

# Karolina STASZAK

Arteon, Poznań

## DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA ZWIĄZKU ARTYSTEK POLSKICH WE LWOWIE



### Polityczny gest

Związek Artystek Polskich we Lwowie rozpoczął swoją działalność wystawienniczą w roku 1917, pod koniec listopada, organizując I Wystawę Sztuki Artystek Polskich we Lwowie, jak głosił napis na okładce ilustrowanego katalogu wydanego na tę okoliczność.<sup>1</sup> W wystawie brały udział trzydzieści trzy artystki pochodzące nie tylko ze Lwowa, lecz także z Krakowa i Warszawy – zgodnie z celów Związku, by w miarę możliwości działalność wystawiennicza łączyła artystki ze wszystkich zaborów.

Rzymska cyfra jeden w tytule wystawy pojawiła się już na samym początku, nie *ex post* – np. w toku dalszej działalności, czy też dopiero w historyczno-artystycznej narracji (jak np. w przypadku I Wystawy Sztuki Nowoczesnej z roku 1948). Detal ten, wraz z podkreśleniem w nazwie Związku narodowości zrzeszonych artystek, świadczy o świadomie inauguracyjnym charakterze pokazu, co w ówczesnych warunkach geopolitycznych było świadectwem zarówno odwagi, jak i wiary w pomyślny dla Polaków zamieszkujących Lwów rozwój wydarzeń. Można zaryzykować tezę, iż był to gest polityczny – wszak w listopadzie roku 1917 przynależność Lwowa do Rzeczypospolitej wcale nie była pewna, natomiast dopiero rok później rozpoczęła się pomiędzy ludnością polską a Ukraińcami z armii austro-węgierskiej tzw. Bitwa o Lwów. Ponad dekadę od założenia Związku, w trzydziestym czwartym numerze *Kobiety Współczesnej* poświęconym dzielnym kobietom ze Lwowa – zaangażowanym zarówno w walkę o równouprawnienie, jak i bój o niepodległość państwa – jedna z członkiń Związku, Anna Harland-Zajączkowska, wspominała początki działalności ZAP: „Wtedy gdy wojna jeszcze szalała, gdy o sztuce się nie mówiło zrzeszyło się kilka malarek i wtedy gdy nawet tych kilka pokoi przy ul. Dzieduszyckich, ten pseudo-lokal Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Pięknych spał w odrętwieniu – i nikt nie wiedział, co jutro przyniesie i żyło się w niepewności z dnia na dzień a w dziennikach czytało się tylko komunikaty wojenne – artystki polskie we Lwowie stworzyły ZAP. Sala Izby Giełdowej przy ul. Akademickiej była lokalem 1-szej Wystawy Komitetu Pań.”<sup>2</sup>

Wystawę otwarta prezesowa Związku, Gabriela Zaleska, „znana malarka i literatka” – jak określiła ją redakcja *Gazety Lwowskiej* w roku 1923, udostępniając jej artykuł na temat twórczości Wandy Sołowijówny (przedwcześnie zmarłej artystki także należącej do Związku).<sup>3</sup> Zaleska była *spiritus movens* stowarzyszenia, ale ze względu na jej stan zdrowia kierownictwo ZAP prawdopodobnie już w 1918 przejęła Zofia Albinowska-Minkiewiczowa.

Dla zrozumienia intelektualnej atmosfery w jakiej powstawał Związek istotny jest fakt, iż wraz z Prezesową oraz pełniącym obowiązki prezydenta miasta profesorem Tadeuszem Fiedlerem, wystawę otwierały Jadwiga Petrażycka-Tomicka i Maria Dulębianka, honorowa członkini ZAP. Dulębianka, wówczas pięćdziesięciosześcioletnia kobieta, była nie tylko znaną m.in. z łamów *Steru* postacią zaangażowaną w działalność na rzecz równouprawnienia kobiet, ale także działaczką społeczną i obywatelką niezwykle

zasłużoną dla miasta. Późniejsza obrończyni Lwowa już podczas oblężenia Wschodniej Małopolski przez wojska rosyjskie, współpracując z władzami miasta, organizowała m.in. pomoc materialną dla polskich rodzin pozostałych bez środków do życia, ale także niejednokrotnie próbowała interweniować u władz rosyjskich w sprawie ukazów, które doprowadzały Polaków do ruiny. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że użyczenie swego autorytetu Związkowi w celu pozyskania przestrzeni potrzebnej do zorganizowania pierwszej wystawy, było dla Dulębianki sprawą zupełnie naturalną. Wsparcie Dulębianki dla tej – wydawałoby się – nieistotnej w warunkach wojny inicjatywy przemawia za tezą, iż I Wystawa Sztuki ZAP była gestem politycznym – nie tylko wyrazem solidarności kobiet w dążeniu do równouprawnienia, ale także manifestacją skierowaną do wroga, jak i „duchową strawą” przygotowaną dla rodaków. Harland-Zajączkowska wspomina: „Śmieszne: tam wojna, ludzie giną – tu: kilkanaście artystek urządza wystawę. (...) W sali publiczności dużo, całe kulturalne miasto, pragnienie oderwania się od wojny, komunikatów, głodu, niedostatku i krwi.”<sup>4</sup> Niewątpliwie była w tym przedsięwzięciu głęboko pozytywistyczna myśl działania „ku pokrzepieniu serc”. Już ta pierwsza wystawa podpowiada nam także jak sytuować działalność ZAP w kontekście emancypacji kobiet. Magdalena Gawin, za Martą Bohachevsky-Chomiak, wspomina, iż współpraca ruchów kobiecych – polskiego i ukraińskiego – zakończyła się definitywnie już podczas I wojny światowej, gdyż okazało się, że ruchy te nie mają wspólnych celów. Kobięca solidarność nie niwelowała narodowych tożsamości. Ówczesnie tylko najbardziej radykalne komunistki, jak Aleksandra Kołłątaj wyznawały ideę internacjonalizmu. Dla pozostałych kobiet działających na rzecz równouprawnienia, zarówno socjalistek (inteligentek i robotnic z miast), jak i chrześcijanek (ziemianek i chłopek) więzi narodowe były niezwykle ważne.<sup>5</sup> Walczyły one o pełną wolność, czyli możliwość samostanowienia kobiet jako obywaterek niepodległego państwa.

„Szanowny Panie Prezesie – pisała do ówczesnego prezesa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych Maria Dulębianka w lakonicznej notatce z 20 maja 1917 – Koło Artystek Polskich, zamierzając urządzić w jesieni wystawę obrazów malarek polskich we Lwowie, zwraca się za moim pośrednictwem do Szanownego Pana z najuprzejmiejszą prośbą o łaskawe udzielenie mu gościny w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Oczekuję szybkiej a przychylniej odpowiedzi, pozostaję w głębokim poważaniu – Maria Dulębianka.”<sup>6</sup> Zdaje się, że odpowiedź od Prezesa przyszła odmowna, gdyż ostatecznie – jak wiemy z przytoczonych już wspomnień Harland-Zajączkowskiej oraz z recenzji wystawy zamieszczonej w *Gazecie Porannej*, wystawa nie odbyła się w owym „pseudo-lokalu” na rogu ulicy Hetmańskiej i Dzieduszyckich, lecz w nienależącej do Towarzystwa wielkiej sali Izby Handlowej (Giełdowej) przy ulicy Akademickiej 17.<sup>7</sup> Z jakich powodów artystki nie otrzymały wsparcia od TPSP? Czy odmowa spowodowana była niechęcią Zarządu do artystek? Niechęci możemy się domyślać dzięki zachowanej korespondencji zdeponowanej w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (np. Luny Drexlerówny z Zarządem TPSP – o tym nieco dalej) oraz publikacji Mariana Tyrowicza, który ZAP wspomina przywołując negatywne o nim opinie innych artystów. Dowiadujemy się z jego wspomnień, że Związek drażnił swą działalnością, gdyż „rozwinął bujną

produkcję na wszelkie tematy”, a artystki „zaczęły zarzucać raz po raz ekspozycje innych grup i mistrzów swoimi płótnami.”<sup>8</sup> Na podstawie jego wspomnień musielibyśmy uznać, że I Wystawa Sztuki ZAP nie miała żadnego znaczenia, gdyż rekonstruując dynamikę życia kulturalnego Lwowa, Tyrowicz milczy na temat tego przedsięwzięcia przywołując inne wydarzenia roku 1917, m.in. zorganizowany przez TPSP Salon Wiosenny w Pałacu Sztuki. Należy zastrzec, iż autor wspomnień w momencie otwarcia pierwszej wystawy ZAP miał 16 lat i dopiero stając się aktywnym uczestnikiem kultury mógł zwyczajnie przeoczyć pokaz artystek, zwłaszcza, że jego późniejsze związki z awangardą (był sympatykiem grupy Artes do której należał jego brat bliźniak) świadczą o bardzo określonych upodobaniach artystycznych, sprawiających, że wystawa zachowawczego Związku prawdopodobnie była dla niego po prostu nieatrakcyjna. Niemniej, rzeczywiście dla „starej gwardii” powodem do odmowy udzielania wsparcia w początkach działalności Związku mogła być opisywana przez Tyrowicza niechęć artystów do zbiorowego wystąpienia kobiet-artystek. Ponieważ już w 1916 TPSP, wraz z lwowską Delegacją Naczelnego Komitetu Narodowego, urządziło Wystawę Sztuki Polskiej, na której starano się zaprezentować jak największą liczbę dzieł o tematyce legionowej, to należy wykluczyć, iż zarządowi nie odpowiadał narodowy i przez to manifestacyjny charakter planowanego przez ZAP pokazu.

