

**WYWOŁYWANIE PEŁNEGO OBRAZU**  
**DEVELOPING THE WHOLE PICTURE**







Zofia Glazer, lata 70. xx w.  
Zofia Glazer, 1970s

## WYWOŁYWANIE PEŁNEGO OBRAZU. PRZYPADEK DZIAŁALNOŚCI I ARCHIWUM ZOFII GLAZER-RUDZIŃSKIEJ

## DEVELOPING THE WHOLE PICTURE: THE CASE OF ZOFIA GLAZER-RUDZIŃSKA'S WORK AND ARCHIVE



**MARIKA KUŹMICZ**

Wywoływanie pełnego obrazu. Przypadek działalności  
i archiwum Zofii Glazer-Rudzińskiej

11

**LUIZA NADER**

Ciało pragnące. Litografie i rysunki Zofii Glazer-Rudzińskiej

35

**MARIKA KUŹMICZ**

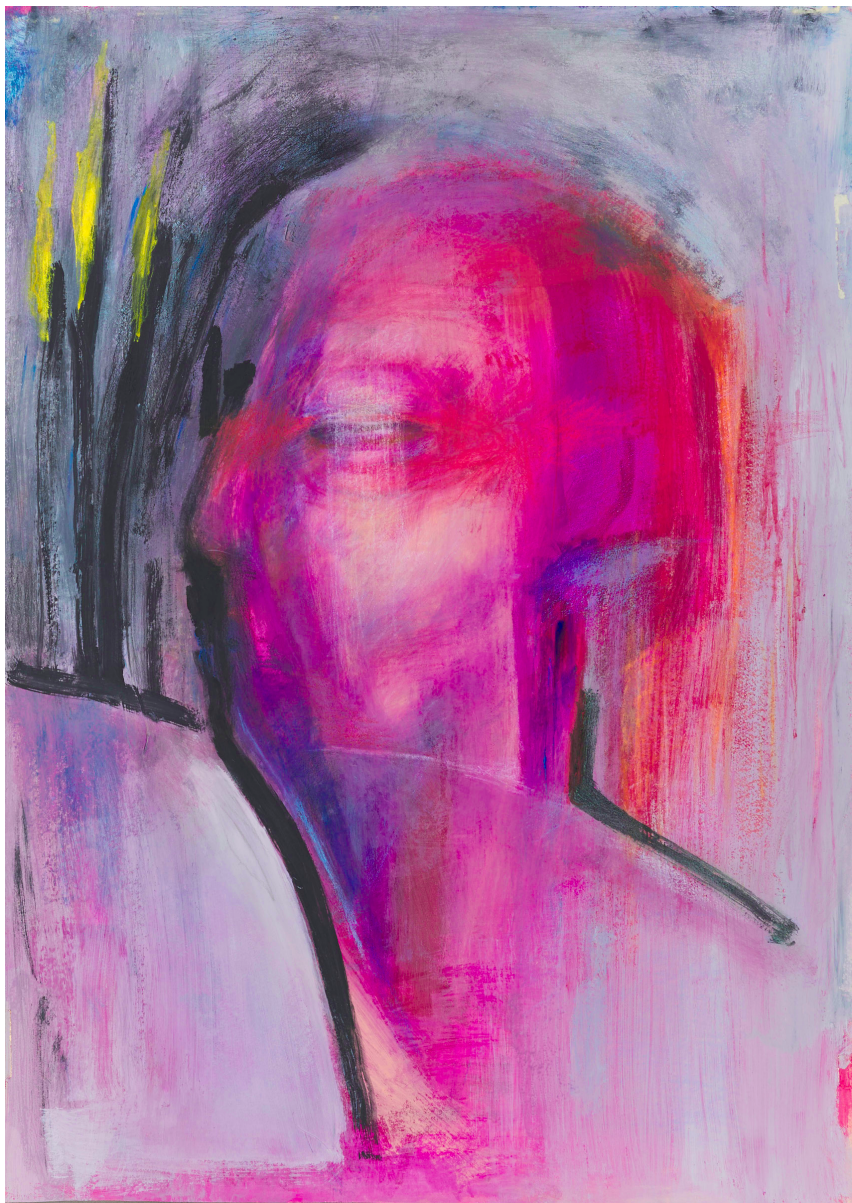
Developing the Whole Picture: The Case  
of Zofia Glazer-Rudzińska's Work and Archive

21

**LUIZA NADER**

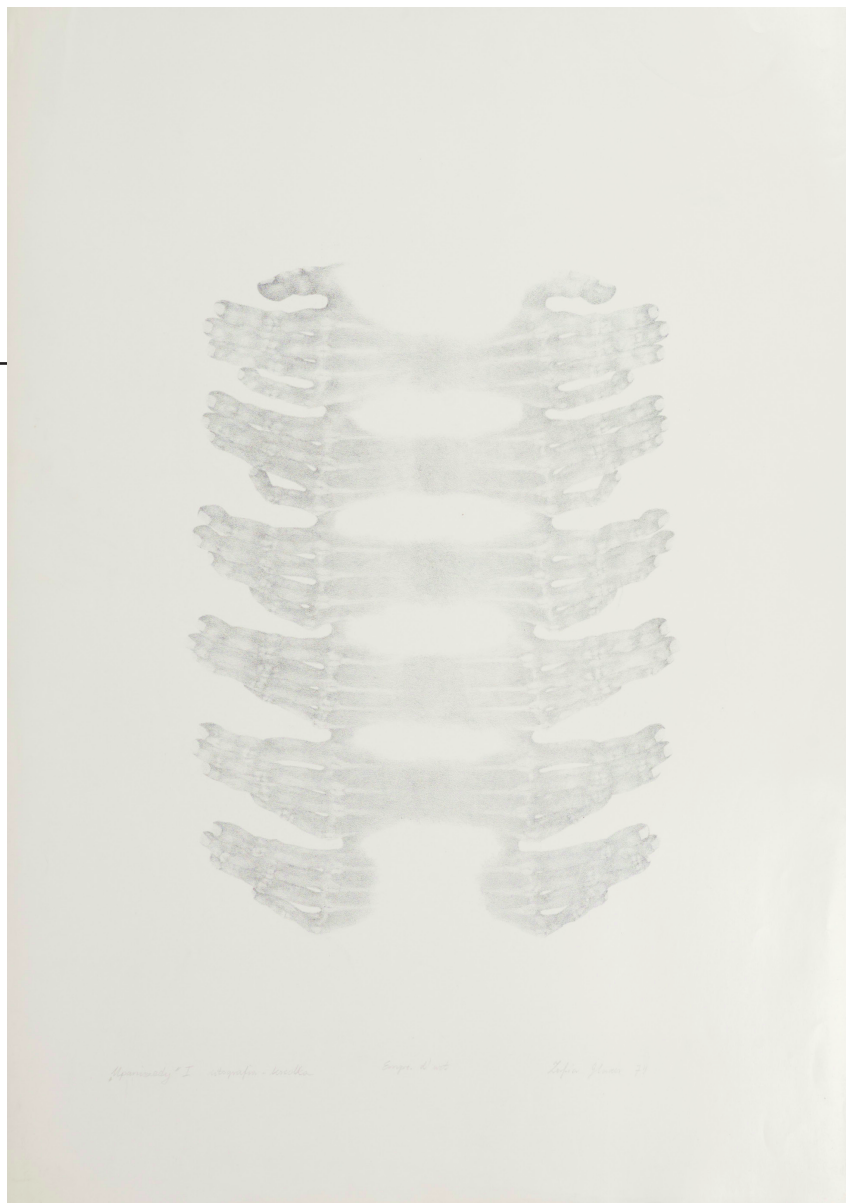
The Desiring Body. Lithographs and Drawings  
by Zofia Glazer-Rudzińska

45



Z cyklu *Salon*, 1996–1998, technika własna na papierze, różne wymiary  
From the series *Salon*, 1996–1998, mixed media on paper, various dimensions

## Wywoływanie pełnego obrazu. Przypadek działalności i archiwum Zofii Glazer-Rudzińskiej



*Upanishady I*, 1975, litografia na papierze, 70 × 100 cm  
*Upanishads I*, 1975, lithograph on paper, 70 × 100 cm

Niniejszy tekst ma na celu syntetyczne omówienie zawartości archiwum Zofii Glazer-Rudzińskiej (1950–2017), którego opracowanie było elementem działań podjętych w 2025 roku przez Fundację Arton przy wsparciu Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków w ramach programu „Wzmocnienie potencjału warszawskich pracowni artystycznych”. Omawiam w nim krótko działania, które podjęliśmy w ramach pracy nad dorobkiem tej artystki. Wreszcie — jest to próba zdefiniowania miejsca twórczości Glazer-Rudzińskiej w aktualnym polu sztuki, a ponadto przedstawienie kilku możliwości jej dalszej popularyzacji. Pisząc ten esej, opieram się na materiałach pochodzących ze wspomnianego archiwum, a także na rozmowach przeprowadzonych z jego opiekunem, mężem artystki Krzysztofem Rudzińskim.

