksyk). Płótno Carrington *Trzy kobiety i wrony przy stole (Three Women and Crows around the Table)*, 1951) ukazuje zaś istoty podobne do czarownic, które trzymają eliksiry lub talizmany. Twórczość brytyjskiej surrealistki, która odwoływała się do swych badań nad magicznymi mocami wyróżniającymi kobiety znane z religii starożytnych i tradycji pogańskiej, wyraża zainteresowanie *sacrum* niezwiązanym z żadną konkretną religią bądź kulturą. Pozornie znajome kuchnie, pokoje i ogrody, które pojawiły się w malarstwie Carrington i Varo, a także na fotografiach Horny, stały się miejscami niezwykłych doświadczeń. Rysunek Leonory Carrington *Zegar kuchenny (Kitchen Clock (Pendule de la cuisine))*, 1943, Museum of Modern Art, Nowy Jork) pokazuje kuchnię, którą artystka potraktowała nie jako miejsce przyziemnej krzątania, lecz królestwo, w którym kobiety mogą dokonywać alchemicznych przemian. Jak choćby to z obrazu *A potem zobaczyliśmy córkę Minotaura (And Then We Saw the Daughter of the Minotaur)*, 1953, Museum of Modern Art, Nowy Jork), przedstawiającego dwoje małych dzieci malarki, Gabriela i Pabla, które oczekują na rozpoczęcie wróżb w otoczeniu tajemniczych stworzeń i kryształowych kul. Carrington i Varo lubiły gotować surrealistyczne posiłki, a przyrządzając magiczne mikstury, sięgały po zioła z meksykańskich targów. Wiodąc życie równie surrealistyczne, co jej sztuka, Carrington podawała tak dziwne potrawy, jak omlety zrobione

⁴⁴ *Z Marią Anto...*, s. 90.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Na temat fascynacji Meksykiem artystów związanych z surrealizmem: M. Popczyk, *O wędrówce tendencji w malarstwie z Europy do Nowego Świata, czyli Meksyk surrealistyczny*, „Ameryka Łacińska”, 2015, 1 (87), s. 5–26.

z własnych włosów. Trzy artystki pojmowały szalone uczty jako surrealistyczną grę, która zakładała uczestnictwo w niecodziennych zdarzeniach i prowokowanie absurdalnych sytuacji⁴⁸.

Po magiczne symbole sięgała również Maria Anto, która czerpała inspiracje z kart tarota, kabały i baśni. Postaci, uwieczniane w fantastycznych pejzażach, trzymają w dłoniach talizmany, a niekiedy towarzyszą im symboliczne znaki, takie jak muszle, klucze, a także zwierzęta, rośliny, litery i napisy. Jak przyznała artystka, o jej zainteresowaniu magią i kartami tarota zdecydował przypadek, jakim był zakup książki Witolda Suligi pod tytułem *Tarot, karty, które wróżą*⁴⁹. Nazywane „Wielkimi Arkanami”, 22 tajemnicze karty z figurami o alegorycznym znaczeniu od wieków fascynowały okultystów i wróżbitów. Nigdy nie miały one skonwencjonalizowanych przedstawień obrazowych, dlatego stały się niewyczerpanym źródłem inspiracji dla artystów, których pociągał ich bogaty w symbole, wieloznaczny język. Pierwszą talię tarota namalował w 1540 r. Włoch Bonifacio Bembo na zlecenie Medicich, a potem powstały ich różne wersje, jak choćby ta autorstwa Salvadora Dalego. Karty dołączone do książki Suligi zafascynowały Marię Anto tak bardzo, że namalowała pierwsze obrazy z cyklu *Major Arcana, czyli Wielkie Wtajemniczenia*. Nie chciała jednak projektować nowej talii kart, lecz przekazać to, że stoi za nimi „głęboka mądrość”. Pracując nad nią, zdała się przede wszystkim na swą wyobraźnię. Na cykl *Major Arcana* złożyły się 22 karty, oznaczone numerami od 0 do 22: otworzył go *Glupiec*, a zakończył *Świat*. I choć artystka namalowała wiele groźnych, symbolicznych postaci (np. mag, demon, śmierć) oraz tajemniczych znaków, przekonujących, że los w znikomym stopniu zależy od człowieka, wyobrażone motywy potraktowała z humorem. Stworzenie wszystkich *Arkanów* zajęło jej trzy lata, od 1990 do 1992 r.

