

Adrianna Filipiak

Muzeum Narodowe w Poznaniu
Galeria Plakatu i Projektowania Graficznego

Alicja i Bożena Wahl. Początki

Twórczość Alicji i Bożeny Wahl, wszechstronnie utalentowanych artystek, ilustratorek, scenografek, przypomniały dwie wystawy: w Fundacji Galerii Arton (23.09.–27.11.2021) oraz w galerii lokal_30 (26.11.2021–03.02.2022). Pod wspólnym tytułem *Siostry* zaprezentowano przede wszystkim rysunki z lat 60. i 70. XX w. wraz z fotografiami przedstawiającymi obie twórczynie. W tekstach towarzyszących wystawom Marika Kuźmich i Agnieszka Rayzacher podkreślały oryginalność scen kreślonych przez Wahl – bezprecedensową bezpośredniość w ukazywaniu kobiecej seksualności zamkniętej w roślinne formy i zwierzęce kostiumy oraz znaczne natężenie emocji w gestach i ciałach postaci utożsamianych z samymi autorkami. Odtąd zainteresowanie pracami obu artystek nie maleje – ich rysunki zostały pokazane m.in. na wystawie wschodnioeuropejskich surrealistek w londyńskim Cromwell Place¹. Równocześnie brakuje w literaturze analiz ich artystycznego języka, jak i tekstów porządkujących faktografię. Wobec wyraźnej luki badawczej celem tego artykułu jest uporządkowanie wiedzy o wykształceniu bliźniaczek oraz ich rysunkach i grafice z początkowego okresu twórczości.

Spuścizna Alicji i Bożeny ma dwojaką naturę. Z jednej strony Natalia Luniak, wnuczka tej pierwszej i prezeska fundacji imienia obu siostr, dysponuje tysiącem rysunków, setkami obrazów olejnych i kilkudziesięcioma grafikami wykonanymi w ciągu niemal pół wieku, a poza tym pamiątkami swej babki, które są jednym z podstawowych źródeł wiedzy o ważnych wydarzeniach w życiu jej i Bożeny: wystawach, wyjazdach, spotykanych osobach, a także o charakterze ich relacji. To także Alicja dbała o archiwizację wszelkich tekstów i dokumentów, które dotyczyły twórczości ich obu. Archiwum obejmuje m.in. korespondencję z zagranicznymi właścicielami galerii zainteresowanymi organizacją wystaw, recenzje, wzmianki w prasie, w rzadkich wypadkach spis wystawianych prac. Poza tym

część dzieł znajduje się u Bożeny, w rękach prywatnych kolekcjonerów oraz w Muzeach Narodowych w Kielcach (A. Wahl, *Jednym okiem patrzę, drugim nienawidzę*, 1975, litografia; też, *Ptaszysko*, 1978, olej na płótnie; B. Wahl, *Autoportret*, 1975, litografia; też *Miłość*, 1978, olej na płótnie) i w Warszawie (m.in. A. Wahl, kompozycja z cyklu *Głowy*, 1962, tusz na papierze fotograficznym; też, *Mój poranek*, 1968–69, tusz na papierze fotograficznym; B. Wahl, *Rysunek I*, 1969, tusz na papierze fotograficznym; też, *Rysunek V*, 1969, tusz na papierze fotograficznym) oraz w Zachęcie (A. Wahl, *Rodzina*, 1972, tusz i gwasz na papierze; B. Wahl, *Pożądanie*, 1972, tusz na papierze). Materiał do analiz jest zatem niezmiernie bogaty, w znacznej części wcześniej nieopisany i właściwie historykom sztuki nieznany.

Z drugiej zaś strony, przy próbie ustalenia podstawowych faktów, jak atrybucja, tytuł i data powstania, co rusz napotyka się przeszkody, ponieważ teksty opublikowane w broszurach do wystaw, recenzje, a nawet teczeki osobowe Akademii Sztuk Pięknych zawierają informacje nieścisłe. Reprodukcje i opisy prac bywają w nich mylnie przypisane z prostej przyczyny – bliźniaczki były nieodróżnialne. W efekcie błędy powielano następnie w kolejnych materiałach poświęconych ich twórczości. Wiele prac jest niepodpisanych, a w dodatku bogate źródło wiedzy, jakim są pamiętniki Alicji, niekiedy zaciemniają fakty, ponieważ artystka przepisywała je po latach z mylnymi datami, co skutecznie utrudnia weryfikację informacji z innych, skąpych skądinąd źródeł. Trzeba mieć również na uwadze, że obrazy przeszłości zbudowane są na niestabilnych fundamentach naturalnych skłonności do wyolbrzymiania i niedoceniań aktualnych wydarzeń oraz żywych, gwałtownych emocjach, a dzisiaj także na anegdotach rodzinnych i wspomnieniach innych osób o bliźniaczkach. Stanowią one skuteczną przeszkodę w podstawowych zadaniach, jak ich atrybuowanie i opracowanie chronologii powstania.

¹ Mainka-Pawłowska (2023: b.n.).

Wydaje się, że głównym powodem błędów popełnianych przez dotychczasowych krytyków jest fakt, że Alicja i Bożena były dla większości identyczne. W „Kulturze” o trzydziestoletnich wówczas artystkach pisano jako „o dwóch ładnych paniach-bliźniaczkach [o których] mówiono zawsze «żony Romana Bratnego» (jako że rzadko kto potrafi je rozróżnić)”². Faktycznie, w latach młodości i początkach dojrzałej twórczości bliźniaczki intencjonalnie tworzyły duet tak zgrany, że skutecznie zatępiły różnice nie tylko w swoich fizys, ale i charakterze twórczości. „Chodziły jednakowo ubrane, zawsze parką i były nie do odróżnienia. (. . .) Podobno siostry histerycznie się kochają i nienawidzą zarazem, czyli w sensie psychicznym są syjamskie.”³ Stanisław Ledóchowski zaproponował nawet, aby — jako że „[e]ksponowane prace powstały w wyniku daleko idącej współpracy, zacierającej w sposób naturalny cechy odrębności” — „mówić o twórczości A. B. Wahl — jednej autorki.”⁴ Z początku do postulatów Ledóchowskiego podchodziłam z rezerwą, będąc przekonaną o konieczności podkreślenia odrębności dwóch artystek w tak podstawowym zadaniu jak charakterystyka twórczości. Zwłaszcza że w jednym z artykułów prasowych znaleźć można fragment wypowiedzi świadczący o głębokiej potrzebie rozróżnienia ich sztuki:

Siostry Wahl podkreślają więc zarówno więź artystyczną, jaka je łączy, jak i różnice, których często nie chce dostrzec krytyka, traktując je łącznie. Różnice te występują zarówno w twórczości aktualnej (szczególnie w malarstwie), jak i w roku rozwoju artystycznego. Tak na przykład Alicja miała swój okres czystej abstrakcji, trwający około trzech lat, przez który zupełnie nie przechodziła Bożena.