Na początek kilka podstawowych informacji biograficznych. Zofia Glazer-Rudzińska była absolwentką Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych (dalej: ASP) w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem w pracowni litografii obroniła w 1974 roku. Od 1975 roku związana z macierzystą uczelnią, gdzie przeszła wszystkie stopnie kariery akademickiej — od asystentki profesora Jerzego Tchórzewskiego po tytuł profesora zwyczajnego (1997). W latach 1996–1999 pełniła funkcję prodziekany Wydziału Rzeźby, od 1995 do 2017 roku prowadziła Pracownię Rysunku na tym samym wydziale. Prowadziła również zajęcia z rysunku w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie (1990–1992). Zajmowała się przede wszystkim grafiką (litografią), ale też rysunkiem i malarstwem. Była autorką licznych

cykli litografii, takich jak *Kraby*, *Katedra*, *Nauka latania*, *Portrety*, *Salon* czy *Pejzaż*. Stale powracającym motywem w jej twórczości były ludzkie dłonie. Zrealizowała ponadto szereg wydawnictw bibliofilskich — ilustrowała poezję Dylana Thomasa, Paula Éluarda, T.S. Eliota, Józefa Barana i Anny Kamieńskiej. Aktywna uczestniczka życia artystycznego i pedagogicznego, wieloletnia jurorka Ogólnopolskiego Konkursu Szkół Plastycznych.

Sytuacja Zofii Glazer-Rudzińskiej jest interesującym *case-study*, jeśli próbujemy analizować i diagnozować przyczyny niedostatecznej reprezentacji artystek w polskim polu sztuki. Jej twórczość nie jest dobrze znana lub też po prostu nie jest znana — nawet specjalistom — ponieważ praktycznie nie została opracowana. Dlaczego tak się stało, skoro — jak to wynika z krótkiej noty biograficznej — Glazer-Rudzińska była osobą bardzo aktywną zawodowo? Co więcej, jej droga awansu w ASP była sukcesem: w polskich uczelniach artystycznych nadal zatrudnianych jest mniej kobiet niż mężczyzn<sup>1</sup>, a następnie niewiele z nich ma możliwość prowadzenia własnej pracowni. Jak wspomina mąż artystki, była ona ponadto osobą bardzo oddaną swoim studentkom i studentom, nigdy jednak nie zaniedbywała własnej twórczości, co zaowocowało licznymi wystawami indywidualnymi i udziałem w wystawach zbiorowych. Aby próbować odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zadać kilka pytań pomocniczych, a mianowicie: co właściwie jest wyznacznikiem tego, że dana twórczość, czyjaś aktywność artystyczna została rozpoznana, opracowana? Jakże należałoby wprowadzić kryteria? Należy do nich z pewnością obecność prac w kolekcjach publicznych, widoczność w opracowaniach książkowych i innych, dotyczących danego okresu w sztuce, a także w dyskursie akademickim i wystawienniczym. Te kategorie można oczywiście mnożyć i rozszerzać, skupmy się jednak na tych kilku.

1 — Jeszcze w 2015 roku, jak to wynika z raportu opracowanego przez Fundację Katarzyny Kozyry, 70 procent osób studiujących w Polsce na uczelniach artystycznych to kobiety, które jednocześnie stanowiły 30 procent kadry dydaktycznej zob. <https://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/marne-szanse-sprawdzam/> (dostęp: 10.12.2025).



*Kraby*, 1975, litografia na papierze, 70 × 50 cm  
*Crabs*, 1975, lithograph on paper, 70 × 50 cm

W przypadku Zofii Glazer-Rudzińskiej jej prace, poza kilkoma wyjątkami (kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu), nie zostały włączone do zbiorów instytucjonalnych, co oznacza, że nawet zainteresowani sztuką odbiorcy raczej nie trafią na jej dzieła na wystawach stałych kolekcji ani na wystawach czasowych. Za życia artystki jej twórczość nie doczekała się całościowego opracowania, co przełożyło się między innymi na brak katalogu *raisonné*, opracowania monograficznego w formie katalogu czy innego rodzaju publikacji, poza okazjonalnymi niewielkimi drukami towarzyszącymi niektórym z jej ekspozycji. Prace tej artystki nie pojawiają się w ostatnich latach na wystawach zbiorowych, nie odbywają się także jej wystawy indywidualne<sup>2</sup>.

Jednocześnie jednak trzeba dodać i podkreślić to, że Glazer-Rudzińska tworzyła systematycznie przez kilka dekad i że jej prace nie uległy zniszczeniu czy rozproszeniu. Przeciwnie, artystka przechowywała swoje materiały bardzo starannie, począwszy od rysunków i grafik wykonanych jeszcze w okresie studiów. Po śmierci artystki jej mąż, który towarzyszył żonie w jej twórczej drodze przez kilka dekad, uporządkował prace, katalogując całość materiału, który znajduje się w ostatniej zajmowanej przez nią pracowni, czyli w pokoju w mieszkaniu pary na warszawskim Mokotowie. Tam przechowywane są prace wchodzące w skład wymienionych powyżej cykli graficznych, jej obrazy i rysunki. Co więcej, w skład zasobu Glazer-Rudzińskiej wchodzi również liczne materiały prasowe: artykuły, recenzje i innego rodzaju teksty, publikowane za życia artystki, jak też plakaty, ulotki i innego rodzaju informacje towarzyszące jej wystawom. Osoba zainteresowana twórczością artystki może także zapoznać się z jej lekturami, tekstami kultury, które na nią wpływały i którymi się inspirowała. Krzysztof Rudziński podjął się nawet samodzielnego stworzenia strony internetowej, na której udostępnił

2 — Z jednym wyjątkiem: w czerwcu 2021 roku w ASP w Warszawie (w Pałacu Czapskich) odbyła się wystawa Zofii Glazer-Rudzińskiej pod tytułem *Monochromatycznie*.



Pejzaż (*Le Paysage*), 1975, litografia na papierze, 50 × 70 cm  
*Landscape (Le Paysage)*, 1975, lithograph on paper, 50 × 70 cm

znaczoną część prac swojej żony w celu popularyzacji jej twórczości. Choć sytuacja jest w zasadzie idealna pod względem kompletności zasobu, nie przełożyło się to doraźnie na zwiększenie zainteresowania dorobkiem tej artystki ze strony osób ani instytucji kultury.

Tymczasem nieobecność Zofii Glazer zubaża obraz polskiej sztuki, szczególnie z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale także początku XXI wieku. Istotną i wartą analizy sprawą jest udana kariera akademicka tej artystki. Jak wspominałam, kobiety, które osiągnęły stanowiska kierownicze,



*Katedra*, 1976, litografia na papierze, 100 × 59,5 cm  
*Cathedral*, 1976, lithograph on paper, 100 × 59.5 cm

tudzież prowadziły własne pracownie, stanowiły mniejszość kadry dydaktycznej w uczelniach artystycznych.

Przytaczając powody, dla których dorobek tej twórczyni powinien stać się przedmiotem badań, nie wolno stracić z pola widzenia samych prac. Nie można jednak naprawdę się im przyjrzeć, dopóki nie zostaną wykonane podstawowe działania, takie jak przygotowanie inwentarza danego zasobu, jego digitalizacja i opracowanie opisów prac, zawierających podstawowe dane o nich (tytuł, rok powstania, wymiary, medium). Te czynności nie zostały dotąd przeprowadzone w zasobie Glazer-Rudzińskiej lub były wykonywane tylko fragmentarycznie.

Kiedy natomiast zrealizowaliśmy te działania, porządkując prace chronologicznie na potrzeby ich inwentaryzacji, w pełni ukazały się ich ważne aspekty. Przede wszystkim to, że artystka doskonale opanowała wymagającą technikę litografii, którą posługiwała się najchętniej. Wprowadziła do tego medium oryginalną, osobną i osobistą tematykę. Przez lata tworzyła wizualną opowieść, snutą w kolejnych cyklach graficznych, których aktorami były dłonie, motyw fascynujący artystkę przez wiele lat. Jej wczesne prace, powstałe pod koniec okresu studiów i w ramach dyplomu, to przedstawienia także innych części ludzkiego ciała, często w zestawieniu z formami geometrycznymi, co sprawia wrażenie wyłaniania się ludzkiej postaci lub jej uwalniania z narzuconych schematów. Gdyby próbować ułożyć jej prace chronologicznie i stworzyć na tej bazie narracyjną opowieść, można byłoby powiedzieć, że na kolejnych arkuszach papieru te oswobodzone formy-postaci zaczynają żyć, egzystować na swoich zasadach, według swoich potrzeb.

Jak pisał o tych pracach Jerzy Tchórzewski, którego artystka była asystentką na początku swojej pracy w ASP:

*Zofia Glazer przygląda się ludzkiemu ciału z bliska, interesuje się ciałem bardziej jako materiałem, budulcem, z którego natura wy-modelowała człowieka, mieszcząc w nim całe nasze jestestwo, niż jako materią, która postać ludzką okryła. Nie rysuje aktu (postaci), rysuje jego fragmenty, często, najczęściej ręce, choć nie tylko ręce.*

*Rysuje je kredką litograficzną w „próżni”. Biel papieru otaczająca te fragmenty ludzkiego ciała jest wobec nich całkiem obojętna. Nie sugeruje przestrzeni, nie przyjmuje ich światła, ani im nie użycza swojego, nie stanowi nawet dla nich tła, jest próżną. [...] Te biologiczne figury-znaki zaczynają jak gdyby wykształcać w sobie jakieś mechanizmy obronne (przed czym? przed tą obojętną próżnią?), zaczynają wpisywać się w ostre kłujące formy, które w razie potrzeby mogłyby obronić ich miękką, wrażliwą, bezbronną tkankę<sup>3</sup>.*

W istocie prace Glazer-Rudzińskiej mają wymiar egzystencjalny: powołane przez nią byty, zawieszone we wspomnianej przez Tchórzewskiego próżni, określają poprzez siebie to, w czym się znajdują. Ich forma określa przestrzeń wokół nich.

Szczególne miejsce wśród litografii Glazer zajmują te, na których artystka przedstawiła nie tylko dłonie, ale także kobiece piersi, zazwyczaj w bliskości wspomnianych już dłoni. Widzimy zatem jednocześnie: scenę zmysłową, jak i rodzaj krajobrazu, w którym pierś staje się górą, płaszczyzna dłoni jest jej podnóżem. Można zaryzykować stwierdzenie, że te właśnie grafiki są najlepszym portretem świeżego związku pomiędzy kochającymi się ludźmi, którym granice całego świata wyznaczają ich ciała.

