

„JAK ROBIĆ OBRAZY BIELSZE OD BIAŁYCH”? LISTY FRANCISZKI THEMERSON I IRENY GROSZ

Honorata Sroka

—

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Warszawski

Dziękuję Marcie Pierzchale za pomoc w znalezieniu rękopisów Franciszki Themerson i życzliwą opiekę podczas moich kwerend w Łodzi!

Zachowało się 113 jednostek archiwalnych (listów, pocztówek i rysunków epistolarnych) tworzonych w latach 1959–1979 przez Franciszkę Themerson i Irenę Grosz. Największa część tych materiałów, przesyłki do artystki awangardowej, to 74 artefakty z lat 1959–1979, które znajdują się w Archiwum Themersonów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Odpowiedzi malarki, 39 dokumentów z lat 1964–1978, przechowywane są w zbiorach biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi.

Rękopisy krążące pomiędzy Londynem (49 Randolph Avenue, W.9. i 28 Warrington Crescent, W.9.) a Warszawą (Belwederska 36/35 i 12 Oborska, Skolimów) są rzadkimi korpusami intymistycznymi. Z jednej strony dysponujemy małą liczbą piśmiennych artefaktów stworzonych przez Themerson, natomiast z drugiej, w przeciwieństwie chociażby do jej męża, Stefana, malarka traktowała swoją praktykę korespondencyjną w sposób zupełnie odmienny. Przyjmuję, że jej działania cechowały się większą spontanicznością i bezpośredniością.

„Obrazy stosunkowo mało dostrzegalne, że Twoje to widać”

Jak sugestywnie przekonują artykuły upamiętniające Irenę Grosz (1907–1979) w „Gromadzie. Rolniku

Polskim”, korespondentka Themerson była osobą nieprzeciętnie zaangażowaną w swoją pracę dziennikarską. Jako działaczka lewicowa starała się prowadzić do zmiany, tworząc artykuły i redagując wspomniane pismo. Z Themersonami autorka poznała się prawdopodobnie w latach 20. lub 30. w Warszawie. Nie zachowały się listy malarki z lat 40., jednak początkowa, tworzona na przełomie lat 50. i 60. znana mi korespondencja kobiet sprawia wrażenie urwanej, jakby była kontynuacją od dawna już trwającej rozmowy.

Nie całkiem zresztą jest to dialog dwóch osób, skoro najstarszy z rękopisów łódzkiego zbioru rozpoczyna się od listu pisanego przez Franciszkę Themerson wspólnie z inną malarką, Barbarą Gawdzik-Brzozowską, która wraz z mężem, Tadeuszem, odwiedzała Themersonów w Londynie: „Irenko, Kochanie, biedne Brzozowszczeni śpią na wyrku na podłodze, bo łóżka nie ma, ale mówią że czują się młodzieżowo z tego powodu i na łóżko St.[efana] nie chcą się przenieść” – pisze Themerson pod długim opisem podróży jej przyjaciółki, który zajmuje całą pierwszą stronę dokumentu i niemal pół drugiej, a gdzie czytamy: „Irenko najmilsza, już 10 dni zaadresowana do Ciebie koperta, ale tu pełno roboty od rana do nocy: muzea, galerie, [nieczytelne], katedry...



Topografia samotności, 1962, olej na płótnie, 122 × 183 cm.
Themerson Estate, P.62.4

sklepy, rozmowy nocne polaków byłych i aktualnych, do 2-giej w nocy. a wogole zwaliliśmy się do Themersonów [nieczytelne] beczelnie i tak zostało, tylko Stefan nie wytrzymał i przeniósł się na Maltę, tylko Franciszka cierpi nas biedna” [Themerson and Themerson 5.10.1968]. Podobne, wspólnie tworzone przesyłki były też kierowane z Polski do Londynu, kiedy przebywająca na co dzień w Zakopanem Gawdzik-Brzozowska spotykała się z Grosz. Takie formy uobecnienia, pozdrowienia przybierały postać pocztówek lub wyklejanek z krótkimi dopiskami, jak w przypadku jednej z nich, na której widnieje podobizna konia w zaprzęgu i notatka: „Przyjedźcież w tego konika / Najlepszego Roku / Irena / (stu koni nie było) całuje / Barbara / grudzień 68” [Grosz 12.1968], albo innej, z widokiem krakowskiego Rynku w ujęciu z góry: „Kochani / Jestem w szpitalu / żeby Irenie się nie / nudziło.... / całuję mocno B. / no, ale wracam do Za- / kopanego. Bo jesteśmy / w Krakowie. Ściskam / Irena” [Grosz 1978?].

