

JOANNA JAŚKIEWICZ

Muzeum Pałac Herbsta
Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi

ARS INSPIRATIO
STUDIA DEDYKOWANE
PROFESOR ELEONORZE
JEDLIŃSKIEJ
ISBN 978-83-8331-666-6
DOI:10.18778/8331-666-6.08

„TALENT JEJ BYŁ PRZEDE WSZYSTKIM MĘSKIM” KRYTYKA ARTYSTYCZNA A PŁEĆ OD LAT 80. XIX WIEKU DO LAT 30. XX WIEKU

STRESZCZENIE

Pośród przeszkód stojących przed kobietami pragnącymi profesjonalnie zajmować się sztuką w końcu XIX i w pierwszych dekadach XX wieku być może najtrudniejszą do pokonania były powszechne uprzedzenia dotyczące związków płci z twórczością. Stereotypowo kobiety uznawano za niezdolne do pracy artystycznej, a jakiegokolwiek stworzone przez nie dzieła musiały mieć pierwiastek męskości, by można było je traktować poważnie. Taki tok myślenia przewijał się w wielu tekstach krytycznych, nawet tych utrzymanych w przychylnym tonie. W artykule zebrano szereg przykładów pozwalających prześledzić jak płeć artystek wpływała na odbiór ich twórczości.

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka kobiet, krytyka artystyczna, płeć

“HER TALENT WAS PRIMARILY MALE” ART CRITICISM AND GENDER FROM THE 1880s TO THE 1930s

Among the obstacles professional women artists faced in the late 19th and at the beginning of the 20th century, perhaps the most difficult to overcome were prejudices about the relationship between gender and creativity. Stereotypically, women were seen as incapable of artistic work, and any piece of art they created had to have a masculine element to be taken seriously. This way of thinking was echoed in many

critical texts, even in those that were favorable in tone. This article collects a number of examples that allows one to trace how the gender of women artists affected the reception of their work.

KEYWORDS: women's art, art criticism, gender

W historii polskiej sztuki możemy dość dokładnie wskazać moment „pojawienia się” kobiet. Cezurę może wyznaczać wyjazd Zofii Stankiewiczówny na studia do Paryża w 1881 roku. Oczywiście, wcześniej na ziemiach polskich działały malarki, niektóre z sukcesami, ale to właśnie w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku kobiety zaczęły na dobre wkraczać na artystyczne salony. Na tym etapie wciąż stało przed nimi wiele przeszkód natury prawnej, finansowej czy związanych z utrudnionym dostępem do edukacji. Być może najtrudniejszą do pokonania barierę stanowiły jednak uprzedzenia, a dokładniej powszechne przekonanie, że kobieta z natury nie nadaje się do pracy twórczej.

Malarka i działaczka ruchu kobiecego, Maria Dulębianka, napisała w 1903 roku tekst *O twórczości kobiet*. Na przekór powszechnym przekonaniom umieściła w nim talent twórczy na skrzyżowaniu płci, wskazując na pewną androgyniczność wielkich artystów.

Havelock Ellis twierdzi, że genialni mężczyźni zbliżają się zazwyczaj typem do dzieci lub kobiet, podaje też jako przykład: Chopina, Musset'a, Rafaela itd. I kobiety genialne mają przeważnie coś z typu męskiego, że wymienię p. Ludwikę Ackerman, George Sand, Rosę Bonheur, naszą Orzeszkową i t. d.¹

W innej części tego samego tekstu Dulębianka podkreśla twórczy potencjał kobiet²:

Co żyje – daje życie, zatem tworzy. [...] Nie ma twórczości czysto fizycznej, jak nie ma twórczości czysto psychicznej, nasz krótki wzrok tylko nie obejmuje

¹ M. Dulębianka, *O twórczości kobiet*, [w:] *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, red. K. Bujawidowa, Kraków 1903, s. 196. Wszystkie cytaty przytoczone zostały z zachowaniem oryginalnej pisowni.