ZAKOŃCZENIE

Obrazy Marii Anto wyróżniają wspólne motywy, cechy stylistyczne i formalne właściwe dla malarstwa surrealistycznego, jednak, o ile miałyby zostać umieszczone w tym kontekście, to nie prac artystów, lecz artystek. To one, podobnie jak polska malarka, tworzyły portrety, autoportrety i przedstawienia o tematyce fantastycznej. Wedle Whitney Chadwick kobiety zaproponowały alternatywny w stosunku do twórczości mężczyzn język surrealizmu: nie halucynacje i przemoc erotyczną, lecz bajkowość i fantazję⁵⁰. Na swych obrazach przypominających „oswojoną” twórczość figuratywną, które wyglądają niczym zapisane baśnie, Anto prezentowała nierzeczywistą wizualność, a odwrócona skala ludzi, zwierząt i przedmiotów mieści się we własnym porządku poetyckiej metafory. Dlatego badaczka literatury Aleksandra Grzemska trafnie proponowała rozpatrywanie twórczości polskiej malarki nie tyle jako „egzotycznego”, środkowoeuropejskiego nawiązania do sztuki artystek-surrealistek, ile jako malarstwa całkowicie wobec nich niezależnego, funkcjonującego „równoległe względem pozostałych” postaw artystycznych⁵¹. Podobnie jak przedstawicielki awangardy, jak choćby Frida Kahlo czy Leonor Fini, które mawiały, że „nie są surrealistkami” i nie czuły się członkiniami żadnego ruchu, Maria Anto dystansowała się od jakichkolwiek prób klasyfikacji jej sztuki. To dążenie do autonomii artystycznej oraz podkreślanie własnej odrębności jeszcze bardziej zbliża ich twórczość, uprawomocniając próbę jej porównania.

⁴⁸ O surrealistycznych ucztach pisała A. Taborska, *Co i jak jeść*, [w:] eadem, *Świat zwiariował. Poradnik surrealistyczny. Jak przeżyć*, Olszanica 2021, s. 18–27.

⁴⁹ K. Szelocho, *Tarot i jednorożec*, „Kurier Lubelski”, 1 XII 2000, 279.

⁵⁰ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka, społeczeństwo*, przeł. E. Hornowska, Poznań 2015, s. 325.

⁵¹ A. Grzemska, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020 (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej), s. 161.