Kolejnym aktywnym głosem tej korespondencji jest Stefan Themerson, który często dołącza się do końcowych uścisków, ale też tworzy, choć rzadko, osobne listy do Grosz: „Kochana Irenko, dziękuję. I przepraszam że nie umiem odpoczywać – że nie umiałem oderwać się od setki drobnych spraw które wzięłem wylatując z Londynu – i musiałem do nich wrócić. Jesteś nadzwyczajna. Nie potrafię tego lepiej powiedzieć bo, jak wiesz i widzisz, jestem niepiśmienny. Więc tylko Cię ściskam i całuję. Stefan” [Themerson and Themerson 15.05.1967]. Zasadniczo jednak oba uzupełniające się zbiory warto określić jako korespondencję pomiędzy dwoma bliskimi przyjaciółkami, które traktują swoją praktykę piśmienną jako komplementarną do telefonowania formę przeżywania bliskości z drugim człowiekiem na odległość. Trudno rozstrzygać, czy korespondencja była działaniem zastępczym czy autonomicznym sposobem wyrażania przez kobiety intymności, choć warto wspomnieć, że Franciszka niejednokrotnie daje wyraz swojemu zniecierpliwieniu, notując, że pisze ze względu na zakłócenia w pozyskaniu połączenia telefonicznego.

O skali więzi pomiędzy kobietami świadczy więc z jednej strony, pośrednio, częstotliwość wysyłanych listów, blisko dwudziestoletni okres pisania, otwartość w poruszanych tematach, a z drugiej – bezpośrednio wyrażane przez nie wyrazy przywiązania, jak w jednym z listów pisanych przez Themerson: „To wstyd pisać taki głupi smutny list do Ciebie. Ale do Ciebie można

tylko prawdziwe listy pisać, bo sama jesteś prawdziwa. Więc Cię prawdziwie ściskam i Stefek też [symbol serca] Franka” [Themerson and Themerson 9.02.1976].

Dodajmy, że Grosz była osobą przejawiającą swoje emocje nie tylko w piśmie, lecz również poprzez aktywne zaangażowanie. Dziennikarka pośredniczyła w kontaktach artystów z polskim rynkiem wydawniczym, załatwiając rozmaite formalności z wydawcami, ZAiKS-em, galeriami, doglądając kwestii płatności, wreszcie przesyłając Themersonom książki, wiersze i czasopisma publikowane w kraju. Niemal w każdym liście pisanym przez autorkę spotykamy artykułowane przez nią przejawy troski, przybierające najrozmaitsze postaci: „Sprawa druga – wystawa. Rozmawiałam z Samborskim i z Lonią: trzeba jednak porozmawiać jeszcze z typami z ministerstwa. Jestem mało obrotna i nie umiem czarować, bo walę wprost, ale będę próbowała” [Grosz 13.08.1961] albo „Pismo, jak dotychczas (4 numery), jest kompletnie amorficzne. Powiedziałam Guciowi, że mam zamiar zaprenumerować je dla Was, ale bardzo a bardzo prosił, żebym jeszcze zaczekała. Uległam jego prośbie, bo naprawdę pismo jest tak nieciekawe, że aż przykro”¹. Poza kwestiami zawodowymi Grosz zajmowała się również zdrowiem swojej przyjaciółki. Wyrazem tej troski jest chociażby obszerny list dziennikarki do Stefana, w którym autorka opisywała pobyt malarki w polskim szpitalu: „Oto kłopot – zdać Ci rzeczową relację o stanie zdrowia Franciszki, z jakąś prognozą. Ona sama i wszyscy dookoła, przede wszystkim lekarze, stwierdzają znaczną poprawę stanu ogólnego, który był po jej przyjeździe niedobry: ogromne osłabienie, zwiększone objawy alergiczne, duże wybroczyny-sińce/” [Grosz 22.09.1971].