Sensualny, cielesny motyw w twórczości Zofii Glazer wymaga szczególnej uwagi, również dlatego, że nie był to wątek raczej rzadko podejmowany przez kobiety. Tymczasem w twórczości tej artystki przewijał się on bardzo często. Przedstawienia własnego ciała twórczyni zaczęła wykonywać już w latach siedemdziesiątych. W 1975 roku zrealizowała cykl form przestrzennych — odcisków jej ciała, od twarzy, przez tors, nogi i ręce. Obiekty są bardzo nośne interpretacyjnie i pozwalają dotknąć tematu jednej z najważniejszych inspiracji Glazer, czyli twórczości Aliny Szapocznikow. Zarówno rzeźby Szapocznikow, jak i formy stworzone przez Glazer w fascynujący sposób balansują pomiędzy figurą ciała erotycznego a egzystencjonalnego.

Interesujących wątków w twórczości tej artystki jest znacznie więcej. Obecnie reprodukcje jej prac i inne materiały związane z jej twórczością zostały opublikowane w bazie prowadzonej przez Fundację Arton [www.forgottetheritage.eu](http://www.forgottetheritage.eu). Od blisko dziesięciu lat staramy się nie tylko umieszczać tam kolejne archiwa artystek i artystów, ale także budować wokół tej bazy społeczność osób zainteresowanych sztuką Europy Środkowo-Wschodniej, głównie z okresu 1960–1989. Sprawia to, że twórczość Glazer-Rudzińskiej została tym samym umieszczona w pewnym kontekście, staje się ponadto bardziej widoczna dla innych badaczy, kuratorów sztuki, akademików, co zwiększa szanse na poszerzenie zasięgu jej dorobku, a tym samym na zwiększenie jego widoczności i obecności na przykład w kolekcjach muzealnych. Ważnym wątkiem jest wprowadzanie prac Glazer do przestrzeni akademickiej, dlatego też w 2025 roku Fundacja Arton we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie przeprowadziła warsztaty w pracowni artystki z udziałem osób studiujących na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich ASP. Efekty warsztatów będą widoczne w kolejnym roku, kiedy osoby w nich uczestniczące przygotują wystawę prac tej twórczyni w warszawskiej siedzibie Fundacji.

Wydaje się, jakby sytuacja całości twórczości Zofii Glazer była dotąd bliska przedstawianym przez nią formom — zawieszona w próżni. Dlaczego tak się stało, to pytanie otwarte, ale sądzę, że warto je zadać. Być może chodziło w tym wypadku o język artystyczny, jakim się posługiwała, może o medium, które wybierała najczęściej (polska grafika, zwłaszcza ta tworzona przez kobiety w drugiej połowie XX wieku, czeka na rewizję i na ponowne odczytanie jej historii i dokonań). Niewykluczone, że powody są jeszcze inne, w każdym razie z pewnością reprezentatywna zawartość jej archiwum, jej własne starania i działania jej rodziny, w szczególności męża, pozwalają tę sytuację odwrócić i wykonać kolejny krok w kierunku uzyskania pełniejszego obrazu polskiej sztuki po 1945 roku.

## Developing the Whole Picture: The Case of Zofia Glazer-Rudzińska's Work and Archive



*Untitled*, 1980s, oil, relief on canvas, 103 × 83 cm  
Bez tytułu, lata 80. xx w., olej, relief na płótnie, 103 × 83 cm

This text seeks to offer a concise overview of the archive of Zofia Glazer-Rudzińska (1950–2017), researched and catalogued in 2025 by the Arton Foundation with the support of the Office of the Municipal Conservation Officer under the program *Strengthening the Potential of Warsaw's Art Studios*. It also briefly addresses the activities carried out in the course of our work with the artist's oeuvre. Finally, the essay attempts to establish Glazer-Rudzińska's position within the contemporary field of art and to outline several possible avenues for the further popularization of her work. The analysis is based on materials contained in the aforementioned archive, as well as on conversations with its curator, the artist's husband, Krzysztof Rudziński.

To begin, it is necessary to provide several key biographical facts. Zofia Glazer-Rudzińska was a graduate of the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where she obtained her diploma with honors in the lithography studio in 1974. From 1975 onwards, she remained affiliated with her *alma mater*, progressing through all stages of her academic career — from assistant to Professor Jerzy Tchórzewski to the title of full professor (1997). Between 1996 and 1999, she served as Vice-Dean of the Faculty of Sculpture, and from 1995 until 2017 she ran the Drawing Studio at the same faculty. She also taught drawing at the State Higher School of Theatre in Warsaw (1990–1992). Glazer-Rudzińska worked primarily in graphic arts, with a particular focus on lithography, while also engaging with drawing and painting. She created numerous

lithographic series, including *Kraby* [Crabs], *Katedra* [Cathedral], *Nauka latania* [Learning to Fly], *Portrety* [Portraits], *Salon*, and *Pejzaż* [Landscape]. A recurring motif in her work was the human hand. In addition, she produced a number of bibliophile editions, illustrating the poetry of Dylan Thomas, Paul Éluard, T. S. Eliot, Józef Baran, and Anna Kamieńska. Actively involved in artistic and educational life, she also served for many years as a juror for the National Art School Competition.

Zofia Glazer-Rudzińska's situation provides an interesting case study for analyzing and diagnosing the structural causes of the underrepresentation of women artists within the Polish art field. Her work remains little known — not to say completely unknown — even to specialists, largely because it has scarcely been subjected to scholarly scrutiny. This raises an obvious question: why has this been the case, given that, as even the brief biographical outline above demonstrates, Glazer-Rudzińska was an exceptionally active and professionally accomplished artist? Moreover, her academic career at the Academy of Fine Arts was demonstrably successful, all the more so since Polish art schools continue to employ significantly fewer women than men,<sup>1</sup> and only a small proportion of female artists have had the opportunity to run their own studios. As the artist's husband recalls, she was deeply devoted to her students, yet never at the expense of her own artistic practice, which found expression in numerous solo exhibitions and participation in group shows.

In attempting to address this paradox, it becomes necessary to pose a series of subsidiary questions, foremost among them: what, in fact, determines whether a body of work or an individual artistic practice is recognized, researched, and incorporated into art-historical narratives? What criteria are applied

in such processes of validation? These would certainly include the presence of works in public and institutional collections; visibility in books, catalogues, and other publications devoted to a given period; and inclusion in academic, curatorial, and exhibition discourses. While these categories could be further elaborated and refined, it is sufficient here to focus on these fundamental parameters.

In Glazer-Rudzińska's case, with a few exceptions — most notably works held in the collection of the National Museum in Wrocław — her oeuvre has not entered institutional collections. As a result, even informed audiences are unlikely to encounter her works, whether in permanent displays or temporary exhibitions. During her lifetime, her artistic output was never comprehensively documented, which has had lasting consequences, including the absence of a *catalogue raisonné* or a monographic study in the form of a substantial catalogue or other publication, beyond occasional modest prints produced to accompany selected exhibitions. In recent years, her works have not featured in group exhibitions, nor have they been the subject of any solo presentations.<sup>2</sup>

At the same time, it must be clearly stated and emphasized that Glazer-Rudzińska worked with remarkable consistency over several decades, and that her oeuvre has neither been destroyed nor dispersed. On the contrary, she preserved her materials with great care, beginning with drawings and prints produced during her studies. Following the artist's death, her husband — who had accompanied her creative path for many decades — systematically organized her works, cataloguing all the materials found in her final studio — a room in the couple's apartment in the Mokotów district in Warsaw. This space now houses works belonging to her major graphic series, as well as her paintings and drawings. Moreover, Glazer-Rudzińska's

1 — According to a report prepared by the Katarzyna Kozyra Foundation, as recently as 2015 women accounted for 70 per cent of students enrolled at art academies in Poland, while at the same time representing only 30 per cent of academic teaching staff (see: <https://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/marne-szanse-sprawdzam/>, accessed 10 December 2025).

2 — With one exception: in June 2021, the Academy of Fine Arts in Warsaw (at the Czapski Palace) hosted an exhibition of Zofia Glazer-Rudzińska entitled *Monochromatycznie* [Monochromatically].

archive encompasses an extensive body of contextual materials, including press clippings, reviews, and other texts published during her lifetime, alongside posters, leaflets, and various ephemera connected to her exhibitions. Those interested in her work may also consult her personal reading materials and cultural texts that informed and inspired her artistic practice. Krzysztof Rudziński has additionally created a website presenting a substantial portion of his wife's oeuvre, with the aim of increasing its visibility and accessibility. Despite the essentially ideal state of the archive in terms of its completeness, this has not led, at least in the immediate sense, to a corresponding increase in interest in the artist's oeuvre, whether among individuals or cultural institutions.

Meanwhile, the absence of Zofia Glazer-Rudzińska from broader art-historical narratives impoverishes the image of Polish art — most notably in relation to the 1980s and 1990s, but also with regard to the early decades of the twenty-first century. Her successful academic career warrants attention. As already noted, women who attained directorial positions and led their own studios constituted a clear minority within the teaching staff of art academies.

In enumerating the reasons why this artist's body of work merits scholarly attention, it is essential not to lose sight of the works themselves. However, it is not possible to examine them properly without the completion of fundamental preparatory tasks, such as compiling a comprehensive inventory of the collection, digitizing the materials, and producing object descriptions with essential data (title, year of creation, dimensions, medium). These procedures had previously either not been carried out at all or had been undertaken only in a fragmentary and incomplete manner.