MALARSTWO MARII ANTO A SZTUKA ARTYSTEK-SURREALISTEK. PRÓBA PORÓWNANIA

Streszczenie

Czy próby zaklasyfikowania sztuki Marii Anto do nurtu surrealizmu nie są interpretacyjną uzurpacją? Artystka ta nie godziła się na szufladkowanie jej jako malarki surrealistycznej. Jej „osobne” obrazy często były porównywane do prac Marca Chagalla, Maxa Ernsta czy Paula Delvaux, tymczasem znacznie bardziej interesującym kontekstem interpretacyjnym jest twórczość kobiet związanych z awangardą surrealistyczną. Tworzyły one osobne, introspektywne, przesycone oniryzmem prace, różne od tych autorstwa mężczyzn. W tę tradycję daje się też wpisać twórczość Anto. Obrazy polskiej malarki mogłyby się znaleźć na wystawie *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo* pokazanej w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie nad Menem (2020) – pokazie blisko 260 dzieł 34 autorek. Obok artystek znanych, takich jak Louise Bourgeois, Claude Cahun, Leonora Carrington, Frida Kahlo i Dorothea Tanning, znalazły się na nim również te mniej znane, tj. Toyen, Alice Rahon czy Kay Sage. Zakwestionowały one stereotypowy schemat kobiety-dziecka, lalki lub fetyszu i wypracowały nowy model artystycznej tożsamości. Jako autorki portretów i autoportretów, centralnym motywem swej sztuki uczyniły swe ciało, seksualność, przemijanie i cierpienie. Reinterpretując mitologię antyczną i pozaeuropejską, interesowały się magią, okultyzmem, czarami oraz alchemią. Malując hybrydy i fantastyczne stwory, zmierzyły się z poczuciem niekompletności ciała oraz podważyły antropocentryczny model ukazywania cielesności. Z podobnej wrażliwości, wyobraźni i zainteresowań wyrastają też obrazy i rysunki Anto. Choć jej stosunek do surrealizmu był ambiwalentny, wybierała ona podobne strategie obrazowania oraz krąg tematów co artystki-surrealistki. Tak jak one tworzyła autoportrety, portrety, pejzaże, wizerunki zwierząt i stworzeń fantastycznych, dlatego celem artykułu stał się przegląd twórczości oraz próba porównania wątków i motywów, łączących malarstwo Marii Anto z pracami surrealistek.

MARIA ANTO'S PAINTING AND THE ART OF WOMEN SURREALISTS. AN ATTEMPT AT COMPARISON

Summary

Are attempts to classify Maria Anto's art as surrealist not an interpretative usurpation? The artist refused to be categorized as a Surrealist painter. Her "singular" paintings have often been compared to the works of Marc Chagall, Max Ernst or Paul Delvaux, but a much more interesting interpretative context are works by women associated with the Surrealist avant-garde. They have created distinct, introspective, dreamlike works, different from those by men. Anto's paintings can be included in this tradition. The Polish painter's works could have been presented in the exhibition *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, at the Schirn Kunsthalle in Frankfurt (2020), together with almost 260 works by thirty-four female artists. In addition to the well-known artists such as Louise Bourgeois, Claude Cahun, Leonora Carrington, Frida Kahlo and Dorothea Tanning, it included the less known Toyen, Alice Rahon, and Kay Sage. These women challenged the stereotypical vision of the woman-child, doll or fetish and developed a new model of artistic identity. Through their portraits and self-portraits, they made their bodies, sexuality, transience of life and suffering, the central motifs of their art. By reinterpreting ancient and non-European mythologies, they took interest in magic, the occult, sorcery and alchemy. By painting hybrids and fantastic creatures, they confronted the sense of incompleteness of the body and challenged the anthropocentric model of showing corporeality. Anto's paintings and drawings stem from similar sensitivity, imagination, and interests. Although her attitude to Surrealism was ambivalent, she chose equivalent imaging strategies and a range of topics to those of Surrealist women artists. Like them, she created self-portraits, portraits, landscapes, images of animals and fantastic creatures; the aim of the article was to review her oeuvre and attempt to compare the motifs connecting Maria Anto's paintings with those of the women Surrealists.

BIBLIOGRAFIA

- Allmer Patricia, *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Munich 2009.
- Burrows Wayne, *Angels of Anarchy – Women Artists and Surrealism (NVA, 2009)*, „The Serendipity Project”, 21 V 2011, <https://serendipityproject.wordpress.com/2011/05/21/may-21-2011-angels-of-anarchy-women-and-surrealism/> (dostęp: 12 III 2023).
- Carrington Leonora, *Debiutantka*, [w:] eadem, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. Maryna Ochab, Michał Kłobukowski, posłowie Agnieszka Taborska, Warszawa 2022, s. 7–11.
- Carrington Leonora, *Owalna dama*, [w:] eadem, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. Maryna Ochab, Michał Kłobukowski, posłowie Agnieszka Taborska, Warszawa 2022, s. 12–18.
- Chadwick Whitney, *An Infinitive Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism and Self-Representation*, [w:] eadem, *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge Mass. 1998, s. 2–35.
- Chadwick Whitney, *Kobiety, sztuka, społeczeństwo*, przeł. Ewa Hornowska, Poznań 2015.
- Chadwick Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston Mass. 1985.
- Corral Alexis, *8 Female Surrealists Who Are Not Frida Kahlo – from Meret Oppenheim to Dorothea Tanning*, „Artsy”, 31 V 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-female-surrealists-who-are-not-frida-kahlo> (dostęp: 12 III 2023).