A zaraz potem autor artykułu Maciej Karpiński dopowiada:

Z drugiej strony akcentowanie różnic, zamiast podkreślenia jedności obu artystek, byłoby również ukazywaniem tylko połowy prawdy. Nie o to chodzi, że Alicja i Bożena Wahl często pracują razem (. . .), lecz o to, że w ich sztuce objawia się owa tajemnicza nić pokrewieństwa, więź duchowa, która sprawia, że (. . .) obie, niezależnie od siebie i bez porozumienia,

zainteresowały się jednocześnie podobną problematyką artystyczną, zajęły podobnymi formami.⁵

Również Natalia Luniak przychyliła się do postulatów Ledóchowskiego, podkreślając, że w istocie tak było: Alicja i Bożena przez co najmniej pierwsze trzydzieści lat życia wspólnie mieszkaly, uczęszczały do tych samych szkół oraz obracały się w tym samym towarzystwie — suma ich doświadczeń jest więc wspólna, w podobnym kierunku ewoluowała w okresie studiów i kilka lat po zakończeniu edukacji także ich sztuka. Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku zdystansowały się od siebie, przez co z każdą dekadą różnice te wybrzmiewały coraz bardziej. Biorąc pod uwagę powyżej przedstawione problemy, w artykule w uzasadnionych przypadkach rezygnuję z atrybucji. Dodam jeszcze, że informacje zawarte w niniejszym tekście, mimo że weryfikowane u kilku źródeł, mogą okazać się błędne w toku dalszych badań i przy wglądzie do dziś niedostępnych materiałów.

* * *

Bliźniacze siostry Alicja i Bożena przyszły na świat 12 października 1932 roku w Warszawie i pierwsze lata życia spędziły w zamożnym mieszczańskim domu. Rodzice Jan (nazywany nieraz drugim imieniem Janusz) i Janina z domu Wróbel wskutek wojny nie wychowywali nastoletnich córek oraz o trzy lata młodszą Jolantę wspólnie, ponieważ ojciec, który przed wojną prowadził Owocarnię przy ul. Piusa XI 41 (dziś ul. Piękna), został wcielony do wojska, potem trafił niewoli niemieckiej, a następnie osiedlił się we Francji i nigdy nie powrócił do Polski. Po 1945 roku Janina koncentrowała się na samodzielnym prowadzeniu sklepu odziedziczonego po matce, starając się zapewnić córkom bezpieczeństwo, jednak nie był to komfort życia znany sprzed wybuchu wojny. Już to mogło sprawić, że relacja mieszkających pod jednym dachem czterech kobiet była trudna. Atmosferze panującej w domu Alicja wspominała nawet w podaniu na studia: „poglądy i choroba nerwowa matki utrudniały nam naukę w szkole i pracę społeczną”⁶. „Nienawidziłyśmy swojego rodzinnego domu. Wszystko robiłyśmy na złość matce, a matka nam.”⁷ Bliźniaczki czekały na moment, w którym będą mogły opuścić dom rodzinny. Burzliwe związki łączące najbliższe

⁵ Karpiński (1974: 28). Sytuacja, o której wspomina Karpiński — symultanicznego malowania tego samego, choć w dystansie od siebie — wydarzyła się, gdy Alicja była w Bułgarii, a Bożena w Warszawie, zob. Nastulanka (1980: b.n.).

⁶ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (Archiwum ASP), teka nr 94/2059, Podanie do przyjęcia na I rok studiów z 30.06.1951 r.

⁷ Ert-Eberdt (1992: 17).

² Kowalski (1962: 10).

³ Urban (1990: 183).

⁴ Ledóchowski (1962: 9).

sobie kobiety staną się wkrótce jednym z głównych wątków poruszanych w rysunkach przyszłych artystek.

Niemal całe życie siostry spędziły w stolicy. Tu uczęszczały do szkoły – prócz jednorocznej przerwy w dziewiątej klasie, kiedy w celu zdyscyplinowania zostały przez matkę wysłane do gimnazjum siostr niepokalanek w Nowym Sączu. Niewątpliwym przełomem w życiu bliźniaczek była wyprawka z domu rodzinnego po ukończeniu pełnoletności. Przeniosły się do konstancińskiej willi *Boryczówka*, do pisarza i przyszłego męża Alicji, Romana Bratnego (1921–2017), w której ten mieszkał już ze swoją matką, żoną i także pisarką Joanną Żwirską (1917–1999) oraz młodszym bratem Andrzejem (ur. 1930), późniejszym pisarzem, scenarzystą i partnerem Bożeny. W tym czasie tutorem sióstr został inny pisarz i artysta, Leopold Buczkowski (1905–1989). Wszechstronnie wykształcony u Leona Chwistka (1884–1944) i Juliana Fałata (1853–1929) dostrzegł w nich talent, edukował je i zachęcał do twórczego rozwoju. Po latach Alicja wspominała:

Buczkowski pierwszy pokazał nam [Alicji i Bożenie – przyp. AF] malarstwo światowe, naturalnie w albumach. Pod jego wpływem zaczęliśmy się interesować historią, literaturą i co tu dużo mówić – stawać inteligentkami. Najważniejszą jednak rzeczą było to, że on wierzył w nas⁸.

Buczkowski w licznych rozmowach, przebieg których spisywała w pamiętnikach Alicja, dawał wyraz dwoistej postawy wobec świata. W „zakażonej traumą” twórczości literackiej przepracowywał tragiczne doświadczenie powstania warszawskiego, rysując brutalną wizję świata przepełnionego cierpieniem⁹, a równolegle starał się działać, tworzyć, czerpać z życia. Podobną dwutorowością będzie się później cechować postawa twórcza obu artystek – gorzkie przemyślenia o rozczarowującej doczesności musiały więc rezonować w młodych umysłach. Poza tym w obrazach Buczkowskiego i sióstr zaobserwować można pewne zbieżności. Rezygnując z mimetycznego rysunku, budowali sceny teatralne i budzące skojarzenia z cyrkiem oraz intymne kompozycje we wnętrzach, a także chętnie ubierali bohaterów swoich rysunków w kostiumy historyczne (choć trzeba przyznać, że bardziej

doświadczony twórca odrysowywał najchętniej sceny batalistyczne i figury żołnierzy).

W 1951 roku siostry bez powodzenia aplikowały na studia na Akademii Sztuk Pięknych na scenografię. Jak Alicja przyznała rok później w podaniu na studia malarskie, brakowało jej przygotowania, wobec czego w ostatnich miesiącach „pracowała nad sobą”¹⁰. Starania zaowocowały już w roku następnym i Alicja z Bożeną rozpoczęły studia malarskie (numery albumów odpowiednio 1005 i 1002) wraz z innymi znanymi później artystkami: Barbarą Levittoux-Świdorską, Barbarą Szubińską i Jadwigą Trzcinską. Uczęszczały do pracowni malarstwa i rysunku Antoniego Łyżwańskiego (1904–1972) i Eugeniusza Eibischa (1896–1987), pracowni grafiki Józefa Toma (1883–1962) oraz historii sztuki na wykładach Ksawerego Piwockiego (1901–1974) i Mieczysława Porębskiego (1921–2012). Z każdym rokiem uzyskiwały coraz lepsze oceny, szczególnie u tych ostatnich.

Pierwsze prace na papierze to przede wszystkim mimetyczne rysunki tworzone z natury. Datowane na 1953 r. pierwsze akwaforty Alicji stanowią z kolei dowód rozbudzonej wyobraźni – już w podpisanej jako *1 grafika w życiu* nokturnowej scenie widać elementy rozwijane i charakterystyczne dla jej dojrzałej twórczości (il. 1). Spod niedokładnie zmytej czarnej farby wyłania się senna sceneria. Obok rośliny o długich, wijących się ku niebu łodygach stoi nieforemna, odwrócona figura mężczyzny (?) patrzącego na leżące nagie ciała, w tle majaczy jeszcze zarys górującego nad sceną zamku. Kompozycja zapowiada więc istotną rolę flory, będącej istotnym źródłem inspiracji, jak i nagości, erotycznego napięcia, o którym wspominały przywoływane przeze mnie Marika Kuźmich i Agnieszka Rayzacher. Poza tym poszczególne kształty w tej kompozycji Alicja – ale dotyczy to także jej siostry – budowała kreską giętką, jakby niezgrabną i dziecięcą, co nadało obrazowi bajkową plastyczność. Ta pewna kancistość, celowa niesprawność ruchów również charakteryzuje wczesną twórczość bliźniaczek.