Once these tasks were completed and the works were arranged chronologically for inventory purposes, several of their key characteristics became immediately evident. Above all, the artist demonstrated complete mastery of the technically demanding medium of lithography, which she employed



*Untitled*, 1980s, oil, relief on canvas, 103 × 83 cm

Bez tytułu, lata 80. xx w., olej, relief na płótnie, 103 × 83 cm

most frequently. Within this medium, she introduced themes that were original, distinctive, and unmistakably personal. Over the years, she developed a coherent visual narrative, unfolding across successive graphic cycles, whose recurring protagonists were the human hands — a motif that fascinated her for many years. Her early works, produced at the conclusion of her studies and as part of her diploma project, also depict other parts of



*Untitled*, 1990s, oil on canvas, 120 x 200 cm  
 Bez tytułu, lata 90. xx w., olej na płótnie, 120 x 200 cm

the human body, often juxtaposed with geometric forms, creating the impression of a human figure emerging from, or being liberated from, imposed structures and patterns. If one were to arrange her works in a strictly chronological sequence and construct a narrative on this basis, it might be said that, from sheet to sheet, these liberated forms-figures gradually begin to come to life and exist on their own terms, according to their own internal logic and needs.

As Jerzy Tchórzewski — under whom the artist served as an assistant at the outset of her career at the Academy of Fine Arts — wrote of these works: “Zofia Glazer looks at the human body up close; she is interested in the body more as

a material, a building block from which nature has modelled the human being, containing our entire existence, than as a surface that merely covers the figure. She does not draw the nude (figure) — she draws its fragments: most often hands, though not exclusively. She draws them with a lithographic pencil in a ‘vacuum’. The white of the paper surrounding these fragments of the human body is entirely indifferent to them. It does not suggest space, it does not receive their light nor lend them its own, it does not even function as a background; it is empty. [...] These biological figures-signs begin to develop a kind of defensive mechanism (against what — this indifferent void?), inscribing themselves into sharp, prickly forms that could, if necessary,

protect their soft, sensitive, defenceless tissue.”<sup>3</sup> Indeed, Glazer-Rudzińska’s works have an existential dimension: the beings she creates, suspended within the void described by Tchórzewski, define through themselves the conditions of that which surrounds them — their form determines the space around them.

A special place within Glazer-Rudzińska’s lithographic oeuvre is occupied by works in which she depicted not only hands but also female breasts, most often positioned in close proximity to one another. These compositions may be read simultaneously as sensual scenes and as a kind of landscape, in which the breast assumes the role of a mountain and the palm of the hand becomes its foothill. One might venture to suggest that these prints constitute a remarkably apt portrait of an emerging relationship between two people in love, whose bodies come to define the boundaries of an entire world.

The sensual, corporeal dimension of Glazer-Rudzińska’s work merits particular attention, not least because such motifs were rarely taken up by women artists, whereas in her practice they recur with striking frequency. As early as the 1970s, Glazer-Rudzińska began to depict her own body. In 1975, she produced a series of spatial forms — impressions of her body ranging from her face and torso to her legs and arms. These objects are highly interpretative in character and open the way to one of the artist’s most significant sources of inspiration: the work of Alina Szapocznikow. Both Szapocznikow’s sculptures and Glazer-Rudzińska’s forms occupy a fascinating space between the figure of the erotic body and that of the existential one.

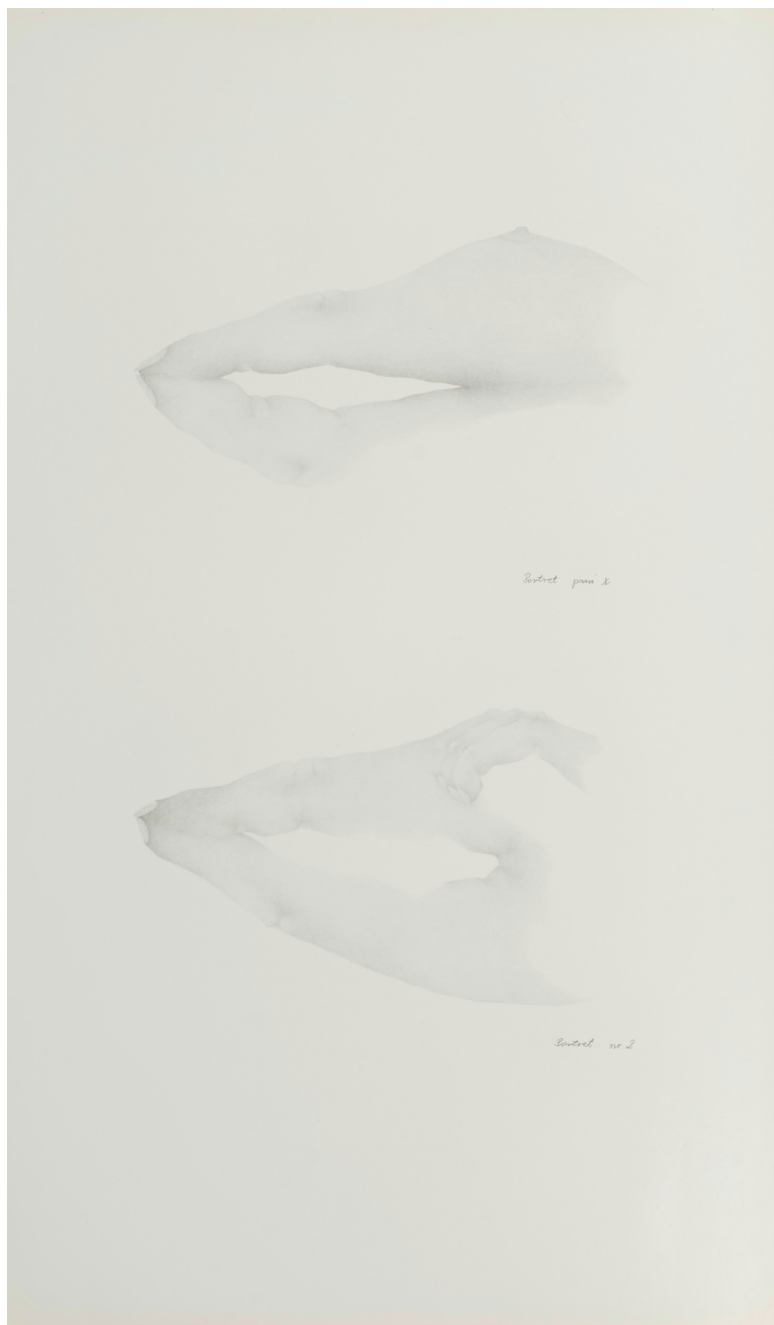
Numerous other interesting thematic threads can be identified in this artist’s oeuvre. Reproductions of her works, along with a wide range of materials related to her artistic practice, have now been made available through a database maintained by the Arton Foundation at [www.forgottenheritage.eu](http://www.forgottenheritage.eu). For nearly a decade, we have sought not only to expand the database by incorporating new artists’ archives, but also to cultivate



*Cathedral II*, 1976, lithograph on paper, 84 × 53.5 cm

*Katedra II*, 1976, litografia na papierze, 84 × 53,5 cm

3 — See <https://zofiaglazer.pl/grafika/> (accessed 10 November 2025).



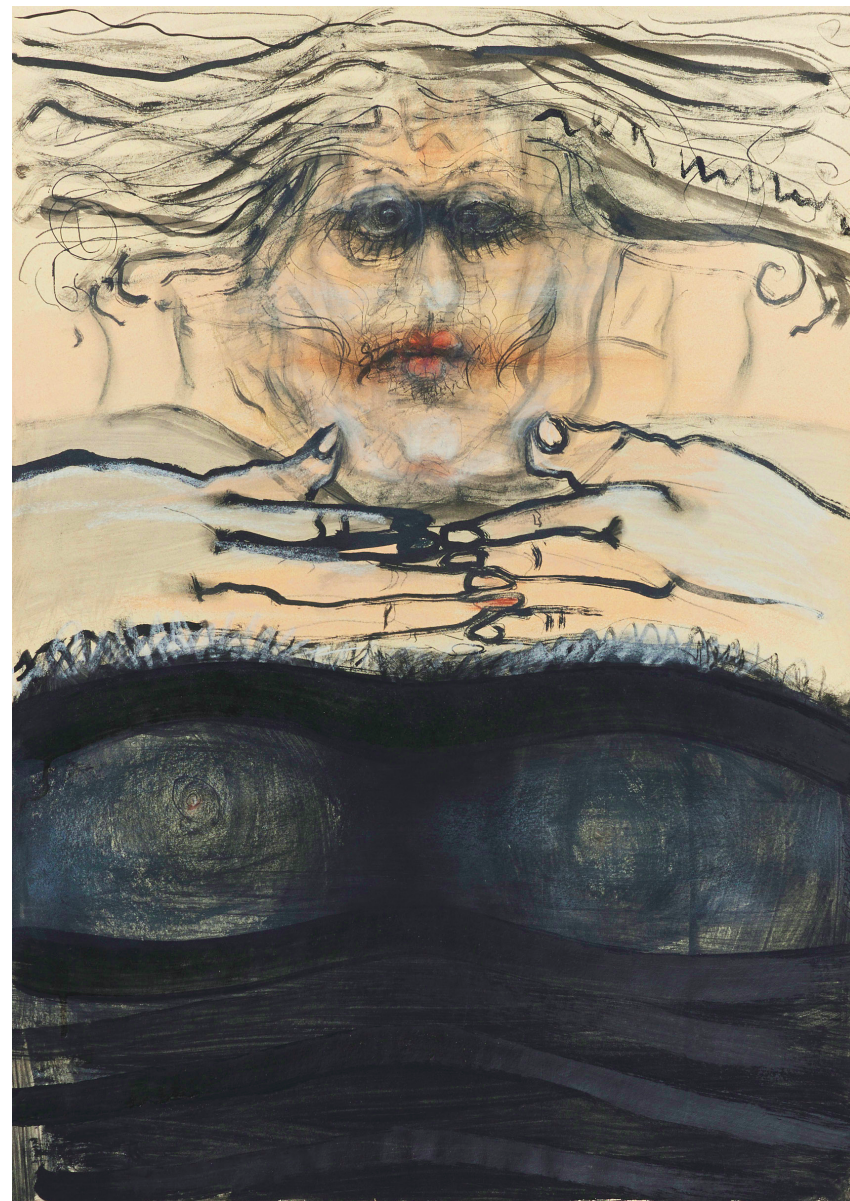
*Portrait of Mrs. x, Portrait No. 2*, from the series *Portraits*, 1977, lithograph on paper, 100 × 61 cm  
*Portret pani x, Portret nr 2*, z cyklu *Portrety*, 1977, litografia na papierze, 100 × 61 cm