- Dąbkowska-Zydroń Jolanta, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy Ruch „PHASES”*, Warszawa 1994.
- Grzemska Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020 (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej).
- Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, red. Shelley Rice, Cambridge Mass. 1999.
- Jarecka Dorota, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Warszawa 2021.
- Jarecka Dorota, *Surrealizmu historia magmatyczna*, „Szum”, 38, 2022, s. 34–49.
- Krzyk. Zuzanna Janin o Marii Anto, [w:] Remigiusz Grzela, *Obecność. Rozmowy*, Warszawa 2015, s. 211–239.
- Mansfeld Joanna, *Maria Anto*, [folder wystawy], Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin, październik – listopad 2004.
- Martin Richard, *Fashion and Surrealism*, Londyn 1989.
- McGivern Hannah, *Surrealist Dorothea Tanning Finally Gets Long-Merited Major Survey*, „The Art News Paper”, 3 X 2018, <https://www.theartnewspaper.com/preview/dorothea-tanning-finally-gets-well-deserved-survey> (dostęp: 12 III 2023).
- Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation*, red. Whitney Chadwick, Cambridge Mass. 1998.
- Pfeiffer Ingrid, *Fantastic Women. Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Louise Bourgeois*, [katalog wystawy], Schirn Kunsthalle, Frankfurt nad Menem, 13 February – 24 May 2020, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 18 June – 27 September, Munich 2020.
- Popczyk Małgorzata, *O wędrówce tendencji w malarstwie z Europy do Nowego Świata, czyli Meksyk surrealistyczny*, „Ameryka Łacińska”, 2015, 1 (87), s. 5–26.
- Powodzenie wystawy Marii Antoszkiewicz w Mediolanie*, „Głos Robotniczy”, Łódź, 24 II 1971, 46.
- Surrealizm*, [w:] *Abecadło Muzeum Sztuki*, Łódź 2010.
- Szeloch Katarzyna, *Tarot i jednorożec*, „Kurier Lubelski”, 1 XII 2000, 279.
- Taborska Agnieszka, *Co i jak jeść*, [w:] eadem, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny. Jak przeżyć*, Olszanica 2021, s. 18–27.
- Taborska Agnieszka, *Obiema rękami na wspak* [posłowie], [w:] Leonora Carrington, *Siódmy koń. Opowiadania zebrane*, przeł. Maryna Ochab, Michał Kłobukowski, posłowie Agnieszka Taborska, Warszawa 2022, s. 207–217.
- Taborska Agnieszka, *Surrealizm w twierdzy konstruktywizmu*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. Aleksandra Jach [i in.], Łódź 2015, s. 92–106.
- Ujma Magdalena, *Świat nowy i uroczy*, [w:] *Maria Anto. Malarka*, red. Michał Jachuła, Warszawa 2017, s. 40–57.
- Wystawa malarstwa Marii Anto w Mediolanie*, „Ekspres Wieczorny”, 15 II 1971, 38.
- Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, [w:] *Maria Anto*, red. Elżbieta Olszewska, Warszawa 2004.
- Zuzanna Janin. *Biała Kruk / White She-Raven*, [w:] [katalog wystawy] *Zuzanna Janin. Siedem tańców*, Galeria Labirynt, Lublin, 15 I – 24 III 2016, Galeria Labirynt – lokal_30, Lublin–Warszawa 2016.