

A still life painting depicting a collection of onions and garlic bulbs scattered on a wooden surface. The onions are in various stages of peeling, showing their layered structure and some dark spots. The garlic bulbs are also partially peeled, revealing their characteristic shape. The background is a textured, warm-toned surface, possibly a wooden table or cutting board, with visible brushstrokes and a sense of depth. The overall style is realistic with a focus on texture and light.

PIĘĆDZIESIĄT LAT PO WIELKIEJ WYSTAWIE
K R A Ґ A R S E N A Ł U 1955 - 2005

PIĘĆDZIESIĄT LAT PO WIELKIEJ WYSTAWIE
Krąg Arsenалу 1955 - 2005

Gorzów Wlkp. 2005 r.

Jubileusz półwiecza "Arsenału" objął patronatem Minister Kultury RP Waldemar Dąbrowski.

**Katalog wydano: w ramach oferty realizacji zadania publicznego
Towarzystwa Miłośników Sztuk Pięknych, Historii i Krajobrazu "Villa"**

Zespół redakcyjny:

Gabriela Balcerzak

Wojciech Poppek

Jacek Antoni Zieliński

Skład: Piotr Seweryński

Fotografie: Lech Dominik

Autorzy not o artystach i komentarzy do obrazów:

Małgorzata Kitowska-Łysiak (M.K.-Ł.)

Maryla Sitkowska (M.S.)

Jacek Antoni Zieliński (J.A.Z.)

Literą (A) oznaczono w podpisach eksponaty pochodzące
z Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w Arsenale.

Wydawca: Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wlkp.

Druk: Magnum s.j. "Teresiński i Partnerzy", ul. Młyńska 4, 66-400 Gorzów Wlkp.

Nakład: 1000 egz.

Rok wydania: 2005

Muzeum Lubuskie im. Jana Deketra w Gorzowie Wlkp. dziękuje firmie Artic Paper Kostrzyn S.A. za pomoc w realizacji wydawnictwa.

PIĘCDZIESIĄT LAT POWIELKIEJ WYSTAWIE Krąg Arsenалу 1955 - 2005

Sztuka w swej historii niejednokrotnie wchodziła w relacje z polityką, z lepszym lub gorszym rezultatem, ale dopiero w dwudziestym stuleciu sprawa relacji tego rodzaju stała na ostrzu noża. Bo też dopiero w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, od rewolucji impresjonistycznej, na ostrzu noża postawiony został problem niezawisłości twórcy, czyli jego wewnętrznej wolności. (Choć trzeba pamiętać, że pierwsi upomnieli się o tę wolność romantycy). Nie jest przypadkiem, że w wieku dwudziestym, w którym pojęcia o wolności twórcy tak mocno się ugruntowały, dochodziło do najbardziej drastycznych tej wolności ograniczeń. Chyba najperfidniejszą (i niestety w pewnej mierze udaną) próbą zniewolenia artysty przez reżim totalitarny okazał się tak zwany realizm socjalistyczny. Do Polski importowany z wschodniej granicy i zadekretowany odgórnie, trwał u nas dość krótko (mniej więcej w latach 1949 - 1954), ale w delikatnej substancji twórczości artystycznej uczynił spustoszenia jakże typowe dla stalinizmu. Nic dziwnego, że po śmierci Stalina (w marcu 1953) ferment, początkowo podskórny, ledwo widoczny, stopniowo coraz łatwiej dostrzegalny, zaczął narastać wśród artystów młodych. Oni mieli niewiele do stracenia, a zyskać mogli bardzo dużo: wolność twórczą na całe swoje przyszłe życie.

Marek Oberländer wspominał w roku 1978: *“W latach 1948 - 1953 studiuje w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest to okres ostrych dyskusji i starć ideologicznych między teorią socrealistyczną a różnymi tendencjami w sztuce europejskiej i światowej. Dyskutuje się zajadle o teoriach postępowych i wstecznych w sztuce, o wstecznych i postępowych tradycjach. Na naszej skórze i tak już niemało pokaleczonej przez wojnę odbywają się dość gwałtowne i bolesne pojedynki pedagogiczne.*

Kończę studia, opuszczam uczelnię i jestem tymi harcami i tą atmosferą całkiem zacadzony. (...) Wniosek jest prosty: trzeba wierzyć raczej sobie niż innym, swoim predyspozycjom, intuicji, odczuciom, własnym sądom. Jestem trwale uodporniony przez szczepionkę anty-doktrynalną, anty-teoryjną”. (Marek Oberländer: “Autoportret”, miesięcznik “Odra” nr 4/1980).