I Wystawie Sztuki Artystek Polskich towarzyszył wykład zatytułowany „Biblia na Wawelu” wspomnianej już Jadwigi Petrażyckiej–Tomickiej. Tomicka nie była artystką, lecz działaczką społeczną, literatką i publicystką z ambicjami politycznymi (w 1923 kandydowała na kobiecej liście do Senatu). „Propagowała bardzo daleko idący feminizm na każdym polu z wyjątkiem obyczajowości” – pisała o niej Ida Wieniewska w 1931 w *Świecie Kobiety*.<sup>9</sup> Przede wszystkim jednak Tomicka razem z Dulębianką współpracowały z wychodzącym od początku 1917 pismem *Na Posterunku*, na łamach którego agitowano za pracę na rzecz niepodległości państwa. Pismo skupiało m.in. feministki–patriotki ze Związku Równouprawnienia Kobiet, chrześcijańskie demokratki ze Zjednoczonego Koła Ziemianek, a także publicystki i publicystów niezależnych. Warto zatem zaznaczyć, iż po pierwsze, w owym czasie ruch kobiecy był bardzo pluralistyczny, co – jak zobaczymy dalej – miało swoje odbicie w składzie osobowym ZAP; po drugie, jak pisze Magdalena Gawin: „doświadczenie kobiet walczących o niepodległość w latach I wojny ukształtowało etos odpowiedzialności za państwo.”<sup>10</sup> Jak wiemy, niektórym środowiskom i grupom artystycznym okresu międzywojennego myślenie w kategoriach odpowiedzialności za państwo było szczególnie bliskie.<sup>11</sup> Wydaje się, że „etos odpowiedzialności za państwo” także odgrywał pewną rolę przynajmniej w pierwszych latach funkcjonowania ZAP.

## Ku pokrzepieniu serc

II Wystawa Sztuki Związku odbyła się – ze względu na trwające działania wojenne we Wschodniej Małopolsce – dopiero w roku 1919, rozpoczynając się 1 czerwca. Tym razem Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych udostępniło swoje przestrzenie. Nie odbyło się to jednak za darmo. W zbiorach Ossolineum znajduje się notatka z 6 września 1919 roku potwierdzająca uiszczenie opłaty.<sup>12</sup> Wraz z II Wystawą ZAP urządzono dwie wystawy pośmiertne: młodo zmarłej Lidki Pitschówniej oraz Marii Dulębianki.

Ze względu na niespokojną sytuację w kraju, w II Wystawie ZAP brały udział tylko artystki ze Lwowa oraz dwie krakowskie – Stefania Daniel–Kossowska oraz Wanda Komorowska. Wystawie towarzyszył wykład Jadwigi Petrażyckiej–Tomickiej o twórczości Marii Konopnickiej odczytany przez Zofię Drexlerową (bratową artystki Luny Drexlerówny).<sup>13</sup> Był to prawdopodobnie tekst zatytułowany „Maria Konopnicka w świetle własnych utworów”. Warto nadmienić w tym kontekście, że kilka lat później trzy członkinie ZAP – Luna Drexlerówna, Gabriela Zaleska oraz Maria Hausnerowa – wraz z Petrażycką–Tomicką weszły w skład komitetu budowy pomnika poetki, który miał stanąć we Lwowie. Należałoby zatem uznać, że ta wielka indywidualistka epoki pozytywizmu – zaangażowana w ruch kobiecy – była dla części artystek postacią bardzo ważną.

Pokaz dzieł sztuki ZAP otwierał przemówieniem historyk i teoretyk sztuk profesor Jan Bołoz Antoniewicz. Treść jego wystąpienia nie jest znana, ale w tym samym roku (w lipcu) na łamach *Gazety Lwowskiej* pojawił się artykuł profesora omawiający kilka zaprezentowanych na wystawie dzieł w kontekście dostrzegalnej przez autora potrzeby odnowienia malarstwa religijnego. Wspomina prace pięciu malarek: Marii Wodzickiej, Gabrieli Zaleskiej, Reginy Szyrajew, Wandy Korzeniowskiej i Frydy Kalleyówny.

„Sprawa sztuki religijnej i kościelnej staje się dziś sprawą artystyczną nad wyraz aktualną. (...) Nowe ustosunkowanie się życia narodowego do religijnego jest wewnątrznie konieczne, jest niezbędne; tu (...) stajemy przed zagadką, stajemy przed nieznaną przyszłością” – pisał Bołoz Antoniewicz.<sup>14</sup> Wskazywał na potrzebę

odnowienia malarstwa religijnego wynikającą z faktu zniszczenia w trakcie wojny wielu kościołów, ale przede wszystkim – w myśl postulatów historyka – potrzeba ta nie miała zostać zaspokojona produkcją odtwarzającą dawną sztukę religijną, lecz twórczością będącą wynikiem nowej refleksji nad relacją narodu polskiego do religii. Refleksja ta miała mieć miejsce w planie ogólnym powrotu mistycyzmu jako naturalnej reakcji narodów (a więc reakcji ponadnarodowej) na katastrofę wojny. Bołoz Antoniewicz w pracach czterech artystek z ZAP widział bardzo obiecujące zapowiedzi postulowanej przez siebie sztuki – ów rys mistyczny. Najsurowiej ocenił *Zwiastowanie* Wodzickiej dostrzegając w nim istotne braki: „Zalety jego względne czy bezwzględne, to zalety techniczne. Obraz ten zrodziła pracownia, a salon go przyjmie. Jest religijny bardziej tematem, niż treścią duchową. Dużo w tem dziele wiedzy (może i za wiele), dużo usilności, dużo oddania się sztuce – sztuce więcej niż religii.”<sup>15</sup> W dziele Wodzickiej nie dostrzegł recenzent istotnej i obecnej w twórczości pozostałych artystek „nuty przeżyć wewnętrznych, obcowania z absolutem”. Wspólną cechą obrazów owych czterech artystek, jaką wyróżnił Bołoz Antoniewicz, był ich „tektoniczny charakter”, który pozwoliłby dziełom zharmonizowanie się z wnętrzem świątynnym. „Dzieła widziane w ideowej łączności ze świątynią muszą bezwiednie, z wewnętrznej konieczności przejąć z niej jej podstawowe momenty konstruktywne, jej pion, jej poziom. I tak według pionu i poziomu dzieło swe [artystki/artysty powinni/i] budować, łukami je zamykać, słowem tektonicznie je stylizować.”<sup>16</sup> Kryteria, którymi posługuje się profesor to: obecność w dziele owego rysu mistycznego („uczucia religijnego”) oraz odpowiednia kompozycja obrazu. Jest jeszcze trzecie kryterium – umiejętność przedstawiania motywu religijnego jako aktualnej metafory. O kompozycji Zaleskiej pt. *Dolorosa* Bołoz Antoniewicz pisze: „Ten obraz, tak bogaty w treść duchową, zarówno jak i w malarską na zawsze zachowa swą datę. Datuje go jego treść, która jest artystycznym reflektorem wojny wszechświatowej. Ten obraz to niewątpliwie »Pietak«. Ale czemu jest twórczość religijna, jeśli nie samą abstrakcją, absolutem, słowem: symbolem analogicznych uczuć ludzkich? Tak, niewątpliwie, na tym obrazie płacze Madonna Syna ukrzyżowanego, ale płacze na nim i matka wszechrzeczy męką całej ludzkości udręczona, a płacze i Polska synów swoich. Jakże bardzo aktualny jest ten obraz.”<sup>17</sup>

Teoretyk sztuki stawia przed malarstwem wielkie zadania i dostrzega ich realizację w twórczości kilku kobiet z ZAP. Zauważmy, że nie wyznacza artystkom osobnego celu, lecz wydobywa z twórczości kobiet te dzieła, które stanowią przykład pożądanego przez teoretyka nowego malarstwa, które miałyby odbudować wspólnotę narodowo-religijną. Nie sposób sprawdzić jak do tych oczekiwań i interpretacji odnosiły się artystki. Na pewno jednak je znały. Maria Poprzęcka w tekście „Bożnańska i inne” postawiła tezę, iż kobiety z pokolenia krakowskiej malarki skupione były na tym, by „rzetelnie panować nad warsztatem, właściwie komponować płaszczyznę obrazu, poprawnie rysować i modelować bryłę, wyważać masy światła i cienia, harmonizować koloryt, tworzyć iluzję przestrzenną, chwycić ruch i wyraz postaci, oddawać podobieństwo w portrecie, nadawać wreszcie wyobrażeniom uczucie, nastrój, »prawdę«.”<sup>18</sup> Zatem, kontynuuje badaczka: „Oczekiwanie, że będą one przekazywać własne doświadczenie egzystencjalne, »wrażać siebie«, czy swą szczególną kobiecą kondycję – byłoby anachronicznym rzutowaniem znacznie późniejszych pojęć na sztukę, wyrastającą z zupełnie odmiennych postaw i założeń.”<sup>19</sup> Dalej, wspominając zaangażowane w kwestie polityczne malarki, Marię Dulębiankę oraz Zofię Stankiewiczównę, stwierdza: „W obu jednak wypadkach emancypacyjna i polityczna działalność nie mają żadnego związku z twórczością artystyczną.”<sup>20</sup> Być może, w świetle oceny malarstwa czterech artystek, jakiej dokonał Bołoz Antoniewicz, należałoby zweryfikować ten surowy osąd możliwości twórczych artystek polegający na sugestii, że interesowały je wyłącznie kwestie formalne. Teza jakoby nie były one zdolne do formułowania pełnej wypowiedzi artystycznej (pełnej, czyli odnoszącej się do spraw egzystencji), a jedynie mniej lub bardziej poprawnych kompozycji, wydaje się być niesprawiedliwa. O ile rzeczywiście trudno mówić o tym, by w ich twórczości były widoczne treści związane z emancypacją kobiet, to nie można zakładać, że malarstwem swym nie „wrażały siebie” oraz, że nie postrzegały swej artystycznej działalności jako istotnej w szerszym kontekście, o którym pisał teoretyk.