a community of people interested in Central and Eastern European art, particularly from the period 1960–1989. As a result, Glazer-Rudzińska's work has been situated within a broader context, which enhances its visibility among researchers, curators, and academics, increasing the likelihood of extending its reach and strengthening its presence, for example, within museum collections. Equally important is the introduction of Glazer-Rudzińska's work into the academic sphere. To this end, in 2025 the Arton Foundation, in cooperation with the Academy of Fine Arts in Warsaw, organized workshops in the artist's studio with the participation of students from the Faculty of Art Research and Curatorial Studies. The outcomes of these workshops will become visible in the coming year, when the participants prepare an exhibition of the artist's works at the Foundation's headquarters in Warsaw.

It appears as though Zofia Glazer-Rudzińska's oeuvre as a whole has thus far mirrored the condition of the forms she herself created — suspended in a kind of vacuum. The reasons for this situation remain an open question, yet one that deserves to be posed. It may lie in the artistic language she employed, or perhaps in the medium she most frequently chose (Polish graphic art — particularly that produced by women in the second half of the twentieth century — still awaits critical revision and a thorough reappraisal of its history and achievements). There may, of course, be other explanations. Nevertheless, the representativeness and integrity of Glazer-Rudzińska's archive, combined with her own sustained efforts and the commitment of her family, especially her husband, create the conditions for reversing this state of affairs, creating an opportunity to take another step towards a more complete understanding of Polish art after 1945.



Z cyklu *Salon*, 1996–1998, technika własna na papierze, różne wymiary  
From the series *Salon*, 1996–1998, mixed media on paper, various dimensions



## Ciało pragnące. Litografie i rysunki Zofii Glazer-Rudzińskiej



*Na temat praw człowieka (Sur les droits d'homme)*, 1975, litografia na papierze, 78,5 × 54 cm  
*On Human Rights (Sur les droits d'homme)*, 1975, lithograph on paper, 78.5 × 54 cm

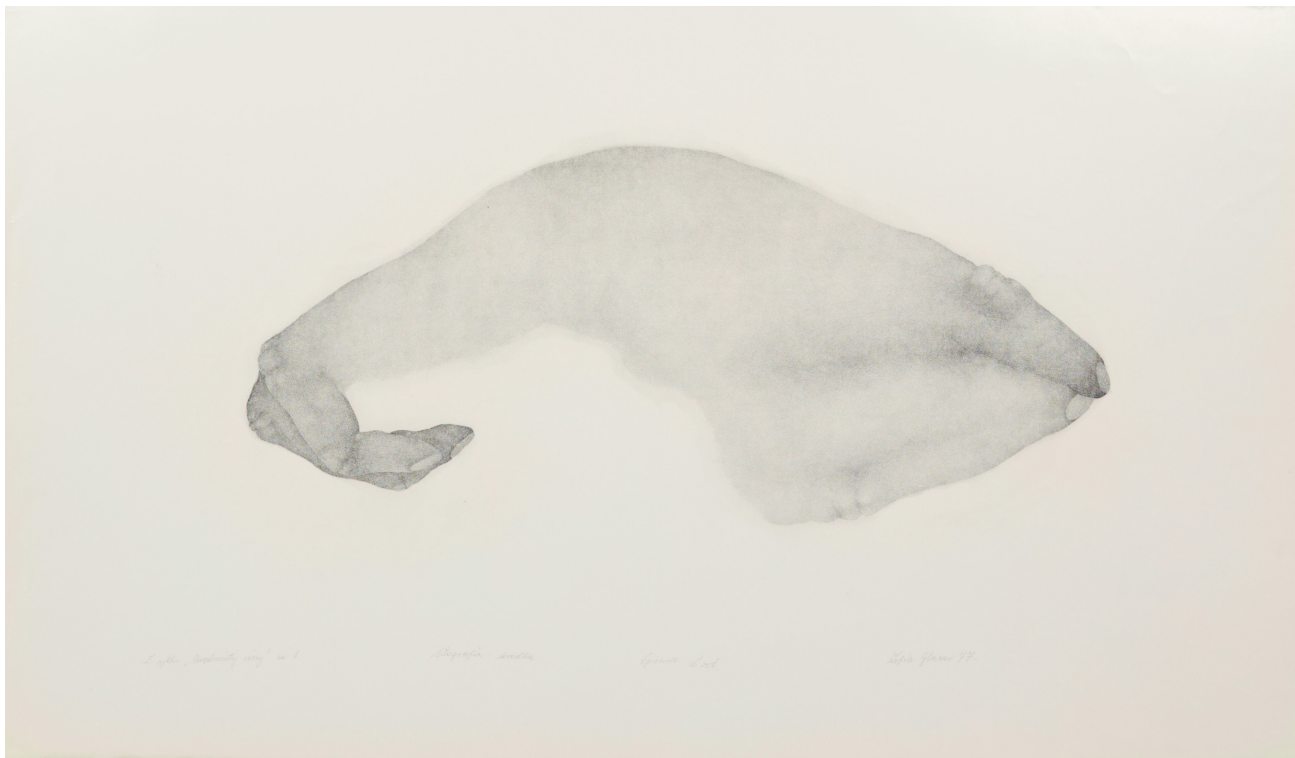
Wśród prac tworzących spuściznę Zofii Glazer-Rudzińskiej (1950–2017) wyróżniają się litografie i rysunki (powstające od początku lat siedemdziesiątych aż po późne lata dziewięćdziesiąte XX wieku), wypełniane przez hybrydyczne formy wyrosłe ze zwielokrotnionych i zmutowanych części ludzkiego ciała. Powtórzone i połączone palce i dłonie, łydki, usta i piersi, a czasami korpusy — łączą się w surrealistyczne, organiczne kształty, wyposażone w indywidualne historie i pragnienia. Nieco groteskowe, często niepokojące, fantazmatyczne, na granicy jawy i snienia, przywodzą na myśl cudownie ożywiony fragment ludzkiego ciała, który przypadkowo połączony z innym nagle zaczyna rosnąć, pączkować, transformować, przybierając kształt podobny czasami do ukwiału, owada, skorupiaka, zwierzęcia lub elementów krajobrazu, innym zaś razem tworząc zupełnie nowe, nieznane formy życia.

W *Pejzażu* (1975) fragmenty dłoni o zwielokrotnionych palcach łączą się z kobiecą piersią, formując krajobraz pożądania. W pracy z tego samego roku *Na temat praw człowieka* powtórzone formy zniekształconego palca i dłoni formują rodzaj owocowej kiści, a zarazem podpory, w *Katedrze II* (1976) dwie dłonie o wydłużonych i zwielokrotnionych, a zarazem jakby skamieniałych palcach formują spiczasty dach świątyni (1976); odnóża tworzą przypominającego kraba lub pająka w pracy *En Rampant* stanowią wydłużone, muskularne ludzkie palce z wyraziście zaznaczonymi stawami, odwłok zaś tworzy okrągłą kobiecą pierś (1976). W *Grze w szachy* (1977) podobny do pająka lub skorpiona niepokojący twór, którego

nogi stanowi sześć palców, a cztery kolejne tworzą brzuch, porusza się czujnie po planszy, gotowy do ataku; w serii *Przedmioty ciszy* (1977) kilka palców tworzy jeden fantastyczny organizm jak z marzenia sennego, o miękkim, owalnym brzuchu i „nibynóżkach”. W pracach rysunkowych i graficznych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych artystka coraz bardziej przekształca części ciała tak, że czasem trudno rozpoznać, jakie jego fragmenty składają się na kolejne przedstawienia (*Zawrat*, 1987). Wiele kształtów, na skutek powtórzenia, tworzy formy przypominające test Rorschacha. Nadal jednak noszą one w sobie korporalność, mięsistość, wrażliwość i podatność na zranienia charakterystyczną dla ludzkiego — szczególnie kobiecego — ciała. Inną jest nieco rola użycia fragmentów w serii *Salon* (1996–1998) — ujęcia palców i dłoni, zwielokrotnione i mocno przekształcone, koncentrują uwagę odbiorczyni przede wszystkim na ekspresji gestu, pozy, psychologicznego stanu charakteryzującego daną postać.