Korespondencja ta obfituje więc w ludzkie gesty przywiązania, pełna jest żartów „w stylu Themerson” oraz wymiany zdań na temat istotniejszych, codziennych zdarzeń, planowanych i odbytych podróży, fizjologii chorowania czy wreszcie pracy, dziennikarskiej oraz artystycznej, pojmowanej w obu przypadkach nie tyle jako zwyczajne zajęcie, ile forma przeżywania własnej osobowości. Dwóm z tych kwestii przyglądać się będziemy z uwagą, obserwując sposoby, poprzez które Themerson tekstualizowała swoją fizjologię choroby, oraz dając jedną z możliwych odpowiedzi na postawione przez malarkę pytanie: jak robić obrazy bielsze od białych?

1 Mowa o tygodniku „Literatura”.

„Czy pani staje się daltonistką?”

W 1976 roku blisko siedemdziesięcioletnia Franciszka Themerson pisze do Ireny Grosz: „Okropnie byłam wzruszona jak mi Bronka powiedziała że zebrałaś trochę recenzji z *Toma Harrisa* i że je nam przysyłasz. Jesteś chyba jedyną osobą, która rozumie jak ważne są echa tego co się robi. Inaczej aż się w głowie kręci od tej próżni naokoło (I żeby ta próżnia była chociaż pusta!) [...] Dziś wreszcie mam chwilę spokoju więc piszę do Ciebie. I też trochę usiadę w pracowni – właśnie się zastanawiam jak robić obrazy bielsze od białych. Całusy kochanie, nos do góry – Franciszka [dopisek innym kolorem, zielonym, z symbolem serca] i Stefan” [Themerson and Themerson 17.05.1976].

Fragment ten w ciekawy sposób nie współgra z założeniem co do niechęci, którą Themerson odczuwała względem historyków i krytyków [Wadley 12]. Nie chciałabym przekonywać do tego, że artyści byli w sposób szczególnie zainteresowani śledzeniem informacji na ich temat, które produkowała brytyjska, francuska czy polska prasa, uważam wprost przeciwnie. Nie przypisywałabym jednak twórcom indyferencji w tym zakresie, czego dowodem jest nie tylko powyższy urywek listu do Grosz, lecz również szereg innych przesłanek. Oboje artyści udzielali – rzadko, choć bardzo pouczających – wywiadów, w których w sposób *mutatis mutandis*, poważny opowiadali o swojej pracy. Malarka pisze zresztą wprost w jednym z listów: „St.[efan] był właśnie w Holandii ogólnie czytał i był fotografowany i interviewowany (co za słowo!) i bardzo mu było przyjemnie »Special Branch« tam wyjdzie wkrótce” [Themerson and Themerson 29.02.1972]. Themersonowie nie stronili również od kontaktów z osobami zainteresowanymi ich twórczością, które na podstawie dorobku artystów tworzyły własne projekty, jak chociażby Tomasz Pobóg-Malinowski czy pisząca również w tym numerze o swojej relacji z pisarzem matka założycielka polskiej themersonologii – Ewa Kraskowska. Jak pokazują listy wymieniane przez awangardystów zarówno z filmowcem [Pobóg-Malinowski and Themerson], jak i badaczką [Kraskowska 122], kontakty te nie były ograniczane do chłodnej wymiany informacji, lecz przybierały postać zawiązywanych przy okazji wspólnej pracy form przyjaźni. Jak jednak wiadomo, nie z każdym poznanym człowiekiem porozumienie zawsze jest możliwe: „Przyszedł taki mały chłopaczek (about 18) z lokalnego pisma w East-Endzie i pytał mnie z przejęciem, a propos moich białych obrazów: »Are you

getting colour-blind?« [Czy stajesz się daltonistką?] – więc widzisz że humorystycznych sytuacji nie brak na świecie chociaż pozatem smutno” [Themerson and Themerson 05.09.1975].