Oberländer wspomina o spotkaniu pewnego wieczoru w jego *“małym pokoiku przy ul. Okólnik”* w Warszawie. Poza gospodarzem obecni są: Elżbieta Grabska, Jan Dziędziora i Jacek Sienicki. Rodzi się tam pomysł zorganizowania dużej wystawy, która odzwierciedliłaby stan ducha nie tylko czworga zebranych, ale całego ich pokolenia, *“by zaprezentować się niezależnie, samodzielnie, poza wystawami okręgowymi i ogólnopolskimi”*. (Wystawy okręgowe i ogólnopolskie były wówczas synonimem imprez organizowanych odgórnie, na czterech wystawach ogólnopolskich w latach 1950, 1951, 1952, 1954 lansowano realizm socjalistyczny). Oberländer pisze, że za wymarzoną okazję do zorganizowania takiej wystawy wtedy uznali zaplanowany przez władze państwowe na lato 1955 roku Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie. Autor wspomnienia nie określa daty spotkania w jego małym pokoiku, ale można sądzić, że było to nie później niż w drugiej połowie roku 1954, skoro już w styczniu następnego roku odbyła się w Warszawie narada młodych plastyków poświęcona przygotowaniom do wystawy. Na razie nazywano ją prowizorycznie *“wystawą festiwalową”*. Pomysł związania wystawy z festiwalem był i trafny, i bardzo w stylu tamtego

przełomowego okresu. Pewne kręgi społeczne wiązały bowiem z festiwałem spore nadzieje. Liczono, że nieuchronne przy takiej okazji otwarcie się stolicy na świat i na inne kultury, atmosfera swobody i rozluźnienia, pomogą otworzyć "żelazną kurtynę" oraz wprowadzić pewne swobody w krajowe życie publiczne. Nieodzowność takich zmian stawała się już w tym czasie oczywista. (Latem 1955 roku miało się okazać, że festiwal spełnił pokładane w nim nadzieje).

W takiej atmosferze, nazwanej nieco później "odwilżą" - od tytułu programowej powieści Ilji Erenburga "Odwilż", wydanej w 1956 roku - rozwijają się przygotowania do wystawy młodych. Marek Oberländer nawiązuje przyjacielskie stosunki z Andrzejem Wróblewskim, duchowym przywódcą młodych malarzy z Krakowa. Wróblewski ma już wtedy za sobą niedobre doświadczenie z socrealizmem. W roku 1948, jako student ASP w Krakowie, założył Grupę Samokształceniową Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej. Wraz z kilkoma kolegami z Grupy próbował realizować swoją wizję sztuki socjalistycznej. Przedsięwzięcie okazało się naiwne. Młodzi malarze zostali surowo ocenieni i zganieni, bo ich pojęcia o sztuce socjalistycznej jaskrawo kontrastowały z doktryną realizmu socjalistycznego.

Do przygotowań włącza się energicznie Izaak Celnikier. W lutym 1955 ukazuje się w "Przeglądzie Kulturalnym" jego artykuł "Problemy wystawy festiwalowej". W marcu ten sam tygodnik publikuje artykuł Jerzego Ćwiertni "O smaku destylowanej wody, o metodzie uchylania drzwi i jeszcze o kilku sprawach natury artystycznej". Artykuł Ćwiertni to już otwarty atak na doktrynę socrealizmu. "Smak destylowanej wody" posiadają środki wyrazu, jakimi operują artyści tej doktrynie wierni. Numer 1-2 miesięcznika "Przegląd Artystyczny" z 1955 roku przynosi artykuł krytyka sztuki Elżbiety Grabskiej "Przed wystawą młodej plastyki". Bogato ilustrowany czarno-białymi, ale dobrymi reprodukcjami, artykuł Grabskiej ujawnia zawartość pracowni młodych malarzy, Okazuje się, że artyści, których Grabska odwiedziła (jej rówieśnicy) malują "po swojemu", nie przejmując się żadnymi doktrynami ani wytycznymi. Wiele obrazów reprodukowanych przy artykule Grabskiej znalazło się później na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki, bo taką ostatecznie nazwę przybrała "wystawa festiwalowa", otwarta 21 lipca 1955 roku w historycznym budynku warszawskiego Arsenалу.

x

Wystawa w Arsenale zaskakiwała wielkością, rozmachem i starannością oprawy wystawienniczej. Pokazano 486 prac 244 artystów, zgrupowanych w trzech działach: malarstwa, rzeźby i grafiki (w tym rysunku). Reprezentowane były wszystkie ważniejsze ośrodki artystyczne kraju, zarówno duże, jak małe. Wystawa odbywała się pod hasłem "Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi". Hasło to było z jednej strony ukłonem w stronę wciąż jeszcze obowiązującego stylu imprez kulturalnych, z drugiej strony jednak nie można było nie zauważyć, że takie obrazy, jak "Napiętnowani" Marka Oberländera, "Getto" Izaaka Celnikiera, "Pożoga" Waldemara Cwenarskiego lub "An Lungenentzündung gestorben" Bartłomieja Kurki, to nie żadne "ukłony", że są w nich zawarte bolesne ślady własnych przeżyć wojennych. Ich forma korespondowała z tradycją ekspresjonizmu europejskiego, z malarstwem Picassa lub współczesnych malarzy meksykańskich. Nie miała nic wspólnego z obrazami propagującymi jeszcze niedawno "walkę o pokój".