## Budowanie państwowości

Trzecią wystawę urządzono już kilka miesięcy później w grudniu 1919. Była to tzw. „wystawa gwiazdkowa”, którą zorganizowano w lokalach Ligi Kobiet. Liga Kobiet – podobnie jak ZAP – była organizacją ogólnopolską, ale o dużo większym zasięgu niż Związek, mającą poważniejsze zadania oraz o wiele większe możliwości. Powstała ona w 1918 z dwóch organizacji – Ligi Pogotowia Wojennego Kobiet i Ligi Kobiet Galicji i Śląska. Jak podaje Anna Nowakowska-Wierchoś: „Działaczki obu Lig wierzyły, iż dzięki powstaniu



jednej silnej organizacji kobiecej istniała szansa na dotarcie do szerokich mas kobiecych, przedstawienie im założeń ideologicznych odrodzonego państwa oraz praw i obowiązków obywaterek wobec kraju (...) Liczyły przy tym, że zostaną włączone na równych prawach do działalności państwowej, urzędniczej, zwłaszcza tam, gdzie uważały iż kobiety mają doświadczenie: w szkolnictwie, opiece społecznej i zdrowotnej.<sup>22</sup> Kamila Łozowska–Marcinkowska o organizacji tej pisała: „Kobiety działające w Ligi, wcześniej zaangażowane w ruch niepodległościowy, w II RP zaangażowały się w budowanie państwowości, nie tylko podejmując działania opiekuńcze i charytatywne, ale także mające na celu podnoszenie poziomu oświaty i kultury w duchu cnót obywatelskich.”<sup>22</sup> Zatem goszczenie w swoich lokalach ZAP wpisywało się w cele Ligi, do których należało także zachęcanie kobiet do aktywności w sferze publicznej w odrodzonej Polsce.

Pamiętajmy jednak, że grudzień 1919 to czas jeszcze bardzo niespokojny. Młode państwo znajduje się właśnie w samym środku wojny polsko–bolszewickiej (14.02.1919–18.10.1920), w którą angażowały się wszystkie organizacje biorące udział w ruchu kobiecym. Wojna zakończyła się bitwą o Lwów (lipiec–wrzesień 1920), a nie tak dawno przecież miejsce miała obrona Lwowa (1.11.1918–22.05.1919), podczas której w lokalach Ligi działaczki, pod kierunkiem Michaliny Mościckiej, organizowały opiekę sanitarną oraz kwaterę kurierek przynoszących meldunki. Pojawienie się ZAP w lokalach Ligi zapewne należy widzieć także jako wynik aktywności członkiń ZAP w pracach tejże, w tym w obronie miasta, a nie tylko jako uprzejme goszczenie artystek w przestrzeniach znajdujących się w dyspozycji działaczek. Chyba nie ma przesady w słowach recenzenta *Kuriera Warszawskiego*, który kilkanaście lat później komentując wystawę Związku w warszawskiej Zachęcie wspominał: „Związek Artystek Polskich łączy w sobie malarki dojrzałe (...) dzielne obroczynie Lwowa, które na swej reducie przetrwały najgorsze chwile dla miasta (...) Tak ustawiły losy ich szachownicę życia, że musiały pogodzić sztukę z najwyższym wysiłkiem narodowym, aż do żołnierskiej walki włącznie.”<sup>23</sup> W kontekście wojennym nabierają znaczenia słowa zanotowane w maszynopisie znalezionym w archiwum Zygmunta Harlanda, mówiące o tym, że „wystawa gwiazdkowa” z 1919 cieszyła się dużym powodzeniem – nie tylko materialnym, ale także moralnym.<sup>24</sup> Z tego źródła wiemy ponadto, że w latach 1917–1927 odbyły się cztery wystawy w lokalach Ligi Kobiet, w 1919, 1921, 1922 oraz 1923. „Wystawy te, na których sprzedawano drobne prace i szkice artystek po cenach przystępnych, miały zawsze duże powodzenie i przyczyniały się do utrzymania bezpośredniego kontaktu między artystkami a publicznością.”<sup>25</sup>

Liga Kobiet w roku 1928 została praktycznie wchłonięta przez Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet i w nowym kształcie rok później współorganizowała *Wystawę Pracy Kobiet* na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W Pawilonie tym – o nowoczesnej formie wyłonionej w konkursie, do którego zaproszono wyłącznie architektki – wystawiały niektóre członkinie ZAP: Janina Reichertówna, Luna Drexlerówna i Julia Smolkówna. Co ciekawe jednak Bronisława Rychter–Jankowska, Zofia Albinowska–Minkiewiczowa (pełniąc po Zaleskiej funkcję prezesa Związku), oraz wystawiająca niekiedy z ZAP hr. Maria Wodzicka pokazały swoje prace w drugim kobiecym pawilonie, postawionym na kształt dworku z kolumnowym gankiem – Pawilonie Ziemianek i Włóścianek. Sytuacja ta może świadczyć o podziałach politycznych występujących wewnątrz ZAP. Joanna M. Sosnowska, omawiając poznańską wystawę w książce *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929* pisała, iż potrzeba zorganizowania Pawilonu Ziemianek i Włóścianek wzięła się z niezgody części artystek co do programu zaproponowanego przez kobiety z tzw. kręgów postępowych (m.in. ZPOK). „Nastąpił z przyczyn politycznych podział na dwa obozy” – komentuje badaczka.<sup>26</sup> Powstanie drugiego pawilonu zainicjował Śląski Związek Kół Gospodyń Wiejskich wydając odezwę ws. przygotowania eksponatów na Powszechną Wystawę Krajową do wszystkich organizacji kobiecych związanych z polską wsią.<sup>27</sup> Wydaje się jednak, że nie należy widzieć w dwóch pawilonach dwóch antagonistycznych „obozów”, lecz dwa wzajemnie dopełniające się środowiska, dzięki którym wystąpienie kobiet na PWK daje (prawie) pełen obraz ruchu kobiecego.

Jak należy rozumieć pojawienie się członkiń ZAP w pawilonach dwóch różnych środowisk? Oba kręgi, poza pochodzeniem, dzielił stosunek do katolicyzmu. Można więc przypuszczać, że pokazanie dzieł w tym a nie innym pawilonie stanowiło rodzaj deklaracji wyznaniowo–światopoglądowej. Gwoli ścisłości trzeba jednak zaznaczyć, że w ramach poznańskiej Powszechnej Wystawy Krajowej, Harland–Zajączkowska, hr. Wodzicka, Reichertówna oraz Albinowska–Minkiewiczowa wystawiały także w salach Pałacu Sztuki na pokazie artystów „niezrzeszonych”, co odrobinę komplikuje powyższą interpretację.

## Instytucjonalizacja

W roku 1920 artystki połączyły wystawę dzieł sztuki z „wystawą gwiazdkową”. Odbyły się one w lokalach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. „Związek Artystek Polskich zapytuje uprzejmie, czy Towarzystwo Sztuk Pięknych będzie mogło udzielić mu sal swoich na październik dla urządzenia wystawy, którą związek zamierza w tym czasie otworzyć. Proszę o łaskawą odpowiedź pod adres Maria Podlewska, Zimorowicza 5. Z poważaniem II sekretarz ZAP.”<sup>28</sup>

Podlewska to kolejna w gronie lwowskich artystek patriotka. Jednak w przeciwieństwie na przykład do Dulębianki, nie była zaangażowana w działalność na rzecz równouprawnienia kobiet. Obok zainteresowania sztuką, miłość do ojczyzny i poczucie obowiązku wobec wspólnoty wszczepił jej ojciec, Karol Podlewska – działacz niepodległościowy i powstaniec. Alicja Okońska stawia tezę, iż szkice i studia olejne, które Podlewska wykonywała podczas licznych wypraw na Wołyń, uznać należy za „świadomą akcję patriotyczną”.<sup>29</sup>

Podlewska została sekretarzem Związku w lutym 1918 podczas zebrania, na którym skompletowano zarząd. Wtedy to, według maszynopisu znalezionej w archiwum Harlanda, Zaleską ponownie wybrano przewodniczącą Związku, natomiast Albinowska została jej zastępczynią.<sup>30</sup> Wydaje się jednak, że z powodu problemów zdrowotnych Zaleskiej, to Albinowska *de facto* spełniała funkcje głównej organizatorki (w jej biogramach zwykle podawana jest informacja, że przewodziła ZAP w latach 1917–1939, a więc przez cały okres działalności Związku). Albinowska (od roku 1922 dwójga nazwisk Albinowska–Minkiewiczowa) w latach 1922–1939 była także wiceprezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, choć z jakichś powodów jej pozycja nie zawsze przekładała się na poprawne stosunki między ZAP a TPSP.