Alicja i Bożena zdecydowały się na pracownię dyplomową u Eibischa, a obroniły się bez oceny 4 czerwca 1958 r. Nie wiadomo, jakie płótna zostały przygotowane na tę okazję – z dzisiejszych wspomnień Bożeny wynika, że mogły być to kobiece figury w naturze. Ich malarstwo było wówczas oszczędne w detalach i utrzymane w monochromatycznych

⁸ Ert-Eberdt (1992: 17).

⁹ Skrabek (2007: 177–190).

¹⁰ Archiwum ASP, teka nr 94/2059, Podanie do przyjęcia na I rok studiów, 30.06.1951 r.



Il. 1. Alicja Wahl, *Pierwsza grafika w życiu*, 1953, akwaforta. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl



Il. 2. Bożena Wahl, *bez tytułu*, 1960, tusz na papierze, 70,5 × 49,5 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl

barwach. Chętnie sięgały po gatunek portretu. Te kobiece popiersia i półpostaci odznaczały się wklęsłymi liniami konturu oraz zgeometryzowanym, uproszczonym, niekiedy kubistycznym rysunkiem przywodzącym na myśl malarstwo polskiej awangardy. Choć postaci różnią sylwetki i fryzury, zdają się być pogrążone w apatii, osamotnione pośród pustki jednorodnej plamy koloru lub w towarzystwie kota na kolanach. Co można z tego okresu odtworzyć, to sposób pracy młodych malarek pod koniec studiów. Mianowicie w toku pracy nad obrazami obie odmawiały konsultacji z Eibischem, chcąc odciąć się od wpływu autorytetów akademickich:

Zgodnie [Alicja i Bożena Wahl] przyznają, że [Eibisch] nauczył je, czym jest kolor, forma, przestrzeń, a także tego, że sztuka to ogromna praca, że to ciągle doskonalenie swych umiejętności (...). A jednak pierwszym przejawem indywidualności siostr Wahl było przeciwstawienie się mistrzowi, bo swoje prace dyplomowe malowały bez jego akceptacji. ... Stwierdziły, że wpływ profesora był tak silny, że jedyny sposób wyzwolenia się to natychmiastowa samodzielność myślenia i działania¹¹.

Również z 1958 roku pochodzą akwarele autorstwa Bożeny, która kilkoma plamami żywych kolorów zbudowała proste, pozbawione konturów i detali wizerunki oraz całopostaciowe, nagie figury. W następnych kilkudziesięciu latach ona i Alicja sięgną po tak jasną paletę barw jedynie sporadycznie. Za to rysunki Bożeny z 1960 roku wykazują już cechy dla tej artystki najcharakterystyczniejsze. Wykreowane postaci mają bowiem ptasią fizjonomię (w latach następnych pojawiają się także nawiązania do małp); głowy straciły ludzką twarz, a zastąpiły ją wielkie, jak gdyby wklęsłe oczodoły o romboidalnym przekroju oraz dziób u jednej, a długa przyssawka u drugiej postaci (il. 2). To zoomorficzne cechy postaci odróżniać będą sztukę Bożeny od Alicji.

Trzy lata po obronie została zorganizowana pierwsza wystawa indywidualna bliźniaczek w Galerii Krzywego Koła. W broszurze widnieje data „luty, 1961”, zaś w kalendarium galerii Klubu Krzywego Koła/ Galerii Sztuki Nowoczesnej — dni 1–8 marca¹². Nie są też znane kulisy spotkania Alicji i Bożeny z kierującym galerią Marianem Boguszem. Być może zostały one polecane przez Porębskiego, który poznał artystki podczas

zajęć na ASP, brak jednak źródeł, które mogłyby to potwierdzić. Niemniej debiut w tej galerii był z pewnością nobilitujący — tylko w 1961 roku prace prezentowali tam Jerzy Nowosielski, Alina Ślesieńska, Teresa Tyszkiewicz — i zapowiadał udaną karierę artystyczną.

W opublikowanej broszurze widnieje informacja o użytym przez siostry aneksie z ceramiką u prof. Wandy Golakowskiej (1901–1975), która nie znajduje jednak potwierdzenia w aktach osobowych w Archiwum ASP. Prawdopodobnie zrobienie aneksu było w ich zamiarach, które nie zostało zrealizowane, co z kolei tłumaczyć może wzmianka w broszurze do trzeciej wystawy z 1966 roku brzmiąca: „Ukończyły również wydział ceramikę”¹³. Być może sfinalizowanie pracy dyplomowej uniemożliwił konflikt z Golakowską. Wykładowczyni nie akceptowała bowiem bardzo swobodnego podejścia do tradycyjnego warsztatu, technik i receptur — bliźniaczki w swoich eksperymentach nie przestrzegały zasad panujących w pracowni. Niemniej na debiutanckiej prezentacji znalazła się właśnie autorska ceramika. Na kilkudziesięciu talerzach i wazonach (które nie mogły pełnić swojej użytkowej funkcji przez dziurę w dnie) widniały ludzkie twarze i postaci, antropomorfizujące — przypominające męskie torsy i hiperkobiece sylwetki — były też formy niektórych naczyń. Artystki w swych pracach wyraźnie akcentowały chropowatą, nieujarzmioną fakturę, która wraz ze stylizowaną na dziecięcą, prymitywną kreską nadawały całości archaiczny, jakby historyzujący charakter. Kilka z prezentowanych wówczas naczyń zachowało się¹⁴, podobnie jak pojedyncze fotografie i kadry zarejestrowane przez oko kamery w ramach Kroniki Filmowej. We wspomnianej broszurze wymieniono zagraniczne miejsca prezentacji ceramiki autorstwa Wahl: Nowy Jork, Waszyngton, Londyn, Sztokholm, Belgrad i Wiedeń. Trudno dziś jednak zweryfikować, na jakie wystawy prace wysłano i w jakich instytucjach się one odbyły. W następnych prezentacjach ceramika już nie powróci, ustępując miejsce przede wszystkim pracom rysunkowym i malarskim.

20 października 1962 roku otwarto pokaz płócien i rysunków siostr Wahl w tym samym miejscu, ale noszącym nową nazwę Galerii Sztuki Nowoczesnej (GSN) z powodu rozwiązania Klubu Krzywego Koła. Prawdopodobnie część z tych płócien zachowała się w archiwum artystek lub została sprzedana,

¹¹ Burzyńska (1991: 6–7).

¹² 60 lat (2017: 176).

¹³ Alicja i Bożena Wahl (1966: b.n.).