² *Ibidem*, s. 165.

wszystkich subtelnych ogniw, które biegą bez przerwy i jednolicie od jednego bieguna do drugiego i choć tu powstaje kwiat a tam dzieło sztuki, zasada powstawania jest niewątpliwie tu i tam ta sama.

Autorka mocno podnosi status macierzyństwa, nazywając je „twórczością fizyczną” i zrównując z „twórczością psychiczną”, a więc artystyczną. Kobieta jest w jej opinii niejako biologicznie predestynowana do tworzenia.

Poglądy Dulębianki nie były całkowicie odosobnione, jednak znacznie częściej można było spotkać się z twierdzeniami dokładnie odwrotnymi. Wystarczy zajrzeć do prasy z epoki, by przekonać się jakie opinie na temat związków twórczości z płcią były powszechne. Przykładem może być fragment artykułu Henryka Zbierzchowskiego zamieszczonego w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1910 roku: „Krytyk, oceniający prace kobiet malarek, niejednokrotnie ukrywać musi filuterny uśmieszek. Kurtuazya i pobłażliwość nie pozwalają mu często na szczere i otwarte wypowiedzenie swego zdania”³. Od tej niepozbawionej złośliwości uwagi Zbierzchowski zaczyna tekst, w którym bardzo pozytywnie wyraża się o Oldze Boznańskiej i Meli Muter. Ich twórczość pozostaje według autora godnym dostrzeżenia wyjątkiem od reguły.

W artykule poświęconym Stankiewiczównie Henryk Piątkowski, dążąc do niemalże socjologicznego uogólnienia, stwierdza, że wszystkie wybitne malarki pozbawione są kobiecości⁴:

Zdawałoby się napozór, że kobiety tak charakterystycznie różne od mężczyzn subtelnością uczuć i wrażeń, tak zajmujące, ilekroć odsłaniają tajniki swej wewnętrznej natury, w sferze sztuk plastycznych najwłaściwsze pole powinnyby znaleźć do zmanifestowania czynników psychicznych, składających się na pojęcie, które przywykliśmy nazywać kobiecością. [...] Tymczasem tak nie jest. Bardzo mała liczna kobiet zdołała się wybić tak w malarstwie, jako też w rzeźbie na przodujące stanowisko, a i te, które dzięki wyjątkowym swym talentom stanowisko to zajęły, tem się właśnie odznaczają, iż w talentach ich spostrzegać się daje zupełny zanik owej kobiecości.

³ H. Zbierzchowski, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu*, cz. II. *Boznańska i Muter-milchowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 40, s. 804–805.

⁴ H. Piątkowski, *Zofia Stankiewiczówna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 805.

W tym samym tekście wyjaśnia przyczynę tego zjawiska zaznaczając, że „Ogólną cechą plastycznej twórczości kobiet jest pewna banalność pojęcia i treści wewnętrznej, brak szczerości w wypowiedzeniu swych artystycznych tendencji”⁵. Ten długi wywód o słabości sztuki kobiet jest wstępem do pozytywnej oceny malarstwa Stankiewiczówny.

Patrząc na jej obrazy, niktby nie przypuścił, iż są one kobiecej ręki. Siła wyrazu, bezpośredni wpływ natury, fuga wykonawcza, energia żywiołowa, z jaką je tworzy, a przede wszystkim szczerość w wypowiadaniu swych wrażeń, nadają im cechy wysokiego arcyzmu [...]⁶

– w ten sposób Piątkowski podkreślał wyjątkowość Stankiewiczówny. Ciekawe, jak takie komplementy odbierała sama zainteresowana – jedna z czołowych działaczek ruchu kobiecego.