Na tym samym zebraniu funkcję sekretarza objęła Luna Drexlerówna, która w poprzednich latach pełniła rolę zastępcy przewodniczącej Związku. Zachowała się korespondencja Drexlerówny z dyrekcją TPSP z 1919 roku, która rzuca nieco światła na stosunki panujące we lwowskim środowisku artystycznym. Sprawa dotyczyła wyboru delegata do jury Salonu Dorocznego w Warszawie. Dnia 11 listopada większością głosów wybrano Albinowską, jednak dwa dni później Zygmunt Rozwadowski i Władysław Jarocki uznali – powołując się na regulamin Salonu – że wybór Albinowskiej jest nieważny, gdyż ogół członków nie miał kompetencji, by go dokonać. Delegat miał rzekomo zostać wyłoniony nie drogą demokratycznych wyborów, lecz decyzją dyrekcji TPSP. Drexlerówna jednak argumentuje w liście, że stanowisko dyrekcji nie ma uzasadnienia w owym regulaminie, dlatego ZAP w imieniu swoich członkiń uważa wybór za „ważny i prawomocny i czuje się dotknięty postępowaniem Towarzystwa.”<sup>31</sup> W celu rozstrzygnięcia sporu Drexlerówna w imieniu Związku zaproponowała sąd polubowny, a jako arbitra wskazała Jadwigę Petrażycką–Tomicką. Ton listu jest kategoryczny – jeśli dyrekcja TPSP nie zareaguje w ciągu czterdziestu ośmiu godzin, Albinowska wyjeżdża do Warszawy wypełnić swoje obowiązki delegata. W odpowiedzi dyrekcja przesłała list, w którym bagatelizuje problem tłumacząc, że zaistniała sytuacja nie powstała z jej winy i nie ma potrzeby roztrząsać sprawy przez osoby trzecie. Dalszy ciąg sporu nie jest mi znany.

Drexlerówna pisząc swój list w 1919 roku jeszcze nie posłużyła się pieczęcią, której rok później użyła jako sekretarz Podlewska. Być może fakt jej pojawienia się w korespondencji skierowanej do TPSP świadczy o staraniach dodania sobie powagi i dążeniach do zinstytucjonalizowania działalności ZAP.

Wystawa w roku 1920 nie odbyła się jak planował Związek w październiku, lecz dopiero w grudniu (otwarcie nastąpiło 5 grudnia 1920). Tak jak pierwszym dwóm pokazom, także tej wystawie towarzyszył katalog, dzięki któremu znamy jej pełną nazwę – IV Wystawa Sztuki. Rzymska czwórka wskazuje, że „pokaz gwiazdkowy” z 1919 w lokalach Ligi Kobiet – o którym moglibyśmy sądzić, że będąc przedsięwzięciem okolicznościowym, miał drugoplanowe znaczenie wobec poważnej działalności wystawienniczej – został wpisany w szereg wystaw Związku jako jego trzecia, pełnowartościowa wystawa. Numeracja wystaw kończy się w 1922 roku na VI Wystawie Sztuki Związku Artystek Polskich (V wystawa to znowu „pokaz gwiazdkowy” z poprzedniego roku). Nie wiadomo z jakich powodów zaprzestano liczenia wystaw.

## Wizerunkowe korzyści?

Jednym z celów działalności wystawienniczej ZAP było promowanie kobiet nie tylko jako pełnoprawnych, aktywnych uczestniczek życia artystycznego, ale także promowanie indywidualnych malarek, rzeźbiarek i graficzek. Podsumowująca dziesięciolecie istnienia Związku notatka z archiwum Harlanda stwierdza, że Związek: „pomógł oparciem moralnym do wyrobienia powagi pracy artystycznej na zewnątrz,

zmusił do liczenia się z kobietami artystkami (...) i pomógł bardzo wydatnie wielu członkiniom do wybicia się indywidualnego.”<sup>32</sup>

Kobiety należące do ZAP – jak już zostało to nakreślone powyżej – współpracowały ze sobą ponad światopoglądowymi podziałami, ale równie istotny jest fakt, że w ramach Związku artystki o ugruntowanej pozycji i docenione przez krytykę współpracowały z artystkami o wiele mniej cenionymi, których dzieła obniżały poziom zbiorowych wystaw, a co za tym idzie – przyczyniły się do uszczypliwych uwag na temat niepotrzebnej nadprodukcji artystycznej pań, o czym pisał we wspomnieniach Tyrowicz. Czy zatem przynależność do Związku pomagała w indywidualnych karierach, czy im szkodziła?

W kwietniu 1922 miała miejsce VI Wystawa Sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie połączona z pokazem malarstwa Wodzickiej. Wodzicka, pochodząca ze szlacheckiego rodu Turnów, żona hrabiego Jerzego, pomimo lat spędzonych w Paryżu i Wiedniu, nigdy nie odebrała regularnego wyższego wykształcenia artystycznego, zapewne z uwagi na przynależność klasową. Ale kiedy w 1913 osiadła we Lwowie i po wojnie – którą spędziła na pielęgnowaniu rannych – włączyła się w tamtejsze życie artystyczne, szybko została doceniona jako zdolna artystka. W 1916 brała udział w Wystawie Sztuki Polskiej (tej o tematyce legionowej), a rok później w Salonie Letnim TPSP oraz I Wystawie Sztuki Związku Artystek Polskich. Elżbieta Matyszewska, odnosząc się do sposobu bycia Wodzickiej pisze: „Należąc do wyższych sfer, które miały wysoko rozwinięte poczucie odpowiedzialności społecznej, w pełni angażowała się we wszelkie inicjatywy, wspierając zarówno materialnie, jak i duchowo wymęczonych wojną rodaków. Wypełniała głęboko zakorzeniony patriotyczny obowiązek, podobnie jak to wówczas czyniło wielu przedstawicieli tej sfery, robiąc to, do czego została powołana, czyli malując »ku pokrzepieniu serc«.”<sup>33</sup> Monografistka Wodzickiej zauważa jednak, że od 1921 artystka zaczyna stawiać na samorealizację, co przypieczętowało wstąpieniem do Powszechnego Związku Polskich Artystów Plastyków. W interpretacji Matyszewskiej przynależność do ZAP nie dała hrabinie poczucia, że przynależy do grona zawodowych artystów. Rzeczywiście ZAP – choć powołany także po to, by dbać o interesy zawodowe swoich członkiń – nie miał realnego wpływu na życie artystyczne. Wiele wskazuje na to, że z formalnego punktu widzenia nie był to związek zawodowy, lecz grupa towarzyska, z którą jako całością nikt nie musiał się liczyć. Kiedy w 1920 powstała Rada Sztuki dla Wschodniej Małopolski, w jej pracach brały udział takie organizacje jak PZ[P]AP, Koło Architektów Polskich, Związek Rzeźbiarzy, Koło Grafików, Koło Teoretyków Sztuki, ale nie ZAP, choć w zarządzie Rady zasiadała Drexlerówna (która podobnie jak Wodzicka dołączyła także do PZ[P]AP, lecz w przeciwieństwie do hrabiny nie zrezygnowała z członkostwa w ZAP). Wydaje się więc, że o ile poszczególne artystki dopuszczano do gremiów decyzyjnych, to nie za sprawą ich przynależności do Związku, lecz indywidualnych starań. One zaś dzięki swojej pozycji mogły podejmować kroki zmierzające do polepszenia sytuacji ZAP.

Innym argumentem, który skłania ku takiej interpretacji jest fakt, iż do powstałego w 1932 Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków należało kilka artystek z ZAP (jak Reichertówna czy Drexlerowa), ale wyłącznie dlatego, że od jakiegoś czasu były członkami Związku Dziesięciu Plastyków, który wraz z grupą Nowa Generacja oraz Zrzeszeniami – Artystów Plastyków Artes i Niezależnych Malarzy Ukraińskich – współtworzył ZZPAP. Wodzicka przyłączyła się do ZZPAP także poprzez współpracę z ZDP oraz Artes a od roku 1935 weszła do zarządu jako II sekretarz. Przede wszystkim jednak artystka wciąż rozwijała się artystycznie, żywo interesowała ją awangardowe tendencje w malarstwie i pewnie dlatego wystawianie razem z artystkami przynależącymi do ZAP, których twórczość uchodziła za zachowawczą już w II połowie lat dwudziestych, uznała hrabina za szkodzące jej wizerunkowi. Jeśli więc ZAP nie pomagał w indywidualnych karierach, to komu był potrzebny i na jakim fundamencie oparta była jego działalność?