¹⁴ M.in. dzban o walcowatym kształcie i małym wylewie należący do Muzeum ASP, nr inw. MASP 362.

część być może zamalowana, gdy brakowało materiałów. Na podstawie tekstu w towarzyszącej broszurze i recenzji można założyć, że Alicja pokazała płótna przedstawiające martwe natury, w których — słowami Zygmunta Kałużyńskiego — barwa ciemnej zieleni nadała całości „tonację wytężonego liryzmu.” Z kolei Bożena budować miała portrety kobiece na bazie czerwieni i brązów. Pokazano również rysunek Bożeny wykonany tuszem i reprodukowany w broszurze — to profil kobiety o długich, powłóczyстых włosach i cienkich brwiach. Jeśli chodzi o prace Alicji, to rozpoznać można kompozycję z dwoma głowami pokrytymi gęstym szrafowaniem oraz baletową scenę, w której trzy postacie tańczą pod okiem czwartej, stojącej w dystansie w długiej pelerynie (ostatnim z rysunków zilustrowano artykuł Kałużyńskiego¹⁵). Na tej lub następnej wystawie — brak podpisu na fotografiach uniemożliwia jednoznaczne rozstrzygnięcie — znalazł się także rysunek Alicji przedstawiający widziany z góry francuski ogród z antykizującymi posągami.

W tekście do wystawy Kałużyński podjął kwestię bliskości bliźniaczek-malarek, która zaowocowała „podwojeniem intymności”. „Pracując ramię w ramię, artystki rozwijają te skłonności wewnętrzne, które są im wspólne, i nadają im wyraz spotęgowany, przez wspieranie i podtrzymywanie się wzajemne.” Przypisał im również oryginalność w filtrowaniu wątków sztuki współczesnej oraz wypracowanie stylu „mało podlegając[ego] wpływom i manieryzmowi.”¹⁶ Bliźniacza tożsamość twórczyń oraz zbliżony język artystyczny wywierają na siebie wpływ na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Z kolei w recenzji na łamach „Nowej Kultury” Stanisław Ledóchowski uznał ich rysunki za „bardziej od malarstwa efektowne i «nowoczesne»”¹⁷.

W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX w. siostry przyjęły pierwsze zlecenia na opracowanie graficzne książek i druków ulotnych, a prace te będą — szczególnie Alicja — systematycznie wykonywać przez następne dekady. Alicja wykonała projekty okładek i obwolut do wielu książek Romana Bratnego (m.in. *Ciągle wczoraj*, Iskry, Warszawa 1968; *Izba tonów i drwina*, Czytelnik, Warszawa 1970; *Płonące wzgórze*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1971; *Ile jest życia*, Czytelnik, Warszawa 1971; *Losy*, Czytelnik, Warszawa 1973; *Nauka chodzenia*, Iskry, Warszawa 1975), a Bożena — Janusza

Głowackiego (m.in. *Wirówka nonsensu*, PIW, Warszawa 1969; *Nowy taniec la-ba-da*, PIW, Warszawa 1970; *W nocy gorzej widać*, Czytelnik, Warszawa 1972; *Paradis*, PIW, Warszawa 1973; *Polowanie na muchy i inne opowiadania*, PIW, Warszawa 1974). Współpracowały także z czasopismami „Ty i ja” oraz z „Kulturą”.

Mając być może odczucia podobne do Ledóchowskiego, siostry Wahl w zorganizowanej w GSN w 1966 roku trzeciej wystawie skoncentrowały się przede wszystkim właśnie na prezentacji rysunków. Choć z perspektywy lat Alicja i Bożena miały o sobie myśleć jako o malarkach („Nigdy nie byłyśmy graficzkami, ani rysowniczkami. Po prostu nie wystawiałyśmy naszych obrazów”¹⁸), to o artystkach przypominają dziś przede wszystkim — również dzięki kuratorskim wyborom Kuźmich i Rayzacher — prace na papierze, które w 1966 roku osiągnęły już w pełni dojrzały styl. Wystawa ta poświęcona była przede wszystkim kompozycjom inspirowanym literaturą: opowiadaniem *Profesor i syrena* Giuseppe Tomasi di Lampedusy, *Przemianą* Kafki i utworami Homera, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, książkami Leopolda Buczkowskiego i Trumana Capote. Według Mieczysława Porębskiego Alicja miała sięgnąć po trzech pierwszych wymienionych tu autorów, Bożena zaś po kolejnych, jednak wbrew temu, co napisał w broszurze krytyk, jednoznaczne określenie, która z artystek kierowała się którym utworem, jest znacznie utrudnione przez brak podpisów pod pracami. Wydaje się zresztą zasadnym założenie, że impulsem twórczym mogły być te same książki — co z racji bliskości artystek byłoby zupełnie naturalne.

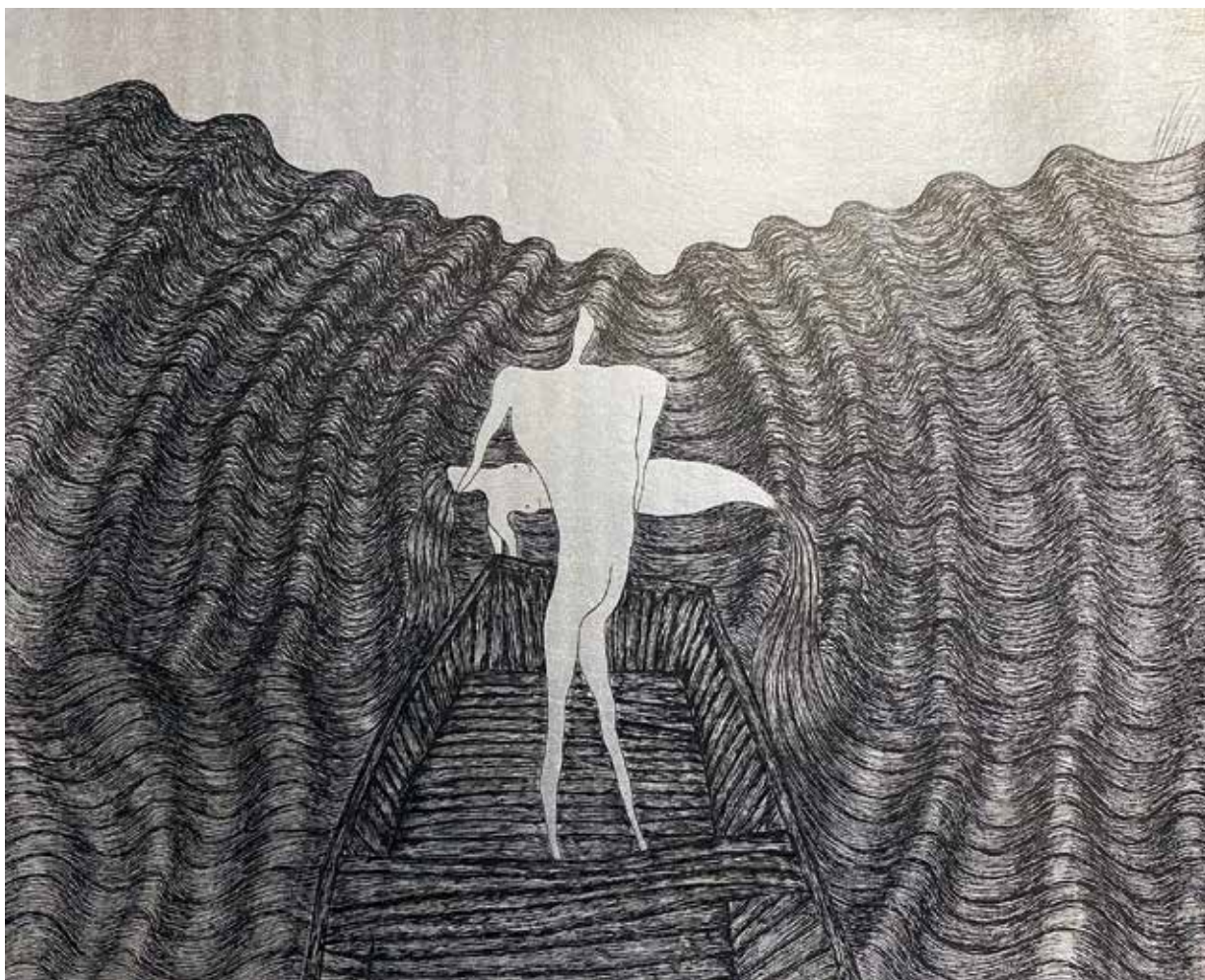
Niemniej pewnym jest, że Alicja wykonała na srebrnym papierze kilkanaście szkiców do *Profesora i syreny*. W kompozycjach autorka otuliła obłą, pozbawione szczegółów fizys figury długimi wstęgami czarnego, bujnego szrafowania. Tylko zarysowane piersi jednej oraz szerokie ramiona drugiej pozwalają domniemywać, że zilustrowana relacja dotyczy kobiety i mężczyzny. Płynne, jakby pulsujące pasma wyrastają im z ich kończyn i głów i zamieniają się raz w morskie fale, przez które przepływa łodzią para bohaterów, raz w długie płaszczy okrywające niemal całe ciała. W kluczowej scenie jedna ze wstęg zamienia się w syreni ogon (il. 3). Zaokrąglenia i obłocności nadają kompozycjom senny, sensualny charakter, zwłaszcza w przypadku kobiecej figury, której okrągłości ciała odpowiadają otaczającej ją płataninie. Z kolei w ilustracji do