O ile artystki działające na przełomie wieków można nazwać pionierkami, to ich młodsze koleżanki, tworzące w dwudziestoleciu międzywojennym, były teoretycznie w łatwiejszej sytuacji. Przede wszystkim mogły się uczyć – od 1904 roku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a od lat 20. w krakowskiej ASP. W rezultacie liczba artystek profesjonalnych ciągle rosła: wg danych przytoczonych przez Joannę Sosnowską, w roku 1938 w Polsce działało ich w różnych dziedzinach 860⁷. Coraz częstsza obecność kobiet w salonach wystawowych nie zmieniła zasadniczo tonu prasowych wypowiedzi na temat ich sztuki. W 1922 roku Witold Bunikiewicz zaczął sprawozdanie z dwóch wystaw kobiecych od stwierdzenia⁸:

Z usprawiedliwionym sceptycyzmem witamy nazwiska kobiece na wystawach sztuk pięknych. Przewija się ich tyle i z taką wytrwałością obwiesza chude sale Zachęty, iż słusznym wydaje się obliczenie pewnego zgorzkniałego statystyka, że w odrodzonej Polsce co piąta mniej więcej dama batikuje, maluje lub rzeźbi.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Przed I wojną światową liczba kobiet studiujących w warszawskiej SSP spadła. W roku akademickim 1923/24 w całej Polsce na uczelniach artystycznych studiowały 193 kobiety, w 1933 było ich 266. Przez cały ten czas stanowiły one mniejszość; J. Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 68.

⁸ W. Bunikiewicz, *Kronika artystyczna. Dwie wystawy kobiece*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 276 (8.10.1922), s. 10.

Dla autora jasnym jest, że twórczość kobiet z definicji stoi na niskim poziomie. Dopiero kilka zdań dalej przyznaje, że „[...] coraz częściej pojawiają się w sztuce polskiej kobiety, niweczące doszczętnie wszelki dotychczasowy sceptycyzm”⁹. Jednocześnie w dalszej części bardzo wysoko ocenia obrazy Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej i rzeźby Hanny Nałkowskiej.

Przeglądając teksty dotyczące poszczególnych artystek natkniemy się na cały szereg komplementów sprowadzających się do tego, że dana kobieta ma „po męsku”. Przywoływany już Piątkowski pisał o Annie Bilińskiej, że:

[...] jako malarka, nie miała nic z czynników, które tworzą w umysłach naszych pojęcie «kobiecości». Była to natura na wskroś artystyczna, o cechach, do których można by łatwo przymiotnik «męski» przystosować. Odnacza jej dzieła przede wszystkim siła; wirtuozostwo wykonawcze pozwala jej posługiwać się środkami technicznymi swej sztuki z pewnością siebie i daje możność wychodzić zwycięsko z najtrudniejszych zadań¹⁰.

W podobnym tonie wypowiadał się o Bilińskiej Czesław Jankowski:

Talent Bilińskiej był przede wszystkim – męskim. Drobiazgowego rozwodzenia się nad szczegółami w obrazach jej ani śladu, niepewności, koncesyi, paktowania z rozmaitymi względami i względzikami nie знаła Bilińska. Maluje silną i pewną dłonią. W dziedzinie sztuki naszej ma między kobietami dwa tylko pokrewne duchy: Żmichowskiej i Konopnickiej¹¹.

W ten sam sposób pisano o Dulębiance („Roboty obu artystek [Bilińskiej i Dulębianki] tem więcej zasługują na uznanie, że dalekie są od konwencyonalizmu lub delikatnego wymuskania, którem grzeszy często pęzel kobiecy”¹²) czy Marii Wasilkowskiej („[...] ma on [talent Wasilkowskiej] też obok niewieściej subtelności iście męską siłę”¹³).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ H. Piątkowski, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901, s. 18, 82.

¹¹ Cz. Jankowski, *Na malarskiej niwie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 173, s. 247, 250.

¹² Karol, *Pokłosie*, „Kłosy” 1886, nr 1111, s. 254–255.

¹³ E. Nałęcz, *Nasze pionierki. W dziedzinie sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 24, s. 462–463.