Metoda pracy artystki w zakresie tworzenia wizualnego obrazu polegała na abstrahowaniu części, zwielokrotnianiu ich i/lub zestawianiu podobnego z podobnym — jednego fragmentu ciała z innym (jakby stawiając wyzwanie surrealistycznej technice jukstapozycji: konfrontowania obrazów i rzeczy kontrastowych). Palec zatem zestawiany był z innym palcem lub z kobiecą piersią, łydka z łydką i dłońmi, dłoń z ustami itd. Zestawieniom tym towarzyszyły przekształcenia i permutacje, obiekty łączyły się i rozłączały wiedzione jedynie siłą wolnej asocjacji lub pracą marzenia sennego. Środkiem stylistycznym używanym przez artystkę najczęściej jest wizualna metonimia. Obrazy i rzeczy zastępowane są przez inne, na zasadzie bliskości i przyległości. Szczególnie zaś ulubionym przez Glazer-Rudzińską typem metonimii wydaje się synekdocha, gdzie całość zostaje przywołana za pomocą części<sup>1</sup>. Co więcej, w jej litografiach i rysunkach coś, co stanowi

1 — Zofia Glazer-Rudzińska od połowy lat 70. xx wieku tworzyła również formy przestrzenne, posługując się analogiczną metodą zestawień „podobnego z podobnym”. W formach przestrzennych nie stosowała jednak zestawień hybrydycz-



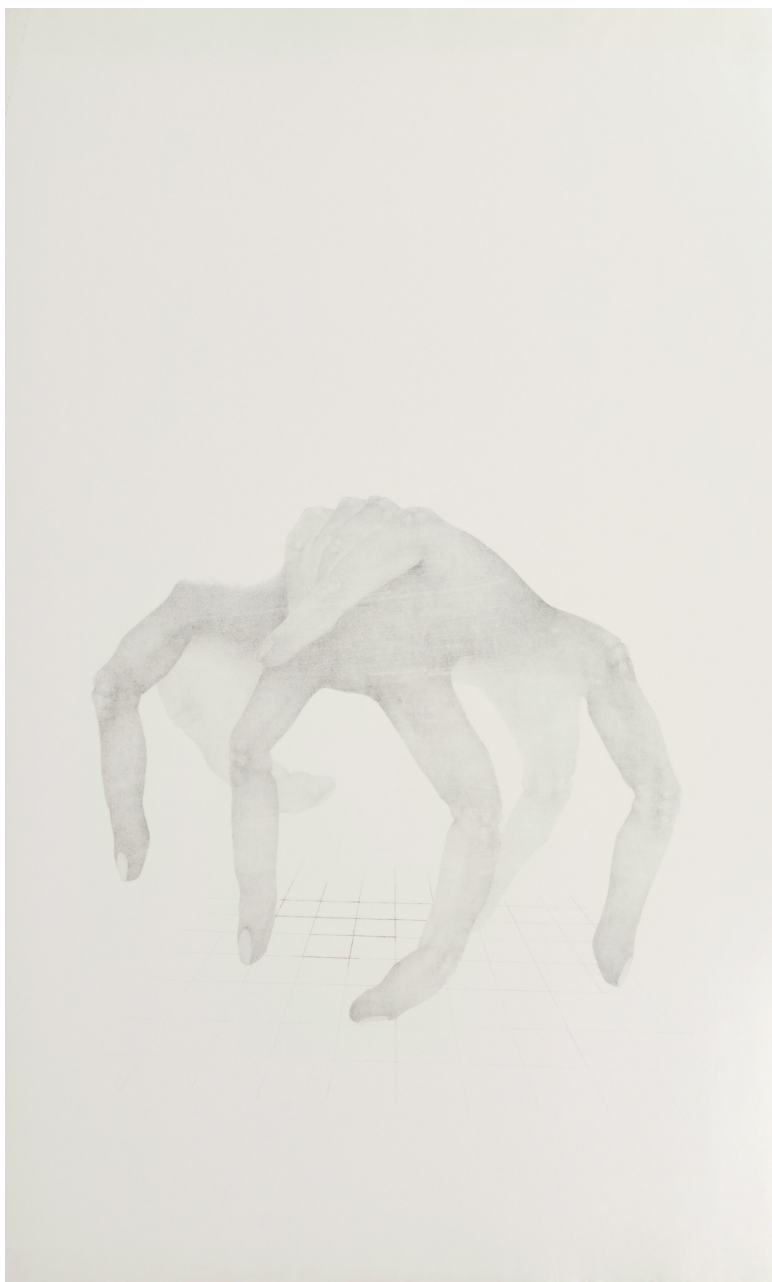
*Przedmioty ciszy*, 1977, litografia na papierze, 55,5 × 101 cm

*Objects of Silence*, 1977, lithograph on paper, 55.5 × 101 cm

zaledwie fragment ciała, co zostało oderwane od reszty — powinno pozostać nieożywione, staje się ożywione. Martwe przekształca się w żywe, cząstka przekształca się w autonomiczny organizm. Owe „niesamowite” ludzko-zwierzęco-roślinne twory obdarzone są wyrazistą ekspresją i tętnią życiem. Byłyby może przerażające, gdyby jednocześnie nie budziły śmiechu i swego rodzaju czułości.

Pulsujące hybrydy promieniają odczuciem „*das Unheimliche*” (niesamowitego), które powiązane jest z falowaniem ciemnego wewnętrznego morza nieświadomości. Prace Glazer-Rudzińskiej w tym aspekcie mocno korespondują z twórczością

nych (jak w omawianych tu rysunkach i grafikach), a raczej dążyła, jak sądzę, do uzyskania efektu „obiekty częściowego” lub „ciała pokawałkowanego”. Jest to temat na oddzielny artykuł.



*Gra w szachy*, 1977, litografia na papierze, 100,5 × 61,5 cm  
*Chess Game*, 1977, lithograph on paper, 100.5 × 61.5 cm

Louise Bourgeois, Aliny Szapocznikow i Teresy Pągowskiej. W artykule z 1919 roku Sigmund Freud opisywał fenomen „niesamowitego” jako czegoś, co budzi lęk i grozę, jest obce i znajome, tajemnicze, niecodzienne i jednocześnie niemal intymne, oswojone, a zarazem przekształcone<sup>2</sup>. „Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia. Owo odniesienie do wyparcia rozjaśnia nam teraz także schellingowską definicję, podług której niesamowite jest czymś, co powinno pozostać w ukryciu, co jednak się ujawniło”<sup>3</sup> — pisał autor *Kultury jako źródła cierpień*. Dla czerpiących z otchłani nieświadomości surrealistów odczucie „niesamowitego” stanowiło jedną z istotnych sił napędzających ich twórczość, między innymi poezję Paula Eluarda. Nieprzypadkowo, jak sądzę, Zofia Glazer-Rudzińska podjęła się ilustracji bibliofilskiego wydania tomiku jego wierszy. W swych grafikach i rysunkach, a także w przedmiotach przestrzennych nie zajmowała się bowiem reprezentacją rzeczywistości, lecz raczej bliskim psychoanalizie i surrealizmowi obrazowaniem rozpoznania momentu, stanu, sytuacji, gdy ujawnia się wyparte<sup>4</sup>. W *Przedmiotach ciszy* „wyparte” pojawia się jako ciemna kula porośnięta delikatnym meshem, z nieregularnym otworem (lub wgłębieniem) pośrodku, osiadła w centrum owalnej formy zbudowanej z dwóch niestykających się ze sobą palców, ułożonych wobec siebie niemal w pozycji lustrzanej. Czarna, kulista forma we wgłębieniu między palcami została jakby nasadzona lub zasadzona, wyrastając z dziwnego hybrydycznego

2 — Agata Bielik-Robson, *Niesamowite i jego losy: psychoteologie literatury*, [w:] *Literatura a religia — wyzwania epoki świeckiej. Tom I. Teorie i metody*, red. Łukasz Tischner, Tomasz Garbol, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020, s. 437–478.

3 — Zygmunt Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, przeł. Paweł Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1993, s. 253.

4 — Rozumienie pojęcia freudowskiego „wyparcia” na użytek tego tekstu przyjmuje za: Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1996, s. 368–372.

organizmu niczym pasożyt. Nie tylko sam miękki kształt, ale również kontrast między tym abiektualnym tworem a ciałem kieruje uwagę w przestrzenie doświadczenia niewypowiedzianego, niedostępnego, otoczonego dla bezpieczeństwa kokonem. Litografia z 1975 roku, wykorzystana jako jedna z ilustracji do tomiku wierszy Paula Eluarda, ukazuje w ujęciu bocznym fragment otwartej dłoni, której palec wskazujący i kciuk naznacza smugą czerwieni, rozwijającą się dalej, poza odwzorowanie ręki, jako krwista nić. W innej grafice krwista linia przebiega przez oś ciała, które w rysunku przywołane zostało metonimicznie za pomocą łydek, stóp oraz ułożonych na kolanach dłoni. Czerwona nić lub oś, posiadająca swoją siedzibę w ciele, a zarazem poza ciało wykraczająca, odnosi się do sfery bolesnego, pozawerbalnego wydarzenia, zamkniętego w ciele jak w krypcie, a jednocześnie promieniującego i definiującego swą siłą działania i doznania ucieleśnionej podmiotowości.