¹⁵ Kałużyński (1962: 9).

¹⁶ A. B. Wahl (1962: b.n.)

¹⁷ Ledóchowski (1962: 9).

¹⁸ Winnicka, Kledzik (1985: 10).



Il. 3. Alicja Wahl, rysunek do „Profesor i syrena” Giuseppe Tomasi di Lampedusy, 1965–66, tusz na papierze. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl

opowiadania Kafki Alicja oddała atmosferę izolacji i zaszczucia głównego bohatera, obudowując postać skomplikowanymi przestrzennymi strukturami zaburzającymi logikę rzeczywistości. To też jeden z tych przykładów, gdy jej wyobrażenia – zawsze opisywana jako łagodniejsza, „liryczna” – wkracza w obszar bliższy na ogół Bożenie, gdyż figura, którą utożsamiać można z protagonistą Gregorem Samsonem, przybiera szpetne, przejawione, wręcz nieludzkie cechy. Podobnie było też w ekspresyjnym w wyrazie cyklu *Głowy*. Dwie z prac zostały zreprodukowane w katalogu: po lewej autorstwa Alicji, po prawej zaś Bożeny – opatrzony błędną datą 1968 r.

Atrybucja pozostałych rysunków prezentowanych w 1966 r. przysparza trudności. Alicja wybrała jeszcze cykl dedykowany Homerowi, do których powstało trzynaście ilustracji. W jednej z nich, podpisanej po prostu imieniem autora, widnieją trójgłowa postać o poszerzonym korpusie i trzech parach nóg, która zdaje się podrygiwać w rytm muzyki. Ich

korpusy, czoła oraz palce przybrały kształt wydłużonych tub o okrągłych otworach, co z jednej strony wzmacnia wrażenie energicznego ruchu, a jednocześnie podaje w wątpliwość ich funkcję – czy jest jedynie dekoracyjna, czy sugeruje, że osoby te są „puste w środku”?

Z kolei Bożena być może zaprezentowała obrazy odnoszące się do Prousta. To kobiece postaci w powłóczystych, długich strojach, które autorka złączyła na kształt namiotu i pokryła szczegółowym, charakterystycznym dla obu Wahl kreskowaniem¹⁹. Podążając za sformułowaniem Porębskiego „Jej [Bożeny] Truman Capote zobaczony poprzez stare, zrudziałe koronki”²⁰, wytypować można te rysunki, w których użyła tuszu brązowo-rudego koloru, oraz stylem podobne

¹⁹ Alicja także podjęła się lektury Prousta, w efekcie czego powstało dziewiętnaście szkiców w 1969 roku. To głównie wyobrażenia arystokratycznie ubranych postaci, które budują pasma kreskowania podobne do tych z cyklu do utworu Lampedusy.

²⁰ Alicja i Bożena Wahl (1966: b.n.).



Il. 4. Bożena Wahl, bez tytułu, 1965, tusz na papierze, 100 × 70 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl



Il. 5. Bożena Wahl, bez tytułu, 1964, tusz na papierze, 65,8 × 50 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl

do nich. To fantasmagoryczne sceny, której przykładem jest przedstawienie wielkookiej dziewczynki jeżdżącej na karuzeli. Konik, na którym siedzi, ma zmultiplikowane nogi, które jakby imitowały cwał, oraz nieprzystający długi i gęsty ogon. Zza kadru wychyla się szyja łabędzia, kolejnej zwierzęcej figury karuzeli. Ekspresyjne, migdałowate oczy wszystkich uczestników sceny oraz rozwieszona u góry kurtyna związana w dwa duże chwosty nadaje scenie teatralnego, nieco surrealistycznego charakteru (il. 4). Wystawę zrecenzował na łamach *Kultury* Jerzy Olkiewicz, w duchu poprzednich tekstów poświęconych sztuce sióstr Wahl, chwalać ich świeże spojrzenie na graficzną formę rysunków i rezygnację z estetyzmu²¹.

W 1967 roku bliźniaczki odwiedziły Calais, gdzie mieszkał ich ojciec, oraz Paryż. W organizacji wyjazdu pomógł prawdopodobnie Roman Bratny, chcąc, aby artystki odniosły we Francji komercyjny sukces. Ze względu na wysokie oczekiwania, jakie im stawiano, nie czerpały satysfakcji z podróży, choć, co też warte odnotowania, miały okazję obejrzyć wówczas wystawy sztuki współczesnej, w tym retrospektywny pokaz Pabla Picassa (Grand Palais, listopad 1967 – luty 1968). Alicja w listopadzie 1967 roku zanotowała w dzienniku: „Paryż jest wspaniały – ale jest to zachwyt bez wzajemności”. Niemniej w następstwie ich starań oraz dzięki pomocy zaprzyjaźnionego pisarza i dokumentalisty Jeana Marie Drot (1929–2015) wystawę indywidualną bliźniaczek otwarto 15 listopada 1967 roku w Galerie Le Ranelagh – *Cinéma d'art et d'essai*. Ulotkę z zaproszeniem zdobiół rysunki bezgłowych trzech postaci autorstwa Alicji oraz złożone dłońmi torsy Bożeny. Rok później prace Wahl wzięły udział w pokazie międzynarodowych debiutów w Galerie Jacques Desbrière, z którym – jak wynika z odręcznego podpisu na wizytówce – kontaktowały się w maju 1967 roku. Niestety, w archiwum Alicji brakuje katalogu z tej wystawy. Dodam, że obie paryskie galerie pokazywały prace także innych polskich artystów: w Le Ranelagh zobaczyć można była dzieła grupy „Zamek” (wernisaż 11.06.1960²²), a u Desbrière zaś obrazy Jana Lebensteina (15.05–8.06.1968) i Józefa Czapskiego, prywatnie przyjaciela kolekcjonera (12.05–4.06.1966, 2.05–16.05.1970)²³.