W innym miejscu z kolei Themerson wspomina: „Pewien krytyk nazwał kiedyś moje bi-abstrakcyjne obrazy »białymi współczesnymi malowidłami jaskiniowymi«. Podobało mi się to pochlebne porównanie” [Wadley 51].

W obu przypadkach mowa oczywiście o metodzie malarskiej, którą Franciszka Themerson wypracowywała od połowy lat 50., a która polegała na gruntowaniu szpachlą grubej warstwy białej farby. Rozkładana równomiernie na powierzchni całego płótna mokra pokrywa służyła artystce do rysowania, by następnie za pomocą palców, patyków, noży i wszelkiego rodzaju narzędzi, które rzecz jasna nie były pędzlem, upraszczać tworzone w ten sposób „eliptyczne (i wielowarstwowe) wypowiedzi o świecie” [Wadley 69]. Jak zauważa Jasia Reichardt: „Rysowanie jasnych białych linii wydrapanych grubymi narzędziami w impaście daje poczucie pędu i agresji. Prace te nie ulegają bladej swojej powierzchni, lecz są przepelnione, a nawet rozerwane humorem, smutkiem i gniewem” [Wadley 233]. Idąc dalej, dodajmy za Wadley’em, że rozumienie „genezy obrazów Franciszki Themerson z dojrzałego okresu jej twórczości wymaga utożsamienia się z jej stanem umysłu w latach 1940–1941, kiedy musiała na nowo rozpocząć życie artystyczne” [66]. Krytyk nawiązuje do rozłąki wojennej Themersonów, przeżycia podwójnie granicznego. Czas ten był dla artystów momentem obserwacji powszechnie panującego ludzkiego upodlenia, mordów, bombardowań, głodu, upokorzeń, a także uczestnictwa w warunkach kryzysu etycznego Europy lat 40. [Reichardt; *Niewysłane listy*].

Temat doświadczeń wojennych obecny jest w największym stopniu w rysunkach Franciszki Themerson z lat 1940–1942, które autorka nazwała cyklem *Niewysłane listy*. Prace te – w których dominuje gruba czarna linia, kreślona głównie piórem, tuszem, pędzlem i akwarelą – mają z jednej strony silne nacechowanie autobiograficzne, a z drugiej wyrażają głęboką bezsilność i samotność artystki. Jak sądzę, nie jest to wcale przypadkowe, że proces nadawania kształtu odczuwanym i obserwowanym cierpieniom wyrażony został przez Themerson właśnie w tej technice plastycznej. Jak zauważa Luiza Nader w odniesieniu do cyklu rysunków wojennych

Franciszka Themerson w swojej pracowni przy Randolph Avenue,
Londyn, 1960. Fot. Stefan Themerson



Franciszka Themerson w swojej pracowni przy Randolph Avenue,
Londyn, 1960. Fot. Stefan Themerson



Władysława Strzemińskiego: „Jako neuroświadectwo rysunki artysty jednoczą zapis zewnętrznych, często granicznych wydarzeń, neurofizjologicznych procesów widzenia i związaną z nimi wewnętrzną, wisceralną, emocjonalną odpowiedź na zatrzymane na siatkówce oka sceny. Rysunkowy zapis nie dotyczy zatem wyłącznie wzrokowej obserwacji i wieloaspektowego oglądu obserwowanych scen, podmiotów i przedmiotów, ale również cieleśnie doświadczonego konkretnego wydarzenia i związanej z nim reakcji obserwatora-artysty, która jest dalej – w nieco zmienionej formie – transmitowana na obserwatora-widza” [Nader 134]. „[...] prace, które odtwarzają nawarstwione doświadczenia traumatyczne właśnie na poziomie przedjęzykowym, na poziomie obrazu, który jest wynikiem szczególnej pracy sensomotorycznej – rysunku, wymagającego połączonego wysiłku ręki, oka, umysłu (na poziomie świadomym i nieświadomym)” [181].