Rysunki i grafiki Glazer-Rudzińskiej wydają się również próbą przedstawienia odczuwania siebie w relacji z innymi i ze światem, poszukiwaniem form i antyform dla przepełniających, łączących „ja” i „świat” afektów, emocji, atmosfer, nastrojów. Nie chodzi o reprezentowanie ciała, twarzy ani krajobrazu, nie chodzi również o obrazowanie idei czy koncepcji, ale o ich korporalny zapis, o zapis cielesnego odczuwania: czasami całą powierzchnią i głębią siebie, czasami jedynie fragmentem, niekiedy doznaniem przemieszczającym się z jednego rejestru i obszaru ciała w inny. Rozpatrywana z tej perspektywy, twórczość artystki odnosiłaby się do warstw cielesnego czucia: poczucia, uczucia, przeczucia w relacji ja — inny, ja — świat. W *Ślepcach* (lata siedemdziesiąte [?]) cała uwaga przekierowana jest na uważny dotyk, na haptyczną zdolność odkrywania rzeczywistości, na ucieleśnioną wiedzę i doznania, które rodzą się z muśnięcia opuszkami palców, z lekkiego uklucia paznokciem. *Kontredans* (ok. 1975–1985 [?]) ujawnia intymne spotkanie dwóch ciał, stopniowe odkrywanie wszystkich nierówności, fałdek i cielesnych załamania, rytmiczne łączenie, miłosne przechodzenie jednego ciała w drugie. Serie *Akrobaci* (1979) i *Nauka latania* (1980)



*Kontredans*, 1984, litografia na papierze, 86 × 61 cm  
*Contredanse*, 1984, lithograph on paper, 86 × 61 cm

ukazują odczucie ciała o jakby zatartych granicach, skrajnie napiętego i rozciągniętego, niemal przezroczystego, pozbawionego ciężaru, objętości, orientacji góra — dół, przód — tył. *Anatomia motyla* (1987) wprowadza w doznania ciała niezwykle wrażliwego, kruchego, łamliwego, rozpostartego przed oczami odbiorczyń niczym mapa lub osobliwość. *Zawrat* (1987) to przedstawienie doświadczenia ciała rozległego jak pejzaż, pozbawionego skóry, gdzie wewnątrz i zewnątrz stają się jednością.

W wymienionych rysunkach i grafikach, gdzie ciało i jego części grają pierwszoplanową rolę, artystka nie zdecydowała się jednak na reprezentację głowy ani oczu<sup>5</sup>, co wydaje mi się szczególnie istotne i warte refleksji. Być może brak przedstawień głowy (a zatem rozumu, racjonalności, wiedzy, tradycyjnie pojmowanego siedliska podmiotowości) łączył się z decyzją, by nadać właśnie ciału i podmiotowości definiowanej poprzez ciało szczególną istotność. Ciało w opisywanych pracach Glazer-Rudzińskiej to ontologiczny byt o cechach szczególnych: gdzie wewnątrz i zewnątrz często stanowią powierzchnię jednostronną. Rejestrowane w grafikach i rysunkach ciało posiada cechy zarówno materialne, jak i psychiczne. Można wręcz powiedzieć, że ciało u Glazer-Rudzińskiej to przestrzeń somatyczno-psychiczno-duchowa: istnienie o nieostrych granicach, wyposażone w cielesne części i organy, siedlisko popędów, afektów i pragnień, myślenia i aktywności, wyobraźni, twórczości i pamiętania, połączone relacjami z otoczeniem. Takie wizualizowanie doświadczenia ciała przylega do filozoficznej definicji wypracowanej przez Elizabeth Grosz, która ciało opisywała jako „konkretną, materialną, ożywioną organizację tkanki mięsnej, organów, nerwów i struktury kostnej, która uzyskuje pełnię, spójność i formę dzięki psychicznej i społecznej inskrypcji powierzchni”, a także jako „niezdeteminowany, amorficzny zbiór nieuporządkowanych możliwości, które wymagają społecznego

treningu, uporządkowania, długoterminowego »administrowania«. Tak rozumiane ciało staje się wedle Grosz ciałem ludzkim dzięki relacji z Innym: to dopiero wtedy „współwystępuje i pokrywa się z przestrzenną formą duszy” i „określa granice własnego doświadczenia i podmiotowości”<sup>6</sup>. Można powiedzieć, że podobnie jak filozofka — Glazer-Rudzińska w całej swej twórczości, a szczególnie we wskazanych litografiach i rysunkach, nie pyta, „jakie” jest ciało (jak przejawia się w kulturze), ale przede wszystkim, „czym” ono jest<sup>7</sup>. Wskazuje na ciało jako na byt ambiwalentny: źródło opresji i emancypacji<sup>8</sup>, bólu i przyjemności, wyparcia i potencjalności, przechodzących w siebie nawzajem powierzchni i głębi, splątany silnymi więzami z innymi, z całym ludzko-pozaludzkim otoczeniem, ze światem.

Ciało w grafikach i rysunkach Zofii Glazer-Rudzińskiej to przede wszystkim korporalny podmiot pragnący, gdzie „ego jest jednocześnie mapą cielesnej powierzchni i odbiciem obrazu innego ciała. Ciało Innego dostarcza ramy dla reprezentacji własnego”<sup>9</sup>.

5 — Wyłącznie na ludzkich głowach skupia się artystka w jednej z serii *Salon* z 1997 roku (media mieszane). Druga z serii pod tym samym tytułem (1996–1998) ekspresję, która wydaje się głównym zagadnieniem prac, przedstawia za pomocą metonimii gestykulujących hybryd dłoni.

6 — Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, New York — London Routledge, 1995, s. 104. Cytat i tłumaczenie za: Monika Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 80.

7 — W całym akapicie korzystam z przenikliwych komentarzy dotyczących filozofii Grosz autorstwa Moniki Świerkosz, zob. *eadem*, *Feminizm korporalny w badaniach literackich*, *op. cit.*, s. 79.

8 — *Ibidem*, s. 82.

9 — *Ibidem*, s. 80.

## The Desiring Body. Lithographs and Drawings by Zofia Glazer-Rudzińska



*Untitled* (Illustration for Paul Éluard's poetry), 1975, lithograph on paper, 26,6 × 21 cm  
Bez tytułu (ilustracja do poezji Paula Éluarda), 1975, litografia na papierze, 26,6 × 21 cm

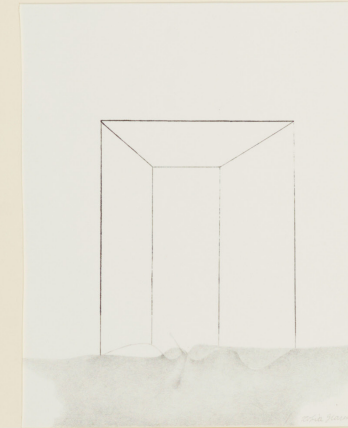
Among the works constituting the legacy of Zofia Glazer-Rudzińska (1950–2017), a particularly prominent place is occupied by her lithographs and drawings, produced from the early 1970s to the late 1990s. These works are populated by hybrid forms that emerge from multiplied, transformed, and mutated fragments of the human body. Repeated and recombined fingers and hands, calves, lips, and breasts — and at times entire bodies — coalesce into surreal, organic configurations, each endowed with its own narrative and its own desires. Somewhat grotesque and frequently unsettling, fantastical and poised on the threshold between reality and dream, these depictions evoke animated fragments of the human body which, when accidentally fused with others, begin to grow, sprout, and transform. They sometimes assume forms reminiscent of jellyfish, insects, crustaceans, animals, or elements of the landscape, and at other times give rise to entirely new, unfamiliar forms of life.

In *Pejzaż* [*Landscape*, 1975], fragments of hands with multiplied fingers merge with a female breast to create a landscape of desire. Another work from the same year, *Na temat praw człowieka* [*On the Subject of Human Rights*], presents repeated outlines of a deformed finger and hand that together evoke both a fruit-like cluster and a structural support. In *Katedra II* (*Cathedral II*, 1976), two hands with elongated, multiplied, and seemingly fossilized fingers come together to form the sharply pointed roof of a temple. In *En Rampant* (1976), the legs of a creature resembling a crab or spider are revealed

to be elongated, muscular human fingers with clearly articulated joints, while its abdomen is shaped by a rounded female breast. *Gra w szachy* [*Game of Chess*, 1977] depicts an unsettling creature akin to a spider or scorpion — its legs formed by six fingers and its abdomen by four more — moving alertly across the board, poised to strike. In the series *Przedmioty ciszy* [*Objects of Silence*, 1977], several fingers merge into a single, dreamlike organism, endowed with a soft, oval abdomen and “pseudopods.”

In her drawings and graphic works from the 1970s and 1980s, Glazer-Rudzińska increasingly subjects the human body to processes of transformation, to the extent that it sometimes becomes difficult to identify which anatomical fragments constitute a given representation (Zawrat, 1987). Through repetition, many of these shapes recall the visual logic of the Rorschach test, yet they continue to retain a strong sense of corporeality — fleshiness, sensitivity, and vulnerability — characteristic of the human body, and particularly of the female body. In the series *Salon* (1996–1998), the function of bodily fragments shifts subtly: fingers and hands, multiplied and radically transformed, direct the viewer’s attention primarily towards gesture, posture, and the psychological state that defines each depicted figure.

The artist’s practice of visual image-making consisted in abstracting bodily fragments, multiplying them, and/or setting like against like — one part of the body in relation to another, as if deliberately challenging the Surrealist principle of juxtaposition based on the confrontation of disparate images and objects. Thus, a finger was paired with another finger or with a female breast; a calf with another calf and with hands; a hand with lips, and so forth. These juxtapositions were accompanied by transformations and permutations in which objects continually connected and disconnected, governed exclusively by the logic of free association and the mechanisms of dreamwork. The stylistic device most consistently employed by the artist is visual metonymy, in which images



*Untitled* (Illustration for Paul Éluard's poetry), 1975, lithograph on paper,  
26,6 × 21 cm  
Bez tytułu (ilustracja do poezji Paula Éluarda), 1975, litografia na papierze,  
26,6 × 21 cm

and objects are substituted for one another on the basis of proximity and contiguity. Glazer-Rudzińska's preferred mode of metonymy appears to be synecdoche, in which the whole is evoked through the part.<sup>1</sup> Moreover, in her lithographs and drawings, what is merely a bodily fragment — detached from the organism and thus ostensibly inanimate — becomes animated. The dead is transformed into the living; a particle evolves into an autonomous organism. These “uncanny” human-animal-plant creatures are endowed with intense expressiveness and teem with vitality. They would provoke fear were it not for the fact that they simultaneously elicit laughter and a certain tenderness.