W ostatniej w tej dekadzie prezentacji otwartej w październiku 1969 r. w warszawskim Domu Artysty Plastyka Wahl pokazały niepodpisane rysunki, stając się niejako jednym

podmiotem artystycznym. Jerzy Olkiewicz w recenzji prasowej przyjął ten ruch z satysfakcją. Dwie prace ilustrujące ten tekst uświadamiają w istocie identyczność duktu pióra i wspólny kierunek wyobraźni (il. 5, 6), choć, paradoksalnie, są to prace z lat wcześniejszych i widnieją na nich podpisy (ucięte jednak w druku).

* * *

Alicja i Bożena rysowały na wszystkim, co wpadło im w ręce: na papierze kolorowym, milimetrowym, o niskiej i wysokiej gramaturze. Używały piór, węgla i zwykłych długopisów codziennego użytku. Pracowały dużo i systematycznie, by zyskać uznanie w oczach przede wszystkim własnych, ponieważ były dla siebie najbardziej surowymi krytyczkami. Obrany przez nie kierunek rozwoju języka artystycznego w latach sześćdziesiątych wskazywał na konsekwentną unifikację indywidualności rysunku i treści. Wspólne życie, doświadczenia i inspiracje wzięły górę nad odmiennymi charakterami sióstr (Bożena była bardziej wycofana, mniej pewna od bliźniaczki) i poskutkowały niemal identycznym spojrzeniem na własną praktykę. Intensywna cyrkulacja idei skutecznie zatarła różnice między pracami na papierze wykonanymi w tych latach. Przypisanie autorstwa na podstawie samej tylko analizy kompozycji może przynieść niejednokrotnie rozczarowanie, ponieważ łatwo o pomyłkę: oszczędny, delikatny język form Alicja stosuje wymiennie ze skrzywionymi, ekspresjonistycznymi figurami wykreowanymi przez Bożenę, i na odwrót. Oba warianty ilustrują wybrane przeze mnie niezatytułowane szkice: wykonany przez Alicję w 1965 roku rysunek przedstawia twarz o zdeformowanych rysach jakby wykutych w kamiennej bryle i wyciągniętych ku odbiorcy dłońmi (il. 7), praca Bożeny to z kolei prezentacja tańca smukłych baletnic o pajęczych kończynach (il. 8). Gdyby kierować się intuicją nabytą przy oglądaniu innych prac artystek, atrybucja byłaby odwrotna.

Wykreowane przez artystki rysunkowe postaci – te anonimowe, wiotkie figury, surrealistyczne kobiety-ptaki, quasi-dziecięce członkinie cyrkowej trupy – stanowią oryginalny konglomerat inspiracji płynących z różnych odłamów sztuki nowoczesnej. Zbieżności w budowanych figurach szukać można u wielu z wystawianych u Mariana Bogusza twórców, jak u Aliny Szapocznikow (1926–1973). Współdzieliły zainteresowanie uniwersalną figurą ludzką, zwłaszcza kobiecą. Tworzyły formy raz wiotkie, raz mięsiste, koncentrując się na cielesnym doświadczeniu. Odbijają się echem monotypie Jerzego Tchorzewskiego, zwłaszcza w kompozycjach,

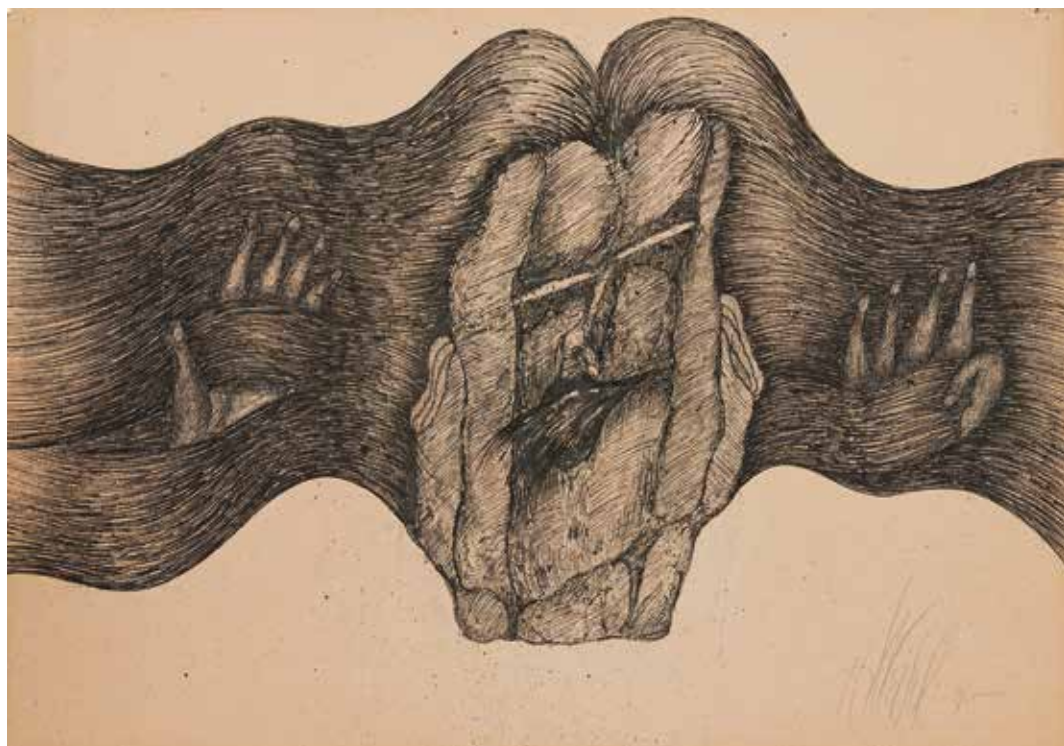
²¹ Olkiewicz (1966: 10).

²² Mroczek (1976: 44).

²³ Inwentarz Archiwum Józefa Czapskiego, URL: https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Czapski-inwentarz.pdf [dostęp 6.11.2023].



Il. 6. Alicja Wahl, bez tytułu, 1965, tusz na papierze. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl



Il. 7. Alicja Wahl, bez tytułu, 1965, rysunek, 100 x 70 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl

w których Wahl odchodzą od narracyjności na rzecz uabstrakcyjnienia niejednoznacznej logiki obrazu, a także obrazy Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957). Podążając za padającym w kontekście sztuki Wahl określeniem sztuki metaforycznej, kolejnym punktem zbiegu ze współczesną sztuką jest właśnie aluzyjne, bogate w metaforykę i fantazję malarstwo powojenne. W 1962 roku otwarto dużą wystawę zbiorową *Metafory* w Zachęcie, na której znalazły się *Symfonia liturgiczna Honeggera* Mariana Bogusza (1955), *Ekrany* Erny Rosenstein (1931) czy *Kobiety z pawiami* Zofii Dębowskiej-Tarasin (1957), czyli obrazy o rozbudowanej wewnętrznej narracji wklajającej jej bohaterów w irracjonalne działania²⁴. Piotr Majewski zwrócił uwagę na istotny wkład awangardy oraz surrealistów w rozwój metaforycznej sztuki wizualnej, choć wpływ tych drugich był przez rodzimych twórców negowany²⁵. Oba nurty były artystkom bliskie, na co wskazuje zarówno awangardowy styl ich wczesnego malarstwa, jak i coraz istotniejszy wpływ nadrealnej poetyki od lat sześćdziesiątych.