## **ZAP – ponadlokalne stowarzyszenie czy środowiskowa inicjatywa?**

Z tekstu Harland-Zajączkowskiej, zamieszczonego w trzydziestym czwartym numerze *Kobiety Współczesnej*, dowiadujemy się, że Związek „od czasu swej inauguracyjnej wystawy w roku 1917 zorganizował cały szereg wystaw we Lwowie, w Warszawie, w Łodzi itd.”<sup>34</sup> Na obecnym etapie badań trudno jest ustalić na ile wspomnienie to informuje o rzeczywistej aktywności Związku, a na ile jest tylko odbiciem ambitnego celu, o którym pisała Janina Nowotnowa: „Związek Artystek Polskich istnienie swoje zawdzięcza myśli połączenia wszystkich artystek malarek z pod trzech zaborów Polski.”<sup>35</sup>

Zobaczmy jak wyglądało uczestnictwo artystek z różnych miast w wystawach ZAP w pierwszym dziesięcioleciu jego działalności. W I Wystawie Sztuki wzięły udział: dwadzieścia dwie artystki z Lwowa, siedem z Krakowa i po jednej z Warszawy, Paryża i Arlesheim oraz jedna artystka, której miasta pochodzenia nie podano w katalogu wystawy (razem trzydzieści trzy uczestniczki wystawy). Drugą wystawę ZAP planował już (ze względu na sytuację w kraju) jako lokalną, choć prace na nią dostarczyły także dwie artystki z Krakowa (razem dwadzieścia jeden uczestniczek). O ich pochodzeniu dowiadujemy się z katalogu, w którym przy nazwisku każdej artystki umieszczono w nawiasie odpowiednią nazwę miasta. Na IV Wystawie Sztuki (pomijam „wystawy gwiazdkowe” bez katalogu) na dwadzieścia osiem wystawiających artystek, pojawiło się sześć artystek z Krakowa, dwie z Warszawy i jedna, której pochodzenie trudno ustalić, gdyż tym razem w katalogu przy nazwiskach artystek już nie odnotowano nazw miast ich pochodzenia. W 1922 w VI Wystawie Sztuki brały udział wyłącznie artystki ze Lwowa. W 1925 na pokazie ZAP zorganizowanym w ramach Salonu Letniego TPSP na dwadzieścia dwie wystawiające artystki, pięć malarek pochodziło z Krakowa, jedna z innego miasta, którego nazwy nie podano. Na wystawie z okazji dziesięciolecia zaprezentowało się dwadzieścia sześć artystek, w tym cztery Krakowianki i jedna Warszawianka.<sup>36</sup> Tak więc w pierwszym, owocnym w wydarzenia i lepiej udokumentowanym dziesięcioleciu działalności ZAP, widzimy wyraźnie, że cel łączenia artystek z wszystkich polskich ziem nie był realizowany – prawdopodobnie nie mógł być. Związek Artystek Polskich we Lwowie skupiał głównie malarki i rzeźbiarki (te w mniejszej liczbie) ze środowiska krakowsko-lwowskiego, a więc z jednego tylko zaboru – austriackiego. Okazjonalnie w pokazach brały udział artystki z Warszawy, czyli z tzw. Kongresówki, natomiast ziemie spod (byłego) zaboru pruskiego nie były reprezentowane na wystawach ZAP.

A jak wyglądała działalność wyjazdowa ZAP? Jesienią 1923, oraz czternaście lat później, ZAP wystawiał prace swych członkiń w przestrzeniach warszawskiej Zachęty. Za pierwszym razem pokaz zajął cztery sale, a cały trud jego urządzenia poniosła Albinowska-Minkiewiczowa. Nie znamy pełnej nazwy tej wystawy, gdyż nie zachował się jej katalog. W 1937 artystki zaprezentowały pięćdziesiąt dwie prace, głównie kompozycje olejne i akwarelowe, a dzięki zachowanemu katalogowi wiemy, iż pełna jej nazwa to: *Wystawa Zbiorowa Prac Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Tego pokazu dotyczy wspomniana już recenzja, w której autor pisał o „dzielnych obrończyniach Lwowa”, podkreślając jednak nie tylko odwagę artystek, ale i ich pochodzenie. „I jeśli ta grupa zjawia się w Warszawie wiedzieć należy, że twórczynie poprawnych portretów, misternych miniatur, kwiatów, wnętrza, martwych natury i krajobrazów, te malarki o najlepszej kulturze Zachodu urastają do znaczenia symbolu. Poza granicami ich zasięgu artystycznego nie ma już Europy, rozpoczyna się natomiast straszliwa Azja wraz z jej chaosem i nienawiścią do łańciskiej cywilizacji. Ich sztuka rygorystyczna w formach łańciskich, jest ostatnim bastionem kultury zachodniej” – pisał Bunikiewicz.<sup>37</sup> Podkreślano więc ważny dla kultury polskiej, choć jednak lokalny wymiar działalności ZAP, a nie ogólnopolski, zrzeszający artystki z wszystkich ziem pozaborowych.

Obecność artystek z ZAP na poznańskiej Powszechniej Wystawie Krajowej została już pokrótce omówiona powyżej. A jak wyglądał ich udział w innych zbiorowych pokazach sztuki kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym? W 1930 miała miejsce I Wystawa Artystek Polskich w Bydgoszczy zorganizowana z inicjatywy tamtejszego Muzeum Miejskiego, które wystosowało zaproszenia do artystek, zwłaszcza tych, zauważonych podczas poznańskiej PWK-i. W Bydgoszczy zaprezentowały się trzy malarki kojarzone z ZAP – Albinowska-Minkiewiczowa, Aniela Czarnowska oraz Wodzicka (w tym czasie funkcjonująca już jednak zdecydowanie poza Związkiem). Cztery lata później na II Międzynarodowej Wystawie Plastyczek w Warszawie, pośród pięćdziesięciu jeden nazwisk nie odnajdziemy ani jednego, które by należało do przedstawicielki ZAP. Podobnie jak na ostatniej międzywojennej wystawie zatytułowanej *Świat kobiet*, zorganizowanej w warszawskiej Resursie Obywatelskiej. Były to pokazy środowiska warszawskiego, ale przede wszystkim młodszego już pokolenia artystek.

## Wyrobnice przemysłu artystycznego

Rok po pierwszej wystawie ZAP w warszawskiej Zachęcie, tj. w roku 1924 na łamach *Tygodnika Ilustrowanego* pojawiła się recenzja wystawy czterech lwowskich artystek – Marii Gawalkiewicz-Chybińskiej, Anieli Czarowskiej, Luny Drexlerówny i Harland-Zajączkowskiej. Nie była to oficjalnie wystawa ZAP, choć wszystkie cztery artystki były jego członkiniami. Pokaz odbył się w lwowskim Muzeum Przemysłowym, a dokładnie – jak odnotowuje w recenzji Józef Piotrowski, konserwator zabytków we Lwowie



– w „przygodnych, nieodpowiednich pokojach i pokoikach wystawowych.”<sup>38</sup> Warto w tym miejscu zatrzymać się przy teście konserwatora.

Piotrowski nazywa w recenzji artystki wybitnymi i docenia ich sprawny warsztat, ale omawiając twórczość poszczególnych artystek czyni istotne uwagi. Na przykład o rzeźbach Drexlerówny pisze: „Figurki te, odpowiednio polichromowane, nadawały by się bardzo dobrze do wykonania w porcelanie lub glazurowanej glince i mogłyby wyprzeć z handlu podobne, bez porównania gorsze wyroby obce.”<sup>39</sup> Dalej prace „epigonowej impresjonistki”, czyli Czarnowskiej komentuje: „Obrazy takie, ujęte bardziej syntetycznie, o mniej rozdrobionym pejzażu, traktowanym więcej płaszczyznowo na sposób litografii, mogłyby i powinny by zastąpić owe brzydkie, obce a tak bardzo przez lud pokupne oleodruki odpustowe. Czarnowska jest najbardziej przysposobiona do stworzenia całej serii mocno kolorowych, a wysoce estetycznych, tzw. ludowych, drukowanych obrazów religijnych, które by masowo sprzedawano na jarmarkach i odpustach naszych. Takie oleodruki, czy też litografie wypierając banale fabrykaty pruskie, czeskie i żydowsko–madziarskie, wniosłyby świetne tradycje barwnego drzeworytu ludowego. Nie ulega wątpliwości, że artystka nabrawszy pewnej wprawy, doprowadziłaby z łatwością do doskonałości i ten, z wielką szkodą u nas zaniedbany, a tak bardzo wdzięczny i niegdyś popularny rodzaj grafiki polskiej.”<sup>40</sup> Zaś doceniając miniatury Marii Chybińskiej recenzent wyraża nadzieję: „Przez dalsze uprawianie tej gałęzi sztuki doprowadzić może Chybińska miniaturę polską do znanej wyżyny doskonałości najwybitniejszych miniaturzystów.”<sup>41</sup>

Piotrowski wielką wagę przykładu do polskości, choć nie stawiał tak poważnych zadań przed artystkami, jak kilka lat wcześniej Bołoz Antoniewicz. Wyrażał po prostu nadzieję wobec nich, że wniosą istotny wkład w rozwój polskiego przemysłu artystycznego. Możemy założyć, że także dla samych artystek, należących do Związku Artystek Polskich, ten aspekt mógł być nie bez znaczenia. Być może nawet sugestie recenzenta były zgodne z ich ambicjami. Jednak, o ile w przypadku obrazów Czarnowskiej czy miniatur Chybińskiej, słowa Piotrowskiego nie wydają się być niestosowne, to w przypadku rzeźb Drexlerówny jego porada może nieco razić – „nadawały by się bardzo dobrze do wykonania w porcelanie lub glazurowanej glince i mogłyby wyprzeć z handlu podobne, bez porównania gorsze wyroby obce”.