Ciekawy przykład znajdziemy w przywołanym wcześniej tekście Zbierchowskiego. O pracowni Boznańskiej pisze on:

To nie budarek modny, ani wdzięczne mieszkanko panieńskie, ale naprawdę warsztat malarski, pokój, gdzie się pracuje dużo i sumiennie, sanktuarium wysiłków duszy twórczej. I gdyby nie kwiaty świeże, [...] nie poznałbyś, że to mieszkanie kobiecie¹⁴.

Można odnieść wrażenie, że skoro malarstwo Boznańskiej trudno ocenić jako „męskie”, to taka powinna być chociaż jej pracownia. „Męskość” jest warunkiem poważnej pracy, przeciwstawionej pobłażliwie potraktowanemu mieszkanku kobiecemu, gdzie prawdziwa twórczość jest niemożliwa. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zdrobnienia, jakimi Zbierchowski opisuje damskie pokoje, bowiem podobny ton stosowany był dość często w tekstach dotyczących kobiet.

W dwudziestoleciu międzywojennym krytycy sięgali po te same komplementy. Monumentalne obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej nazywane były „niemal męskimi”¹⁵. Rzeźby Olgi Niewskiej wydawały się z kolei „męskie” ze względu na samą technikę, a często także tematykę, np. sportową.

Strona techniczna sztuki rzeźbiarskiej wymaga męskich ramion, rozwiniętych mięśni, słowem pewnej, ponad przeciętną, siły fizycznej. Rzadko tedy spotykamy wśród artystów-rzeźbiarzy ludzi o wątłych ramionach, zapadniętych klatkach piersiowych i t. p. znamionach słabości fizycznej. Z podziwem tedy nieklamany przyglądamy się każdej rzeźbie, którą podpisała kobieta, wnet wyobrażając sobie autorkę, jako pewien wyjątek, a nawet wręcz okaz gładszej połowy rodzaju ludzkiego¹⁶.

– pisał o nich autor podpisany inicjałami J.Z. Niewska jest więc nie tyle „wyjątkiem”, co „okazem”, zadziwiającym wybrykiem natury. Autor testu podkreślał, że:

¹⁴ H. Zbierchowski, *Z pracowni artystów...*, s. 804–805.

¹⁵ Fragment recenzji Konrada Winklera za: J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 180.

¹⁶ J.Z., *Olga Niewska. Salon Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3, s. 39.

Wszystkie prace Niewskiej noszą na sobie piętno siły męskiej, takiegoż męskiego pojmowania bryły i stosunku do architektoniki rzeźbiarskiej. Wszystka kobiecość artystki wyjawia się w pewnym nieopanowaniu, czy też nieumiejętności konsekwentnego przeprowadzenia swoich zamierzeń artystycznych, w jakowymś bezwolnym aprobowaniu wszystkich rozpędów i kierunku tych rozpędów swego temperamentu [...]¹⁷.

Śledząc przywołane teksty możemy łatwo zdefiniować, czym była „męskość” w ujęciu krytyków sztuki. Najczęściej wymienianą przez nich cechą jest siła, przeciwstawiana kobiecej delikatności i słabości. Poza tym „męskie” malarstwo charakteryzuje się energią, pewnością, zdecydowaniem oraz szczerością, a więc zespołem cech przypisywanych także męskiej osobowości. Krytycy z męskością kojarzą sprawność techniczną, co było poniekąd uzasadnione biorąc pod uwagę utrudniony dostęp kobiet do edukacji i idące za tym braki warsztatowe. Podsumowując, stwierdzić można, że w przytoczonych tekstach „męskie malarstwo” stanowi po prostu synonim „dobrego malarstwa”. Taka sztuka przeciwstawiana jest sztuce „kobiecej”: konwencjonalnej, pozbawionej siły i wyrazu. Kobiecość w malarstwie mogła być traktowana pozytywnie jedynie jako pewien dodatek do wymienionego zestawu cech męskich, nadający im rys delikatności i subtelności – nigdy jednak nie powinna dominować. Pisał o tym np. Aleksander Świętochowski: „Energia realizmu, złagodzonego miękkością kobiecą, stanowiła charakterystyczną cechą jej [Bilińskiej] pędzla, władającego przytem wyborską techniką”¹⁸.