Drogi surrealizmu krzyżują się z biomorfizmem, istotnym wątkiem zwłaszcza dla Alicji. Ilustruje to najlepiej rysunek i litografia wykonana na jego podstawie o tytule *Biologia* (1969–1970), w której mięsiste, krzaczkowate porosty – wśród których odnaleźć można ludzkie sylwety – uformowane w monumentalne wrota. W innych kompozycjach skaliste płaszczyzny, wijące się korzenie czy gęsta zieleń wielokrotnie przyjmują antropomorficzne cechy. Układają się w nagie ciała, otwarte w krzyku usta, miednice i wulwy (il. 9). Pozornie czytelne wizerunki częstokroć nie posiadają ani głów, ani kończyn, zamieniając się w obłę, prymitywne formy życia. Jest w tych figurach wiele z cech ludzkich, znajomych, lecz ich szpetota odpycha i przyciąga równocześnie. Andrzej Turowski ożywianie przedmiotów w fantastycznym malarstwie komentował w kontekście psychoanalitycznego *niesamowitego*. „Żywe skrywało się znowu w podświadomości, a martwe sublimowało się w zatarty ślad, porzucony rekwizyt lub inną pozostałość. (...) Psychika rozpoznaje coś nieokreślenie bliskiego w dziwności niesamowitego i coś mgliście niepokojącego w jego pozornie familiarnej postaci”²⁶. Świat roślinny to jeden z istotniejszych obszarów kształtowania imaginacyjnego języka w twórczości bliźniaczek.

Cyrkowe i baletowe figury oraz balowe stroje, wykorzystane do ilustracji powieści Marcela Prousta czy Trumana Capote to również stałe elementy dające narracyjną sposobność do potęgowania ekspresji bohaterów. W szkicach z lat 1960–1970 artystki wyginały do maksimum ciała rysunkowych postaci, kazały bawić się im na monocykłach i ze zwierzętami, a także przebierały w osiemnastowieczne, bogate suknie. Centrum tych eskapistycznych scenariuszy jest rozrywka i niezwykłość rodząca się „z przekroczenia granic lub rozmontowania reguł istniejących w świecie «zwykłym»”²⁷, przy czym nie zawsze są to scenariusze szczęśliwe. Posępne wyrazy twarzy i powłóczyste ciała nieraz przypominają raczej żałobny taniec, smutny kondukt.

Z cyrkowej areny artystki płynnie przechodzą do rekonstrukcji scen dzieciństwa, w których występują wraz z młodszą siostrą Jolantą jako kilkulatki w podciągniętych po pas spódniczkach i kokardach na głowach. Ich postaci robią to, co dzieciom wypada – bawią się z jamnikami i podrzucają wspólnie piłkę – i to, o czym nie wiedzą rodzice: aplikują zastrzyki manekinom–kadłubom olbrzymią strzykawką, palą papierosy, wymierzają sobie klapsy w nagie pośladki. Wspomnieniowy charakter tych szkiców każe widzieć ich bohaterki jako szczęśliwe, ale i zbuntowane, jak zresztą w istocie było w czasie ich dorostania. Alicja notowała w pamiętniku: „To ja, Bożena i Julka – tak o nas myślałam, kiedy Julia jeszcze dziecko chociaż już piersiątko ma w niewoli życia. Niby to taka niewinna zabawa, ale sądząc po tych, które skakanką kręca, to można się przerazić.”²⁸ W następnej dekadzie twórczości, w latach siedemdziesiątych XX w., gdy bliźniaczki połuźniły zażyłe relacje, dotąd anonimowe postaci zyskują wyraźnie ich rysy. Temat ich siostrzeństwa zdominuje ich rysunki: „Rysuję siebie i Bożenę oraz nasze Ratunki i Krzywdy co kłębią się wokół nas i nigdy nas nie porzucają – tutaj nie widać, czy to ja ciebie, czy to ty mnie dźwigasz. I wtedy zaczyna się dramat – Nasz dramat – ja widzę ją a ona mnie, co oznacza, że widzimy siebie w całym naszym zacięciem do Prawdy. . . do Sztuki. . . do Gniewu. . . do Tragedii”²⁹.

Przykładem są litograficzne *Siostry* Alicji z 1973 roku (il. 10). Opierają się na lustrzanej kompozycji, w której dwie zwrócone do siebie nagie kobiece figury trzymają się za ramiona w geście bliskości, solidarności. Postaci łączy okazały

²⁴ *Metafory* (1962).

²⁵ Majewski (1998: 205–206).

²⁶ Turowski (2019: 183–184).

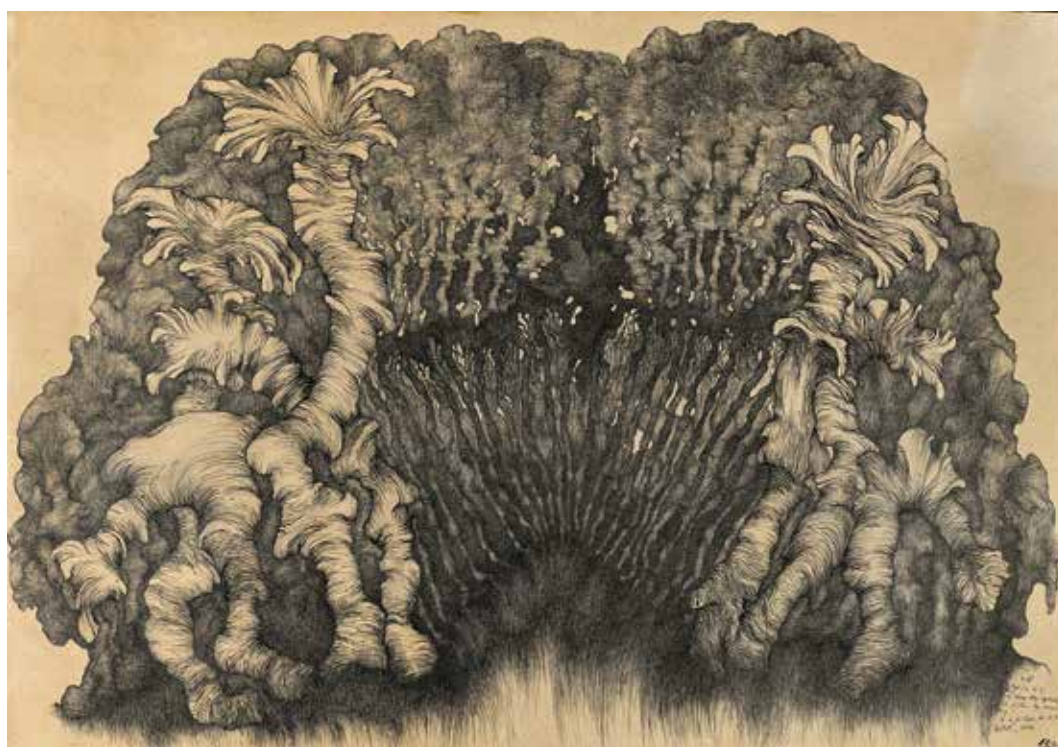
²⁷ Siedlecka (2017: 321).

²⁸ Alicja i Bożena Wahl (1974: b.n.).