Drexlerówna była we Lwowie artystką o pewnej już renomie. Swoje indywidualne wystawy miała jeszcze przed wojną w latach 1906, 1907, 1908. Poza tym, że była uczennicą Akademii Medici i studiowała na akademii monachijskiej, miała za sobą takie artystyczne doświadczenia jak praca w Dornach koło Bazylei przy budowie Goetheaneum (wersji dziś nieistniejącej).<sup>42</sup> We Lwowie realizowała m.in. rzeźby pomnikowe i nagrobkowe, czyli prestiżowe zlecenia jak brązowe popiersie Marii Konopnickiej, czy popiersie hetmana Żółkiewskiego, a jeszcze przed wojną popiersie Szopena i Moniuszki dla sali koncertowej Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Biorąc pod uwagę doświadczenie rzeźbiarki, można postawić pytanie, czy uwagi Piotrowskiego, który widzi artystki (niezależnie od ich dotychczasowych osiągnięć) jako wyrobnice przemysłu artystycznego, były znakiem szerszej tendencji polegającej na deprecjonowaniu twórczości kobiet? A może nie było w tych uwagach złej woli, lecz pamięć o jednym z priorytetów krakowskiego Koła Artystek Polskich. Jeden z punktów statutu zakładał: „Opiekę nad polskim przemysłem ludowym i ubiorem ludu polskiego oraz uszlachetnienie tego przemysłu i podnoszenie go do artystycznej wartości. Dążenie do nadawania wyrobom polskiego artystycznego przemysłu odrębnej cechy rodzimej, opartej nie tylko na motywach ludowych polskich, ale i na faunie, florze i przyrodzie kraju naszego.”<sup>43</sup> W świetle powyższych słów oraz biorąc pod uwagę fakt, iż pozycja sztuki użytkowej była wówczas wysoka, być może nie powinniśmy doszukiwać się w słowach Piotrowskiego negatywnego stosunku do twórczości kobiet. Warto też dodać, że autor kończy swą recenzję opinią, iż pokaz czterech artystek był jednym z najlepszych spośród licznych pokazów zorganizowanych przez lwowskie TPSP.

## Problemy lokalowe

W 1925 w czerwcu, ZAP biorąc udział w Salonie Letnim, otrzymało do dyspozycji od Towarzystwa lewe skrzydło w Pałacu Sztuki na pl. Targów (Wschodnich). Jest to pierwsza udokumentowana wystawa Związku w tym miejscu. Żeby dobrze zrozumieć problemy lokalowe lwowskiego środowiska artystycznego, warto sięgnąć po wspomnienia prezesa TPSP Edmunda Bulandy z roku 1928: „Ma Warszawa swoją Zachętę, ma Kraków swój Pałac Sztuki, a Lwów? Lwów, to miasto, które setki tysięcy łoży na cele teatru, to miasto niema właściwie lokalu wystawowego. Bo trudno parę pokoików, na drugim piętrze gmachu Muzeum Przemysłowego położonych, do których dochodzi się ciemnymi, małymi, prawie że wstydliwymi schodkami, gdzie w małych,

fatalnie oświetlonych salkach mieszczą się obrazy, nazwać lokalem wystawowym, salonem sztuki. Czy można się w tych warunkach dziwić, że artyści większych obrazów nie chcą w tym lokalu wystawiać? Czy można się dziwić, że tak rzadko można urządzić wystawę rzeźby? Czy można się dziwić, że nikt obcy nie wie nawet, że we Lwowie są artyści? (...) Towarzystwo, niegdyś gospodarz, z dawnego Pałacu Sztuki zostało usunięte na drugi plan i musi rok rocznie, jak skromny lokator, wynajmować sobie za czynszem 1000 zł. na letnie miesiące ten pałac, który zmienił nawet swój napis *artibus et litteris na laborem nostrum patriae*. A wszak i sztuka jest pracą twórczą, mającą prawo bytu i służącą Ojczyźnie.”<sup>44</sup> Prezes wspomina więc o dwóch głównych budynkach, z których korzystać mogli artyści w międzywojennym Lwowie w celach ekspozycyjnych, jednak żaden z nich nie był do końca własnością TPSP, co pokazuje stosunek władz miasta do sztuk plastycznych. Podobnie gorzkie uwagi czytamy w recenzji Salonu Wiosennego z 1930 roku:

„Pałac ten nazywać ma się prawo (niestety!) Pałacem Sztuki tylko na wiosnę, w końcu lipca przechodzi na własność Targów Wschodnich: zarząd miasta nie zawahał się zedrzeć napis na frontonie pałacu „Sztuce polskiej”, napis, który tam tkwił od 1894 roku (...) Lwów ofi cjalnie sztuki nie potrzebuje i wykreślił ją z programu swoich zainteresowań.”<sup>45</sup>

Wystawy ZAP odbywały się w różnych miejscach. Oto zestawienie: I Wystawa miała miejsce w Izbie Handlowej przy ul. Akademickiej, II, IV i VI – w bliżej nieokreślonych salach wystawowych TPSP. Wystawy gwiazdkowe z lat 1919, 1921, 1922 oraz 1923 – w lokalach Ligi Kobiet. Jediną wystawą ZAP w Pałacu Sztuki była wspomniana już wystawa z 1925. Następne pięć udokumentowanych katalogami wystaw, w tym wystawa z okazji dziesięciolecia ZAP z roku 1927, artystki organizowały w salach Muzeum Przemysłowego przy ul. Dzieduszyckich. Dwie wystawy – w 1923 i 1937 – odbyły się w warszawskiej Zachęcie.<sup>46</sup>

Borykający się z problemami finansowymi Związek, w 1926 nabył dużą pracownię w Śródmieściu, przy ul. Batorego 12 i prowadził tam Szkołę Malarstwa i Rzeźby, tzn. popołudniowe kursy w celach zarobkowych oraz, dla swoich członkiń, wieczorny kurs aktu – bardzo ważny element w kształceniu artystycznym. Pracownię prowadziły Helena Lang i Julia Smolkówna. W pracowni tej ZAP w tym samym roku urządził skromną „wystawę gwiazdkową”, która „w związku z ogólną sytuacją ekonomiczną nie przynosi spodziewanego dochodu.”<sup>47</sup>

## Sztuka czy praca?

W listopadzie 1929 odbyła się wystawa dzieł sztuki Związku Artystek Polskich. Warto w tym miejscu pochylić się nad tytułami wystaw, które na ogół znamy w oryginalnym brzmieniu, dzięki zachowanym katalogom. Na ich podstawie możemy wyciągnąć wnioski dotyczące tego, jak swoją twórczość postrzegały artystki z ZAP. Oto tytuły (pomijam kameralne „wystawy gwiazdkowe” oraz warszawskie): I Wystawa **Sztuki** Artystek Polskich, II Wystawa **Sztuki** ZAP we Lwowie, IV Wystawa **Sztuki**, VI Wystawa **Sztuki** ZAP we Lwowie, Wystawa ZAP we Lwowie w ramach Salonu Letniego TPSP, Wystawa z okazji dziesięciolecia ZAP we Lwowie (katalog **obrazów i rzeźb**), Wystawa **dzieł sztuki** ZAP we Lwowie, Wystawa ZAP we Lwowie, Wystawa **obrazów** ZAP (1931), Wystawa ZAP.<sup>48</sup> Widoczna jest, szczególnie na początku, potrzeba manifestacji wyrażającej się w użyciu słowa „sztuka”, które nie pozostawia wątpliwości – malarki, graficzki, rzeźbiarki z ZAP traktowały swoją działalność poważnie, były artystkami, a nie zaledwie rzemieślniczkami. Dzieła ich rąk to sztuka, nie wyrobnictwo. Jest to istoty szczegół mówiący prawdopodobnie o tym, jakie były ich ambicje. Tylko wyjątkowo w ramach wystaw ZAP pokazywano tkaniny, np. w 1927 biorąca udział w jubileuszowym pokazie Sabina Jankowska zaprezentowała aplikacje, był to jednak występ jednorazowy (nazwisko artystki pojawiło się tylko przy okazji tej jednej wystawy).<sup>49</sup> Członkinie ZAP, które parały się rzemiosłem artystycznym – Irena Petzold–Dawidowa oraz Zofia Petzoldówna – wystawiły kilimy tylko w 1929 i 1930.<sup>50</sup> Także w 1929 swoje lalki artystyczne zaprezentowała Janina Petry–Przybylska. Były to jednak marginesy pokazu. Dopiero fakt współpracy ze Związkiem Pracy Obywatelskiej Kobiet i wystawienie rezultatów osiągniętych na kursie tkackim w Chłopach koło Komorna w 1935 można uznać za otwarcie się Związku na wyroby rzemiosła. Była to jednak jego ostatnia lwowska wystawa, a więc przedostatnia w ogóle.

## Kobiece getto czy więzy przyjaźni?

W 1930 w salach Muzeum Przemysłowego odbyła się wystawa ZAP wraz z artystkami z grupy Kolor. Grupa Kolor składała się tylko z trzech artystek – Marii Litauerówny, Elżbiety Hirszberżanki oraz Grażyny Hufnaglówny. Kobiety łączyła postać nauczyciela, Tadeusza Pruszkowskiego, wydaje się więc, że to była – w przeciwieństwie do ZAP – grupa o wspólnym programie artystycznym. W dwudziestoleciu międzywojennym istniały także dwie inne grupy. Grupa Fresk, która także pojawiła się około roku 1930, skupiona wokół Blanki Mercere, kultywowała – jak sama nazwa wskazuje – malarstwo freskowe. Drugą grupą było Ars Feminae, funkcjonujące w latach 1933–1935, debiutujące wystawą zorganizowaną w murach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.<sup>51</sup> W skład Ars Feminae wchodziły przede wszystkim malarki i graficzki m.in. Olga Boznańska, Pia Górska czy Michalina Krzyżanowska. W twórczości tych artystek dominowały tendencje kolorystyczne, a więc znowu – w przeciwieństwie do ZAP – mamy tu do czynienia z grupą o wspólnym profilu artystycznym.