Pewnym wyjątkiem w dwudziestoleciu międzywojennym były teksty dotyczące Zofii Stryjeńskiej, w przypadku której często podkreślano „kobiecą” witalność, żywiołowość i zmysłowość – kojarzone z nowoczesnością i świeżo odzyskaną wolnością. „Jakkolwiek całą dotychczasową jej twórczość cechuje zgoła męska energia, to zdaje mi się, że psychicznym jej twórczości podłożem jest posłuszne poddanie się instynktowi, tej przemożnej sile w niewieście, co rozstrzyga nieomylnie najzawilsze problemy”¹⁹, pisał Karol Frycz. Odbiegające od dobrze znanych kanonów spojrzenie Stryjeńskiej było zjawiskiem nowym, zaskakującym i dlatego tak pociągającym. Nela Samotyhowa twierdziła wręcz, że „W żadnej twórczości męskiej

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Świętochowski [ps. Poseł Prawdy], *Liberum Veto*, „Prawda” 1893, nr 15, s. 176–177.

¹⁹ K. Frycz, *Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej*, „Świat” 1924, nr 10, s. 5.

nie odnajduję tego polotu, ani tej z odnalezienia siebie radości, po prostu brzmiącej pieśnią, co u Stryjeńskiej”²⁰.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę, że tak ceniona przez krytyków „męskość” winna mieć pewne granice: artystka malująca czy rzeźbiąca „po męsku” ma wyglądać stosownie kobieco. „Aby malować, nie jest niezbędnym strzyc po rekrucku głowy, zapominając, że gustowne uczesanie jest jedną z najważniejszych ozdób główki kobiecej”²¹, napominał adeptki sztuki Antoni Austen. W tekstach dotyczących twórczości kobiet roi się od opisów ich urody czy otoczenia. Często takie fragmenty zestawiane są na zasadzie kontrastu z informacjami na temat prawdziwego i zupełnie poważnego talentu artystycznego. Widać to wyraźnie chociażby w przywoływanym już artykule Zbierchowskiego. O Boznańskiej pisał on: „Choć tym razem drzwi pracowni otwiera mi nie szorstki i nieufny zawsze malarz w poplamionej bluzie i z rozwichrzonym groźnie włosiem, lecz kobieta z miłym i pełnym wdzięku uśmiechem wkracza wraz ze mną w królestwo czystej i pięknej sztuki”²². W dalszej części artykułu, poświęconej Muter odnaleźć można podobne sformułowania – jakby dla złagodzenia stwierdzenia, iż talent malarki jest „na wskroś męski”, autor dodaje: „Artystka, w obcisłej bluzie malarskiej, piękna i smukła, z błyskiem ognia mówiła mi o swoich marzeniach artystycznych i planach na przyszłość”²³. Tekst uzupełniony został fotografią młodej i niewątpliwie urodziwej malarki.

Prasa w latach 20. i 30. z upodobaniem podkreślała urok młodych artystek. O wyglądzie Niewskiej nie omieszczał wspomnieć recenzent opisujący wystawę jej prac w Salonie Garlińskiego: „Z takim też niekłamanym podziwem patrzymy na rzeźby Olgi Niewskiej, jednej z najmłodszych rzeźbiarek, zgoła gładkiej przedstawicielki owej właśnie gładkiej połowy rodzaju ludzkiego”²⁴. Sosnowska przytacza też szereg cytatów, w których główną rolę w otoczeniu artystek pełnią poduszki – element doskonale podkreślający kobiecość²⁵. O Łuczyńskiej-Szymanowskiej, bardzo cenionej malarce,

²⁰ N. Samotyhowa, *Sztuki plastyczne*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 42, s. 11–12.