²⁹ Alicja i Bożena Wahl (1974: b.n.).



Il. 8. Bożena Wahl, bez tytułu, 1962, tusz na papierze, 59,5 × 50 cm. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl



Il. 9. Alicja Wahl, *Biologia*, 1969–70, tusz na papierze. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl



Il. 10. Alicja Wahl, *Siostry*, 1973, litografia, 56 × 76. Dzięki uprzejmości Fundacji im. Alicji i Bożeny Wahl

turban-hełm skonstruowany z ciasno upiętych włosów — ta osobiwa fryzura pnie się, by złączyć się w gruby warkocz pośrodku kompozycji. Usytuowany w ten sposób splot, mimo że powstały z połączenia włosów obu sylwetek, stanowi wizualną przeszkodę w komunikacji między kobietami, ponieważ ani się nie widzą, ani nie mogą do siebie zbliżyć, przytulić. Poza tym fale włosów zdają się ożywać i tworzyć kształt wulwy, osobiwej korony górującej nad wizerunkami. Daje ona wyraz jedności bliźniaczych ciał i umysłów oraz podkreśla wraz ze sterczącymi piersiami seksualny charakter cielesności bliźniaczek i fizyczną atrakcyjność ich obu. Symbolizować może także wspólnotę w kobiecym i matczynym doświadczeniu. Graficzne siostry opierają dłonie na ramionach towarzyszki tak, by ich przypominające wyschnięte korzenie — a może pasma włosów — długie palce wiły się za łopatkami. Alicja Wahl podjęła kwestię pozornie tylko sprzeczną w siostrzanej miłości: w tę ich bliskość wpisane jest wyraźne napięcie, a nawet groźba wynikająca z przepływu gwałtownych emocji obezwładniających zarówno jedną, jak i drugą bliźniaczkę. Nawiasem mówiąc, te same witkowate, cienkie palce pojawiły się na litograficznym autoportrecie Alicji z 1975 roku oraz plakacie promującym wystawę w hamburskiej galerii Elisabeth

Henning (24.09–25.10.1975). Choć grafika sytuowała się poza obszarem głównych zainteresowań siostr Wahl, na ich litografie trafiały emblematyczne dla ich twórczości kompozycje.

Pole do dalszych badań nad sztuką Alicji i Bożeny Wahl jest szerokie. Ich twórczość stanowi bogaty, niezbadany jeszcze obszar dla analiz nad kobiecą wyobraźnią, seksualnością (która w latach sześćdziesiątych w pełni jeszcze nie wybrzmiała, choć nagość i wyeksponowana seksualność w ich rysunkach była obecna już wtedy) i wątkami biomorficznymi. Z kolei mroczniejszy malarski surrealizm oferuje dramatyczniejsze, mroczniejsze wejrzenie w ich naturę. Te oryginalne w formie wizualne kroniki międzyludzkich relacji i często burzliwych emocji czekają więc na czułe badawcze oko.

Bibliografia

- 60 lat (2017) = „60 lat: Galeria na Rynku Starego Miasta 2”, Bronisława Słonina, Jacek Werbanowski [red.], Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2017.
- A. B. Wahl 1962 = A. B. Wahl [katalog wystawy], Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 1962.
- Alicja i Bożena Wahl 1966 = Alicja i Bożena Wahl, Mieczysław Porębski [wstęp], [katalog wystawy], Galeria Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 1966.
- Alicja i Bożena Wahl 1974 = Alicja i Bożena Wahl [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zapiecek, 1974.
- Archiwum ASP = Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa, teka nr 94/2059.
- Burzyńska 1991 = Burzyńska Anna, „Okno na świat kobiet”, *Uroda*, 3 (1991): 7.
- Ert-Eberdt 1992 = Ert-Eberdt Alina, „Gdy miałam 17 lat: Alicja Wahl”, *Filipinka*, 23 (1992): 17.
- Inwentarz Archiwum Józefa Czapskiego, URL: https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Czapski-inwentarz.pdf
- Kałużyński 1962 = Kałużyński Zygmunt, „Rehabilitacja zwykłości: Z okazji nowego sezonu malarskiego”, *Nowa Kultura: tygodnik społeczno-literacki*, 658/44 (1962): 9.
- Karpiński 1974 = Karpiński Maciej, „Dom na Kaniowskiej”, *Radar: młódzież świata* (1974): 28–29.
- Kowalski 1962 = Kowalski, „Raptularz niepocziwy”, *Przegląd Kulturalny: tygodnik kulturalno-społeczny*, 531/44 (1962): 10.
- Ledóchowski 1962 = Ledóchowski Stanisław, „Zmierzch manifestów”, *Nowa Kultura: tygodnik społeczno-literacki*, 44 (1962): 9.
- Mainka-Pawłowska 2023 = Mainka-Pawłowska Aleksandra, „«I saw the other side of the sun with you». The world's first exhibition of female Surrealists from Eastern Europe”, *Contemporary LYNX* 8.05.2023, URL: <https://contemporarylynx.co.uk/the-worlds-first-exhibition-of-female-surrealists-from-eastern-europe>

- Majewski 1998 = Majewski Piotr, „Narodziny koncepcji dzieła metaforycznego w powojennej sztuce polskiej: lata 1945–1949”, *Roczniki humanistyczne*, 46/4 (1998): 203–214.
- Metafory = Metafory: malarstwo, rzeźba, grafika, katalog wystawy, Ryszard Stanisławski [red.], Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1962.
- Mroczek 1976 = Mroczek Tadeusz, „Życie artystyczne Lublina w latach 1939–1960”, *Roczniki humanistyczne*, 24/5 (1976): 5–70.
- Nastulanka 1980 = Nastulanka Krystyna, „Bliźniaczy los”, *Polityka*, 1198/7 (1980), b.n.
- Olkiewicz 1966 = Olkiewicz Jerzy, „Alicja i Bożena Wahl”, *Kultura: tygodnik społeczno-kulturalny* 159/26 (1966): 10.
- Siedlecka 2017 = Siedlecka Sylwia, „Wokół pojęcia cyrku”, in: *Cyrk w świecie widowisk*, Grzegorz Kondrasiuk [red.], Lublin 2017: 313–333.
- Skrabek 2007 = Skrabek Dawid, „Leopold Buczkowski: traumatyczna tkanka prozy”, *Teksty Drugie*, 107/5 (2007): 177–190.
- Turowski 2019 = Turowski Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX w.: między biomechaniką a bezformiem*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019.
- Urban 1990 = Urban Jerzy, *Alfabet Urbana*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1990.
- Winnicka, Kledzik 1985 = Winnicka L., Kledzik M., „Czym się różnimy?”, *Stolica: warszawski tygodnik ilustrowany*, 45 (1985): 10.

Alicja and Bożena Wahl. Origins

(Summary)

Twin sisters Alicja (1932–2020) and Bożena (b. 1932) were artists active from the late 1950s, today known particularly known for their vivid imagination and unique drawing style. In their famous semi self-portraits, Wahls portrayed female sexuality encased in floral forms and animal costumes with considerable emotional intensity in the gestures and bodies of characters. Despite their erstwhile popularity – they ran the AB Wahl gallery in Warsaw – and extensive archive which includes thousands of works on canvas and paper, numerous newspaper clippings and Alice’s diaries, there is a lack of texts organising factual information or analyses of their artistic language in the literature. In view of the apparent research gap, the purpose of this article is to present facts about the twin artists’ education and their art from an early period, i.e. 1955–1970.