Na temat Ars Feminae interesujące uwagi poczyniła Nela Samotyhowej, krytyczka sztuki pisząca głównie dla *Kobiety Współczesnej*. Uwagi te podważały sens tworzenia kobiecych grup artystycznych, dlatego możemy je odnieść także do ZAP: „Wyodrębnianie się według klucza płci dla celów artystycznych, czy naukowych uderza sztucznością i archaizmem (...) Ideologiczne wyodrębnienie się grupowe rodzi się ze wspólności dążeń, z wiary w ich szybszą w tej formie realizację, lub jest wynikiem konieczności obrony praw, czy możliwości rozwoju, któremu ktoś, czy coś zagraża. Nie przypuszczam, raczej nie wiem, by zrzeszenie Ars Feminae powstało w jednym z tych celów”. A w jakich celach, czy też z jakiego powodu powstał ZAP i prowadził swoją działalność wystawienniczą?

Aneta Górnicka-Boratyńska w książce *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)* opisała cztery wizje, które wyróżnić można w działalności oraz w twórczości polskich kobiet – wizje przewartościowania relacji płci, których celem było równouprawnienie. Są to: Projekt „pozytywistyczny” z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, związany z filozofią pozytywizmu, w którym najważniejsza była kwestia szeroko rozumianej edukacji kobiet. Projekt polskich sufrażystek związanych z Pauliną Kuczalską-Reinschmit, dla których priorytetem była walka o prawa wyborcze. Projekt, który badaczka określa jako „modernistyczny” – wywiedziony z twórczości Zofii Nałkowskiej (1884–1954), która oferuje kobietom model kobiety twórczej, silnie związanej z naturą, ale też autodestrukcyjny. Oraz projekt „liberalny” realizowany przez środowisko *Wiadomości Literackich*, związany z działalnością Ireny Krzywickiej, koncentrujący się na kwestii wolności obyczajowej. Jak na tym tle przedstawia się działalność ZAP? Co o Związku można powiedzieć w kontekście emancypacji?

Związek Artystek Polskich powstał w 1917, czyli wtedy, kiedy środowisko sufrażystek skupionych wokół Kuczalskiej-Reinschmit straciło już znaczenie, jakie miało przed I wojną światową. W tym okresie powstawały takie organizacje jak wymienione Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet czy Klub Polityczny Kobiet Postępowych, które wiązały się z konkretnymi siłami politycznymi, by walczyć o równy dostęp kobiet i mężczyzn do sfery publicznej. Tymczasem Kuczalska-Reinschmit była wierna idei separatystycznej. Górnicka-Boratyńska w taki sposób charakteryzuje jej strategię: „Tę samotność Kuczalska motywowała nie tylko uzasadnionym brakiem zaufania do sił politycznych, czy odrębnością społeczno-ekonomicznych interesów kobiet, ale także koniecznością wewnętrznej integracji i solidarności, potrzebą udowodnienia nieufnym wobec samych siebie kobietom i drwiącym z nich mężczyznom, że są zdolne same stworzyć siłę, a w konsekwencji doprowadzić do ważnych przewartościowań w kulturze.”<sup>52</sup>

Być może artystki zrzeszone w ZAP także wierzyły w ideę separacji? Ale nie łączył ich program artystyczny, który w takim wypadku cementowałby, jeśli nie warunkował, próby wypracowania nowej jakości. Związek nie miał też realnej siły przebicia, by sprawnie realizować społeczno-ekonomiczne interesy artystek. Jaki mógł być zatem cel tworzenia kobiecego getta? Określenia „kobiece getto” użyła Maria Poprzęcka, pisząc o prywatnych szkołach artystycznych dla kobiet, które mieściły się w porządku „kobiecym”, tj. „służyły raczej rozwijaniu panięńskich zdolności artystycznych, niż przygotowaniu do prawdziwej pracy twórczej. W gruncie rzeczy odsuwały one kobiety od instytucji artystycznych, utrwalając ich miejsce wśród zdolnych amateerek lub – w przypadku kobiet zmuszonych do pracy zarobkowej – pracownic na niwie sztuki użytkowej.”<sup>53</sup> Podobnie mogło być z kobiecymi organizacjami artystycznymi, które w środowisku nie były traktowane poważnie. Dulębianka, w tekście „O twórczości kobiet” zwracała uwagę także na inne niebezpieczeństwo: „Kobieta, mając przed sobą zamknięte różne pola pracy, bez talentu nieraz i bez niezbędnych kwalifikacji, szła kierowana

fizycznym prawem najmniejszego oporu, na drogę która była jej otwarta. Często też oddawała się i oddaje sztuce nie posiadając zasadniczych warunków na artystkę, nie posiadając np. pamięci plastycznej, nie posiadając częstokroć dostatecznej subtelności odnośnych organów zmysłowych jak bystrego oka. Była sposobność nauczyć się trochę malować, więc się nauczyła – stąd bolesny nieraz zawód i rozterka dla niej, pomylenie dla tych, którzy z całą bezwzględnością osądzili, że kobieta nie jest twórcza nawet w dziedzinie sztuki.<sup>54</sup> W kontekście słów Dulębianki, honorowej członkini ZAP, można zapytać, czy funkcjonowanie Związku, który spotykał ze sobą artystki bardzo dobre z zupełnie przeciętnymi, miało naprawdę sens dla tych pierwszych? Czy artystkom opłacała się strategia separacji, tworzenie „kobiecego getta”, którego obraz przyczyniał się do pomniejszania roli twórczych kobiet? W poprzednich rozdziałach wspomniałam m.in. o uciekającej od wizerunku malarki z ZAP Wodzickiej.

Dla Kuczalskiej-Reinschmit, wydawany przez nią *Ster* – pierwsze pismo poświęcone sprawom kobiet miał być miejscem bezpiecznym dla wszystkich kobiet. Górnicka-Boratyńska, porównując środowisko Sterniczek do działalności emancypantek z pokolenia Orzeszkowej, zaznacza, że o ile dla tych drugich celem było uzyskanie dla kobiet prawa do pracy (a praca była ważna ponieważ miała dać kobietom możliwość przeżycia na wypadek staropanieństwa czy wdowieństwa), to dla pierwszych – poza prawami wyborczymi niezwykle ważne było przyznanie kobietom prawa do swobodnej artykulacji i samorealizacji. Współpracująca z Kuczalską Kazimiera Bujwidowa pisała: „Każdy, kto dziś chce walczyć o wyzwolenie kobiety, powinien budzić w kobiecie wiarę w jej samoistną, niezależną wartość (...) [Kobieta] powinna mieć własne cele, własne pragnienia, dążenia i ideały, a nie tylko być reflektorem, zwierciadłem mężczyzn.”<sup>55</sup> Środowisko polskich sufrażystek podkreślało, inaczej niż pokolenie Orzeszkowej „pozaekonomiczne aspekty pracy i jej autonomiczną wartość jako drogi do samorealizacji.”<sup>56</sup>

Wydaje się, że separatystyczna działalność ZAP stwarzała artystkom możliwość samorealizacji. Najzdolniejsze artystki solidaryzowały się z przeciętnymi twórczyniami w celu stworzenia możliwości samorealizacji tym drugim, mniej zdolnym kobietom. Magdalena Gawin w kontekście walki o równouprawnienie kobiet, zwraca uwagę na warunkujący emancypację fenomen – przyjaźń między kobietami, która umożliwiła poczucie wspólnoty. Badaczka twierdzi: „Bez dostrzeżenia wagi przyjaźni nie możemy zrozumieć ani nieformalnego środowiska Entuzjastek z połowy XIX wieku, ani sformalizowanych już środowisk kobiecych na początku kolejnego stulecia.”<sup>57</sup> ZAP był w połowie drogi między nieformalną grupą, a instytucją.

Aby zrozumieć charakter Związku Artystek Polskich oraz jego działalności wystawienniczej, należy wziąć pod uwagę zarówno występujące u artystek pozytywistyczne poczucie obowiązku wobec wspólnoty narodowej, jak i feministyczne (w nomenklaturze Górnickiej-Boratyńskiej „sufrażystowskie”) dążenie do separacji i kobiecej solidarności (ale ponad podziałami). Jego działalność ma walory państwowotwórcze (wspólnototwórcze) oraz wyzwajające kobiecy potencjał do samorealizacji. Fundamentem tej działalności mogła być przyjaźń.

## Przypisy

<sup>1</sup> Jedynym opracowaniem działalności ZAP we Lwowie, o którym wiem, jest niepublikowana praca Magdaleny Adamskiej, „Związek Artystek Polskich we Lwowie (1917–1937): dzieje, wystawy i opinie krytyków,” promotor: Marek Zgórniak, UJ, 2004, która jednak nie została mi udostępniona.

<sup>2</sup> Anna Harland-Zajązkowska, „Związek Artystek Polskich,” *Kobieta Współczesna* nr 34 (1929): 16.

<sup>3</sup> nn, „Pośmiertna wystawa obrazów śp. Wandy Sołowijówny,” *Gazeta Lwowska*, 1 kwietnia 1923, 5.

<sup>4</sup> Harland-Zajązkowska, „Związek Artystek Polskich,” 16.

<sup>5</sup> Magdalena Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)* (Warszawa: Neriton, 2015), 144.