These pulsating hybrids radiate a sense of *das Unheimliche* — the uncanny — associated with the dark, undulating inner sea of the unconscious. In this respect, Glazer-Rudzińska's work resonates strongly with that of Louise Bourgeois, Alina Szapocznikow, and Teresa Pągowska. In his 1919 essay, Sigmund Freud defined the uncanny as that which arouses anxiety and dread, which is at once foreign and familiar, mysterious and strange, yet also intimate and recognizable, though transformed.<sup>2</sup> “The uncanny,” wrote the author of *Civilization and Its Discontents*, “is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old — established in the mind, that has been estranged only by the process of repression. This reference to the factor of repression enables us, furthermore, to understand Schelling's definition of the uncanny as something which ought to have been kept concealed but which has nevertheless come

to light.”<sup>3</sup> For the Surrealists, who drew upon the depths of the unconscious, the experience of the uncanny constituted one of the fundamental driving forces of artistic creation, including in the poetry of Paul Éluard.

It is therefore no coincidence, I would argue, that Zofia Glazer-Rudzińska undertook to illustrate a bibliophile edition of this poet's verse. In her graphic works and drawings, as well as in her spatial objects, Glazer-Rudzińska did not seek to re-present empirical reality; rather, in a manner closely aligned with psychoanalysis and Surrealism, she explored the visualization of moments, states, and situations in which the repressed is revealed.<sup>4</sup> In *Przedmioty ciszy* [*Objects of Silence*], the repressed takes the form of a dark sphere covered with delicate fuzz, pierced by an irregular opening or indentation at its center. This form is situated within the hollow of an oval configuration composed of two fingers that do not touch, arranged in an almost mirror-like symmetry. The black, spherical shape lodged between the fingers appears to have been implanted or grafted there, growing like a parasite from a strange hybrid organism. It is not only the softness of the form itself, but also the sharp contrast between this abject creation and the human body that draws the viewer towards realms of unspeakable and inaccessible experience, sealed within a protective cocoon.

A lithograph from 1975, also used as one of the illustrations for the volume of Paul Éluard's poems, shows a side view of a fragment of an open hand, in which the index finger and thumb are marked by a red streak extending beyond the hand itself as a bloody thread. In another graphic work, a red line runs along the axis of the body, which is evoked metonymically

1 — From the mid-1970s onwards, Zofia Glazer-Rudzińska also created spatial forms, employing an analogous method of juxtaposing “like with like.” In these three-dimensional works, however, she did not use hybrid combinations (as in the drawings and graphic works discussed here), but rather sought — so it seems — to achieve the effect of a “partial object” or a “fragmented body.” This, however, is a subject for a separate article.

2 — Agata Bielik-Robson, “Niesamowite i jego losy: psychoteologie literatury,” in *Literatura a religia — wyzwania epoki świeckiej. Tom I. Teorie i metody*, ed. Tomasz Garbol and Łukasz Tischner, Kraków, 2020, pp. 437–78.

3 — Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” (1919), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, ed. and trans. James Strachey, London, 1955, p. 241.

4 — For the purposes of this text, the Freudian concept of “repression” is understood in accordance with the definition proposed by Jean Laplanche and J.-B. Pontalis in *The Language of Psycho-Analysis* (trans. The Hogarth Press, 1973), pp. 391–394.



From the series *Acrobats*, 1979, lithograph on paper, 100 × 52.5 cm  
Z cyklu *Akrobaci*, 1979, litografia na papierze, 100 × 52,5 cm

through calves, feet, and hands resting on the knees. This red thread or axis — rooted in the body yet simultaneously extending beyond it — refers to the domain of a painful, non-verbal experience, sealed within the body like a crypt, while at the same time radiating outward and exerting a defining force on the actions and sensations of the embodied subject.

Glazer-Rudzińska's drawings and graphic works may also be understood as an attempt to articulate the experience of the self in relation to others and to the world — a search for forms and counter-forms capable of accommodating overflowing affects, emotions, atmospheres, and moods that bind the “self” to the “world.” It is not about representing the body, the face, or the landscape as such, nor about illustrating ideas or concepts, but rather about their corporeal inscription — a record of bodily sensation: at times encompassing the entire surface and depth of the self; at other moments limited to a fragment, or to a sensation migrating from one register or region of the body to another. Viewed from this perspective, the artist's practice engages with the strata of bodily experience: feelings, emotions, and premonitions that emerge within the relations between self and other, self and the world. In *Ślepcy* [*The Blind*, 1970s?], the emphasis is placed entirely on attentive touch — the haptic capacity to explore reality, embodied knowledge and sensation arising from the brush of fingertips or the light prick of a fingernail. *Kontredans* [*Contredanse*, c. 1975–1985?] reveals an intimate encounter between two bodies: the gradual discovery of their unevenness, folds, and corporeal creases, their rhythmic conjunction, and the tender passage of one body into another. The series *Akrobaci* [*Acrobats*, 1979] and *Nauka latania* [*Learning to Fly*, 1980] convey the sensation of a body with blurred boundaries — extremely tense and stretched, almost transparent, stripped of weight, volume, and stable orientation between up and down, front and back. *Anatomia motyla* [*The Anatomy of the Butterfly*, 1987] introduces the experience of an exceptionally sensitive, fragile, and brittle body, unfolded before the viewer like a map or a specimen. *Zawrat* (1987) presents the

experience of a body as vast as a landscape, a skinless body, in which interior and exterior collapse into one.

In these drawings and graphic works where the body and its fragments assume a central role, the artist deliberately refrains from representing the head or the eyes,<sup>5</sup> which seems to me to be particularly significant and worthy of reflection. The absence of the head — and thus of reason, rationality, knowledge, and the traditionally conceived seat of subjectivity — may be linked to the decision to privilege the body and a form of subjectivity defined through corporeality. In Glazer-Rudzińska's work, the body emerges as an ontological entity with distinctive properties, in which interior and exterior frequently form a single, continuous surface. The body recorded in her graphic works and drawings possesses both material and psychological dimensions. It may even be described as a somatic-psychic-spiritual space: an existence with blurred boundaries, furnished with bodily parts and organs, serving as a habitat for drives, affects, and desires, as well as for thought and action, imagination, creativity, and memory — an existence constituted through its relations with the surrounding environment.

This visualization of bodily experience resonates with the philosophical conception developed by Elizabeth Grosz, who defined the body as “a concrete, material, animate organization of flesh, organs, nerves, and skeletal structure, which are given a unity, cohesiveness, and form through the psychical and social inscription of the body's surface [...]” and simultaneously as “indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities that require social triggering, ordering, and long-term ‘administration’.” Understood in this way, Grosz argues, the body becomes human through its relation to the Other: only then does it “coincide with the ‘shape’ and space of a psyche”

5 — The artist focuses exclusively on human heads in one of the series *Salon* from 1997 (mixed media). In the second series bearing the same title (1996–1998), the expression that appears to constitute the central concern of the works is conveyed instead through the metonymy of gesticulating hand hybrids.

and “define the limits of experience and subjectivity.”<sup>6</sup> It may therefore be said that, like the philosopher, Glazer-Rudzińska throughout her oeuvre — and especially in the lithographs and drawings discussed here — does not ask what the body is like (how it manifests in culture), but rather *what* it actually is.<sup>7</sup> She presents the body as an ambivalent entity: a source of oppression and emancipation,<sup>8</sup> pain and pleasure, repression and potentiality, surface and depth intertwined, entangled in powerful relations with others, with the entire human and non-human environment, and with the world. In Zofia Glazer-Rudzińska's graphic works and drawings, the body is conceived above all as a corporeal subject of desire, in which “the most psychical of agencies, the ego, is [...] an unrecognized effect of the image of the body, both its own body and the bodies of others.”<sup>9</sup>

6 — Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York, 1995, p. 104.

7 — Throughout this paragraph, I draw on Monika Świerkosz's incisive commentary on Elizabeth Grosz's philosophy (see Monika Świerkosz, “Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforę cielesności,” *Teksty Drugie*, no. 1–2 (2008), pp. 75–95; here, p. 79).

8 — Ibid., p. 82

9 — Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion...*, op. cit., p. 104.

TEXTS Marika Kuźmich, Luiza Nader  
REDAKCJA | EDITOR Marika Kuźmich  
WSPÓŁPRACA | COLLABORATION Adam Parol  
REDAKCJA JĘZYKOWA | COPY-EDITING Anastazja Oleśkiewicz  
PROJEKT | GRAPHIC DESIGN Kacper Greń  
TŁUMACZENIE | TRANSLATION Karol Waniek  
REPRODUKCJE | REPRODUCTIONS Dariusz Mikołajczak, Alexander Kot-Zaitsaŭ

KROJE PISMA | TYPEFACES Scala Pro, Scala Sans Pro designed by Martin Majoor  
PRZÓD OKŁADKI | FRONT COVER Zofia Glazer, 1974

WYDAWCA | PUBLISHER  
Fundacja Arton  
Foksal 11/4  
Warszawa / Warsaw 00-372  
© 2025 Fundacja Arton  
Wszelkie prawa zastrzeżone  
© 2025 Arton Foundation  
All rights reserved

Warszawa | Warsaw 2025

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



**Warszawa**

Wydawca dołożył wszelkich starań w celu ustalenia praw autorskich do reprodukcji zamieszczonych w tej publikacji w przypadku pominięcia lub pomyłki prosimy o zgłoszenie się do wydawcy.

Publisher has undertaken sincere efforts to establish the owners of copyright to the reproductions included in this publication and asks to be notified of any omissions or errors.