²¹ A. Austen, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 34, s. 661–662.

²² H. Zbierchowski, *Z pracowni artystów...*, s. 804–805.

²³ *Ibidem*.

²⁴ J.Z., *Olga Niewska...*, s. 39.

²⁵ J. Sosnowska, *Poza kanonem...*, s. 209–210.

pisano: „Łuczyńska-Szymanowska jest piękna [...] kształtna głowa [...] Oczy żywe, niebieskie. [...] W uśmiechu zęby równe i białe”²⁶. W innym tekście malarka opisana jest następująco: „zwija się to rozbawione kocię na otomanie i zręcznymi łapkami obiera pomarańczę równo i systematycznie”²⁷. Aż dziw bierze, że owe „łapki” mogły stworzyć wszystkie te monumentalne, „niemal męskie” obrazy...

BIBLIOGRAFIA

- Alberti Kazimiera, *Obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej*, „Świat Kobiety” 1929, nr 10, s. 213.
- Austen Antoni, *Artyści nasi w Paryżu II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 34, s. 661–662.
- Bunikiewicz Witold, *Kronika artystyczna. Dwie wystawy kobiece*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 276.
- Dulębianka Maria, *O twórczości kobiet*, [w:] *Głos kobiet w kwestyi kobiecej*, red. K. Bujawidowa, Kraków 1903, s. 163–197.
- Frycz Karol, *Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej*, „Świat” 1924, nr 10, s. 5.
- Gawin Magdalena, *Głosy krytyczne w sprawie pracy zawodowej kobiet 1918–1939 (w świetle publicystyki)*, [w:] *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 2000, s. 303–315.
- J.Z., *Olga Niewska. Salon Cz. Garlińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 3, s. 39.
- Jankowski Czesław, *Na malarskiej niwie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 173, s. 247, 250.
- Karol, *Pokłosie*, „Kłosy” 1886, nr 1111, s. 254–255.
- Morawińska Agnieszka, *Malarki polskie między wojnami*, [w:] *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, red. A. Szwarc, A. Żarnowska, Warszawa 2000, s. 255–269.
- Nałęcz Edmund, *Nasze pionierki. W dziedzinie sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 24, s. 463.

²⁶ K. Alberti, *Obrazy Łuczyńskiej-Szymanowskiej*, „Świat Kobiety” 1929, nr 10, s. 213.

²⁷ Fragment artykułu z „Kuriera Czerwonego” z 1928 roku, za: J. Sosnowska, *Poza kanonem...*, s. 210.

Piątkowski Henryk, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901.

Piątkowski Henryk, *Zofia Stankiewiczówna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 805–806.

Samotyhowa Nela, *Sztuki plastyczne*, „Kobieta Współczesna” 1931, nr 42, s. 11–12.

Sosnowska Joanna, *Artystki w dwudziestoleciu*, [w:] *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 66–81.

Sosnowska Joanna, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.

Świętochowski Aleksander [ps. Poseł Prawdy], *Liberum Veto*, „Prawda” 1893, nr 15, s. 176–177.

Zbierzchowski Henryk, *Z pracowni artystów polskich w Paryżu, cz. II. Boznańska i Mutermilchowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 40, s. 804–805.

Zientara Maria, *Artystki polskie i ich sztuka od XVI do XIX wieku*, „Krzysztofor. Zeszyty naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2006, nr 24, s. 49–66.

ILUSTRACJE



1. Anna Bilińska, *Autoportret z paletą*, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie (domena publiczna)



2. Olga Boznańska w swojej paryskiej pracowni, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Krakowie (domena publiczna)



3. Olga Niewska w swojej pracowni, ok. 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie (domena publiczna)