<sup>6</sup> List Marii Dulębianki do Kancelarii TPSP z 20.05.1917, korespondencja o sygnaturze MF 2013, tytuł: 7455/II, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

<sup>7</sup> nn, „Otwarcie I wystawy sztuki artystek polskich,” *Gazeta Poranna*, 3 grudnia 1917.

<sup>8</sup> Marian Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym we Lwowie (1918–1939)* (Wrocław: Ossolineum, 1991), 156.

<sup>9</sup> Ida Wieniewska, „Jadwiga Petrażycka-Tomiczka,” *Świat Kobiety* nr 10 (1931): 402.

<sup>10</sup> Gawin, *Spór o równouprawnienie*, 198.



- <sup>11</sup> Por. Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa: IFiS PAN, 2006).
- <sup>12</sup> Korespondencja o sygnaturze MF 2043, tytuł: 7438/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- <sup>13</sup> Janusz Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea: Historia Związku Artystek Polskich we Lwowie (1917–1927),” *Rocznik Lwowski* (Warszawa: Instytut Lwowski, 2000/2001), 144.
- <sup>14</sup> Jan Bołoz Antoniewicz, „O sztuce religijnej. Kilka uwag z powodu wystawy Związku artystek polskich we Lwowie,” *Gazeta Lwowska*, 29 lipca 1919, 2.
- <sup>15</sup> Ibidem.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> Ibidem.
- <sup>18</sup> Maria Poprzęcka, „Boznańska i inne,” w *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014), 203, 204.
- <sup>19</sup> Ibidem, 204.
- <sup>20</sup> Ibidem.
- <sup>21</sup> Anna Nowakowska-Wierchoś (Archiwum Akt Nowych), *Liga Polskich Kobiet*, dostęp z 12 lipca 2016, [http://ligakobietpolskich.pl/wp-content/uploads/2013/12/A.-Nowakowska-Wiercho%C5%9B%C4%87\\_LKP-1918-1939.pdf](http://ligakobietpolskich.pl/wp-content/uploads/2013/12/A.-Nowakowska-Wiercho%C5%9B%C4%87_LKP-1918-1939.pdf).
- <sup>22</sup> Kamila Łozowska-Marcinkowska, *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 59.
- <sup>23</sup> Witold Bunikiewicz, „Lwowskie artystki w Zachęcie,” *Kurier Warszawski*, 7 listopad 1937, 19.
- <sup>24</sup> Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 144.
- <sup>25</sup> Ibidem.
- <sup>26</sup> Joanna M. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003), 223.
- <sup>27</sup> nn, *Kobieta Współczesna* nr 45 (1928): 19.
- <sup>28</sup> List Marii Podlewskiej do Kancelarii TPSP z 12 lipca 1920, korespondencja o sygnaturze MF 2035, tytuł: 7515/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- <sup>29</sup> Alicja Okońska, *Malarki polskie* (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1976), 167.
- <sup>30</sup> Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 144.
- <sup>31</sup> List Luny Drexlerówny do Kancelarii TPSP z 14 listopada 1919, korespondencja o sygnaturze MF 2043, tytuł: 7538/I, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
- <sup>32</sup> Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 145.
- <sup>33</sup> Elżbieta Matyaszewska, „Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa,” *Roczniki Humanistyczne KUL*, T. LV, z. 4 (2007): 286.
- <sup>34</sup> Harland-Zajączkowska, „Związek Artystek Polskich,” 16. Nie znalazłam żadnych dowodów na działalność wystawienniczą ZAP w Łodzi.
- <sup>35</sup> Janina Nowotnowa, „Związek Artystek Polskich,” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 232.
- <sup>36</sup> Wszystkie wyliczenia na podstawie katalogów wystaw znalezionych w: Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Archiwum Pałacu Sztuki w Karkowie oraz Bibliotece Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki we Lwowie.
- <sup>37</sup> Bunikiewicz, „Lwowskie artystki w Zachęcie,” 19.
- <sup>38</sup> Józef Piotrowski, „Wystawa czterech artystek lwowskich,” *Tygodnik Ilustrowany* nr 37 (1924): 607.
- <sup>39</sup> Ibidem.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> Ibidem.
- <sup>42</sup> Katarzyna Mikocka-Rachubowa, „Luna Amalia Drexlerówna,” w *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: MNW, 1991), 149.
- <sup>43</sup> Sosnowska, *Poza kanonem*, 233.
- <sup>44</sup> Edmund Bulanda, „Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych,” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 230.
- <sup>45</sup> „Kronika Artystyczna,” *Sztuki Piękne*, R. 6 (1930): 200.
- <sup>46</sup> Zestawienie na podstawie katalogów wystaw oraz cytowanych już recenzji i wspomnień.
- <sup>47</sup> Wasylkowski, „Lwowskie miscellanea,” 145.
- <sup>48</sup> Wytłuszczenia w tekście zastosowałam w celu zwrócenia uwagi na słowa pojawiające się w tytule wystawy.
- <sup>49</sup> *Katalog obrazów i rzeźb. X-lecie Związku Artystek Polskich* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1927). Dostępny w archiwum Pałacu Sztuki, Kraków.
- <sup>50</sup> *Katalog wystawy dzieł sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1929). Dostępny w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław.; *Wystawa dzieł sztuki. (Wystawa Związku Artystek Polskich we Lwowie)* (Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, grudzień 1930). Dostępny w Bibliotece Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.
- <sup>51</sup> Sosnowska, *Poza kanonem*, 231.
- <sup>52</sup> Aneta Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)* (Warszawa: Świat Literacki, 2001), 99.
- <sup>53</sup> Poprzęcka, „Boznańska i inne,” 194.
- <sup>54</sup> Maria Dulębianka, „O twórczości kobiet,” *Głos kobiet w kwestii kobiecej* (Kraków: Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, 1903), 187.
- <sup>55</sup> Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą*, 119.
- <sup>56</sup> Ibidem, 100.
- <sup>57</sup> Gawin, *Spór o równouprawnienie*, 24, 25.

## Bibliografia

- Bołoz Antoniewicz, Jan. „O sztuce religijnej. Kilka uwag z powodu wystawy Związku artystek polskich we Lwowie.” *Gazeta Lwowska*, 29 lipca 1919.
- Bulanda, Edmund. „Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 230–232.
- Bunikiewicz, Witold. „Lwowskie artystki w Zachęcie.” *Kurier Warszawski*, 7 listopad 1937.
- Chmielewska, Agnieszka. *W służbie państwa, społeczeństwa, narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*. Warszawa: IFIS PAN, 2006.
- Dulębianka, Maria. „O twórczości kobiet.” *Głos kobiet w kwestii kobiecej*. Kraków: Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Polek im. J. I. Kraszewskiego, 1903.
- Gawin, Magdalena. *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*. Warszawa: Neriton, 2015.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Warszawa: Świat Literacki, 2001.
- Harland-Zajączkowska, Anna. „Związek Artystek Polskich.” *Kobieta Współczesna* nr 34 (1929): 15–16.
- Katalog obrazów i rzeźb. X-lecie Związku Artystek Polskich*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1927.
- Katalog I wystawy sztuki artystek polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1917.
- Katalog wystawy zbiorowej dzieł śp. Marji Dulębianki oraz II wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1919.
- Katalog IV wystawy sztuki*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1920.
- Katalog VI wystawy sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie oraz wystawy zbiorowej dzieł Marji Wodzickiej*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1922.
- Katalog wystawy dzieł sztuki Związku Artystek Polskich we Lwowie*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, listopad 1929.
- „Kronika Artystyczna,” *Sztuki Piękne*, R. 6 (1930): 200–202.
- Łozowska-Marcinkowska, Kamila. *Sprawy niewieście. Problematyka czasopism kobiecych Drugiej Rzeczypospolitej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Matyaszewska, Elżbieta. „Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa.” *Roczniki Humanistyczne KUL*, T. LV, z. 4 (2007): 279–304.
- Mikocka-Rachubowa, Katarzyna. „Luna Amalia Drexlerówna.” W *Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska, 149. Warszawa: MNW, 1991.
- nn. *Kobieta Współczesna* nr 45 (1928): 19.
- nn. „Pośmiertna wystawa obrazów śp. Wandy Sołowijówny.” *Gazeta Lwowska*, 1 kwietnia 1923, 5.
- nn. „Otwarcie I wystawy sztuki artystek polskich.” *Gazeta Poranna*, 3 grudnia 1917.
- Nowotnowa, Janina. „Związek Artystek Polskich.” *Almanach Lwowski. Ateneum*, R. 1 (1928): 232–233.
- Okońska, Alicja. *Malarki polskie*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1976.
- Piotrowski, Józef. „Wystawa czterech artystek lwowskich.” *Tygodnik Ilustrowany* nr 37 (1924): 607.
- Poprzęcka, Maria. „Boznańska i inne.” W *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, 189–207. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Sosnowska, Joanna M. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1929*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Tyrowicz, Marian. *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym we Lwowie (1918–1939)*. Wrocław: Ossolineum, 1991.
- Wasyłkowski, Janusz. „Lwowskie miscellanea: Historia Związku Artystek Polskich we Lwowie (1917–1927).” *Rocznik Lwowski*. Warszawa: Instytut Lwowski, 2000/2001.
- Wieniewska, Ida. „Jadwiga Petrażycka-Tomicka.” *Świat Kobiety* nr 10 (1931): 402–403.
- Wystawa dzieł sztuki. (Wystawa Związku Artystek Polskich we Lwowie)*. Lwów: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, grudzień 1930.