Kategoria neuroświadectwa, moim zdaniem, znajduje swoje zastosowanie również w przypadku cyklu wojennego Themerson. A idąc dalej, istotnym w tym kontekście pytaniem jest status rysunku jako techniki w twórczości malarki oraz jej autobiograficznych inklinacji w późniejszych pracach artystki. Wadley sugestywnie przekonuje, że autorka „koncentruje się na takich metodach malarskich, które pozwalają rysować. »Dużo rzeczy« o rysowaniu, które zrozumiała podczas miesięcy samotności w latach 1941–1942, to fundament jej dalszej twórczości. Wszystko bierze się z rysunku” [68]. Nader z kolei dodaje: „W przypadku Strzemińskiego obserwowanie Zagłady otwiera doświadczenie Wielkiej Wojny, które nigdy nie zostało poddane przez artystę ani zapomnieniu, ani pamiętaniu, ale jeśli można tak powiedzieć – stało się oddzielnym jądrem świadomości, którego energia mocno warunkowała inne warstwy doświadczenia artysty, w tym jego twórczość” [189].

W tym sensie rycie i rysunek nie-pędzłem i nie-olówkiem współgra również z pamięcią biologiczną Strzemińskiego, a jeszcze inaczej ujmując i odnosząc tę kwestię do Themerson, rozdrapywanie, wydrapywanie, rany i rysy w płótnie są również formą niewerbalnie przejawianych, niedyskursywnych pól świadomości². Z kolei Justyna Jaworska stawia sprawy następująco:

„Franciszka rysowała pogodne, satyryczne ilustracje, ale miała też swoje białe malarstwo, niczym ranę i bandaż zarazem. Uporczywa, obsesyjna praca reliefu byłaby może po prostu przepracowywaniem traumy, czyli – przywołując Franka Ankersmita – czegoś, o czym nie można pamiętać i o czym nie można zapomnieć” [Jaworska 34].

Trzeba przy tym zauważyć, że konkretne doświadczenia, do których artyści odwołują się w swoich cyklach, różniły się znacznie. Strzemiński z jednej strony brał aktywny udział w pierwszej wojnie światowej, walcząc w pierwszej linii frontu, a z drugiej obserwował zamkniętych w getcie łódzkim przyjaciół, z którymi utrzymywał kontakt przed niemiecką okupacją Polski. Themerson natomiast spędziła większość drugiej wojny światowej w bombardowanym Londynie, pracując jako kartograf dla Ministerstwa Informacji i Dokumentacji Rządu RP na Uchodźstwie. Themerson, podobnie jak Strzemiński, „odwołuje się w swoich cyklach nie do abstrakcyjnych wyobrażeń czy uniwersalizowanego doświadczenia wojny, ale do konkretnych wydarzeń” [Nader 134], choć te faktyczne przeżycia pod różnymi względami są nietożsame. Sprawa ta jest zresztą złożona, a przywołany kontekst znaczenia techniki rysunku i ich możliwych powiązań z impastami malarki ograniczam w tym miejscu, by przejść do zasadniczej kwestii postawionej przeze mnie w tytule. Pytanie o to, jak robić obrazy bielsze od białych, jest moim zdaniem w istocie pytaniem o to, jak nadać sens antybarwności. Przy czym nie chodzi tu o stłumienie koloru, lecz o pełniejsze operowanie wykluczoną warstwą semantyczną przekazu – fizycznością dzieła. Inaczej mówiąc, tak jak futuryści odrzucali warstwę semantyczną wiersza po to, by zaakcentować poziom akustyczny utworu, tak Themerson odrzuca kolor jako ośrodek swojego zainteresowania, by uwrażliwić nas na inne znaczenia obrazu. Artystka, poprzez operowanie możliwościami faktury, podkreśla wygląd zewnętrzny, organiczne ukształtowanie płótna, w tych formach gestów metamalarskich wydobywa znaczenie stłumionej materialności: warstw farby, wyżłobień, dynamiki płynącej z dosłownie rozumianej głębi. W tym sensie bielszy od białego jest, paradoksalnie lub nie, pytaniem nie tyle o kolor, ile o to, co poza kolorem jest środkiem przekazu plastycznego, a także o to, jak nadać jeszcze większą intensywność tej pozornej pozostałości, która dla Themerson jest właśnie samą istotą.

² Myśl tę przejmuję od Agnieszki Karpowicz, która podsunęła mi ją w jednej z rozmów. Pięknie dziękuję!

Gdzie jest moja rękawiczka?

Kończąc, warto dodać, że listy Ireny Grosz i Franciszki Themerson są również, a może przede wszystkim, przykładem autopatografii³. Epistolarne samoobserwacje kobiet niezwykle żywotnych i aktywnych zawodowo dotyczą fizjologii, defektów organizmu, niewydolności fizycznej, w których obie korespondentki wyrażają osobisty stosunek do procesu chorowania i starzenia: „Teraz wesoły obrazek żeby zilustrować stan mojej starej głowy: dwa dni temu poszłam do Gaberbocchusa żeby sprawdzić poranną pocztę. Zimno było piekielnie, więc w kożuchu, w szaliku etc. etc. Właśnie chciałam wracać do domu, gdy zauważyłam że zgubiłam rękawicę. Przez kwadrans chodziłam po biurze, zaglądałam do szuflad, do koszy ze śmieciami aż wreszcie zrezygnowana postanowiłam wrócić do domu. Zadzwoił telefon. Podniosłam słuchawkę żeby powiedzieć: hallo – i nagle zauważyłam że trzymam tę idiotyczną rękawiczkę w zębach! Więc widzisz – życie, choć niewygodne ale jednak śmieszne! [rysunek] Kochamy Cię okropnie – z rękawiczką w zębach, czy bez... [dwa symbole serca] Franka & St.” [Themerson and Themerson 8.01.1977].

Pisanie o dolegliwościach w przypadku obu kobiet nie przybierało formy skarg, nie miało służyć wzywaniu do współczucia, lecz, jak sądzę, było rodzajem oswojania się przez autorki ze zmienionymi przez defekty praktykami żywotnymi: „Podobno Marysia (czy Halina [nieczytelne] mówiła Ci że mi zaproponowano wystawę w New Yorku za dwa lata. Piszesz: nareszcie. Nie wiem czy »nareszcie« czy może za późno – bo sił niedużo a obrazy trzeba zrobić, a już i ta marchewka dyndająca przed nosem osła tak magnetycznie nie działa” [Themerson and Themerson 09.02.1976].

Wystawa, o której mowa, odbyła się w Galerii Gruebbaum [Franciszka Themerson, paintings]. Jak wnioskuję z dokumentów [Grosz 01.12.1977], Themersonowie nigdy jej nie zobaczyli. Podpowiedzią co do przyczyn tego faktu może być list, w którym malarka, opowiadając o swoich planach wakacyjnych, a ściślej – ich braku, stwierdza, że oboje są „niezdadni do odpoczynku” ze względu na dolegliwości nóg (Franciszka) i kręgosłupa (Stefan) [Themerson and Themerson 22.07.1974].

Chorowanie nieodłącznie łączy się z leczeniem, również Themerson podejmowała starania zaradcze: „Najpierw poszłam do osteopatów, zrobili prześwietlenie

– nic kostnego nie wykazało, ani śladu artretyzmu – i główny osteopata zaproponował mi, że ponieważ zapalenie jest poważne i »woda w kolanie« – manipulacji osteopatycznych robić nie można, ale jeśli przyjdę do niego prywatnie to on mnie będzie leczył »homeopatycznie«. A że był hindus toby pewno dodał trochę »kontemplacji« która jest bardzo nudna więc poszłam do specjalisty reumatologa – który był względnie młody, ale był już kierownikiem tego oddziału w jednym ze szpitali. Chodziłam do niego prywatnie od maja do grudnia. Siedem razy mi wyciągał płyn z kolana (analiza płynu nie wykazała infekcji) – i w końcu orzekł że nie ma pojęcia co to jest – bo dwa olbrzymie zastrzyki »cort-Bonu« które mi dał nic nie pomogły i zaproponował że jego kolega zajrzy do środka – czyli zoperuje kolano. [...] Powiedziałam *Thank you* i poszłam do kolejnego »TOP« specjalisty” [Themerson and Themerson 10.04.1969].

Nie przywołuję tych cytatów po to, by dogłębnie zdać sprawę z historii choroby malarki, którą w bardziej szczegółowej formie można odnaleźć w dokumentacji medycznej obecnej w archiwum. Dążę do tego, by zwrócić uwagę na figurę procesu rozpadu, która jest obecna w późnych pracach autorki. „W latach 80. narysowała dwa autoportrety. Na jednym z nich jest zarówno młoda, jak i stara. Na drugim jest w niej nadal duch walki” [Wadley 133]. Pomiędzy listami Themerson a jej twórczością zachodzi więc znacząca homologia. W tym przypadku jest to napięcie ugruntowane na osi rozciągniętej pomiędzy frustrującą malarzkę fizjologią ogrywaną przez nią żartem a wszystkimi znaczeniami, które artystka zdawała się przypisywać życiu.

3 Zob. [Boruszkowska].

↓ lista prac cytowanych

Boruszkowska, Iwona. "Autopatografia". *Autobiografia. Literatura. Media*, no 27, 2017, pp. 125-135.

Franciszka Themerson, paintings, drawings and theatre design. Gruenebaum Gallery, New York, 7 Dec. 1977 – 7 Jan. 1978.

Gromada. Rolnik Polski, 27 marca 1979, 29 marca 1979, 1 kwietnia 1979, 27 maja 1979.

Grosz, Irena. Letters and postcards to Franciszka. 18.09.1975, 01.12.1977, ???.12.1968, 20.10.1972, 2.02.1976, niedatowana [1978?], 22.09.1971, 13.08.1961, folder of Irena Grosz, Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie, no reference number.

Jaworska, Justyna. "Praca reliefu – Stefan czyta obrazy Franciszki". *halart*, no. 26, 2007, pp. 31-34.

Kraskowska, Ewa. "Tyłem, ale naprzód". *Studia i szkice o Themersonach*, Wydawnictwo UAM, 2018.

Nader, Luiza. *Afekt Strzemińskiego*. Wydawnictwo IBL, 2018.

Pobóg-Malinowski, Tomasz, and Stefan Themerson. Mutual letters. Archiwum Themersonów, Biblioteka Narodowa w Warszawie, folder of Tomasz Pobóg-Malinowski, no reference number.

Reichardt, Jasia. *Piętnaście podróży z Warszawy do Londynu*. Translated by Joanna Błachnio, Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018.

Themerson, Franciszka, and Stefan Themerson. Letters and postcards to Irena Grosz. 29.02.1972, 05.09.1975, 09.02.1976, 8.01.1977, 8.01.1977, 22.07.1974, 10.04.1969, 17.05.1976, 15.05.1967, 5.10.1968, 9.02.1976, Muzeum Sztuki w Łodzi, reference number: DS/1013.

---. *Niewysłane listy*. Fundacja słowo/obraz terytoria, Żydowski Instytut Historyczny, 2019.

Wadley, Nick. *Franciszka Themerson*. Translated by Joanna Błachnio, et al., Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Themerson Estate, 2020.

↓ abstract

“HOW TO MAKE PICTURES WHITER THAN WHITE?” LETTERS BETWEEN FRANCISZKA THEMERSON AND IRENA GROSZ

Honorata Sroka

This article discusses the letters between Franciszka Themerson and Irena Grosz. The manuscripts stored in the Themersons Archive at the National Library in Warsaw and the library of the Museum of Art in Łódź are the correspondence from 1959–1979. The close relationship between the avant-garde painter Themerson and the journalist Grosz allowed, most of

all, for studying the intimist writings of Franciszka and drawing attention to the autobiographical overtone of her artistic work.

KEYWORDS: Franciszka Themerson, Irena Grosz, letters, correspondence, white paintings, archive, avant-garde