Dotykamy tu, być może, najważniejszego problemu "Arsenału", problemu rodzącego jeszcze do dziś nieporozumienia wokół tej wystawy. "Arsenałowcy" chcieli pokonać socrealizm jego własną bronią. W ich obrazach dźwięczała ich własna, "niemiła" ale prawdziwa, nuta humanizmu. Socrealiści odmieniali słowo "humanizm" na wszelkie możliwe sposoby, ale pokazywali nie ludzi, lecz kukły. Arsenalowcy próbowali pokazać prawdę o człowieku.

Pokazywali ją zresztą nie tylko bezpośrednio - przez wizerunki ludzi, ale także przez martwe natury i pejzaże zawierające ślad ludzkiej obecności. Nie było to malarstwo polityczne, nie słało też budownictwa socjalistycznego. Choć wówczas słowo "egzystencjalista" mogło być w prasie użyte jako obraźliwy epitet, dzisiaj egzystencjalizm wydaje się najwłaściwszym punktem odniesienia dla malarstwa arsenałowców. Wreszcie - liczyła się poetyka i sam sposób malowania. Poetyka odświeżająca, sposób malowania żywy i szczery - odczytywane były przez ówczesną krytykę bezbłędnie jako przejawy odkłamania osobowości twórcy. (Oddźwięk w prasie był ogromny, wystawa roznieciła dyskusję wykraczającą poza problematykę sztuk plastycznych).

W istocie bowiem o to odkłamanie najbardziej arsenałowcom chodziło. Z tego też powodu "Arsenał" stał się w historii najnowszej sztuki polskiej wydarzeniem przełomowym: oznaczał koniec socrealizmu. "Arsenał" miał też sens ponadczasowy: do dziś pozostaje synonimem dążenia do prawdy.

Pierwsze dziesięciolecie po wystawie w Arsenale nie było zbyt łaskawe dla pamięci o niej. "Arsenał" spełnił swoje zadanie i prędko o nim zapomniano. Rok 1966 przyniósł już jednak wystąpienie grupy młodych malarzy z Krakowa pod nazwą "Wprost", wyraźnie przyznających się do "Arsenału" jako źródła inspiracji. (Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś). Od tej pory nie było pokolenia młodych malarzy, w którym choćby paru nie przyznawało się do fascynacji arsenałowym przesłaniem.

Gorzowska kolekcja muzealna "Krań Arsenalu '55" powstawała stopniowo od roku 1978. Przy jej tworzeniu stawialiśmy sobie od początku dwa cele. Po pierwsze - ukazać twórczość najwybitniejszych arsenałowców w latach pięćdziesiątych, szczególnie około roku 1955. Rekonstrukcja, nawet częściowa, Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki, nie mogła być brana pod uwagę z powodu nierealności takiego przedsięwzięcia. Udało nam się zgromadzić tylko dwadzieścia trzy oryginalne prace z wystawy w Arsenale, z czego trzy to depozyty Muzeum Ziemi Lubuskiej z Zielonej Góry. Jeśli jednak spojrzymy na sprawę nieco szerzej, stwierdzimy, że część naszych zbiorów poświęcona latom pięćdziesiątym, licząca obecnie sto kilkadziesiąt pozycji, dobrze obrazuje ówczesny stan świadomości artystycznej interesujących nas artystów. Ze względów finansowych i lokalowych musieliśmy zrezygnować z działu rzeźby, ale trzeba podkreślić, że w Arsenale decydującą rolę odegrało malarstwo.

Drugi cel - to udokumentować rozwój wybranych artystów w późniejszych latach, w miarę możliwości w najdłuższym okresie. Cel drugi był równie ważny jak pierwszy, gdyż dopiero dzięki jego realizacji można było ukazać "Krań Arsenalu '55" jako zjawisko żywe, zmieniające się. Ma ono swoją własną historię, wpisującą się w dzieje polskiej sztuki dwudziestego wieku. Ma też odrębny charakter, który nie polega na stylu, lecz na wierności pewnej postawie etycznej, przyjętej w połowie lat pięćdziesiątych.

x

W roku 1978 zaczynaliśmy od zera. Obecnie zbiór "Krań Arsenalu '55" liczy ponad pięćset pozycji. Niniejsze wydawnictwo może stanowić zaledwie bardzo skrótowną wizytówkę tego zbioru. Każdy z obecnych w tej książce artystów reprezentowany jest w gorzowskiej kolekcji przynajmniej kilkoma, częściej kilkunastoma pracami, a w niektórych przypadkach liczba ta wynosi kilkadziesiąt. Liczba obrazów, rysunków i grafik składających się na stałą ekspozycję "Krań Arsenalu '55", czynną w gorzowskim Muzeum Warty - Spichlerz od stycznia 1989 roku, waha się od 180 do 190. Pozwala to nam wprowadzić widza w klimat twórczości każdego z "naszych" autorów.



Marek OBERLÄNDER (1922 Szczerec koło Lwowa 1978 Nicea)

W latach 1939-46 był przymusowo wcielonym żołnierzem Armii Czerwonej. Po zakończeniu wojny podjął naukę w warszawskim Liceum Sztuk Plastycznych. Kontynuował ją w tamtejszej Akademii.

Pierwszym ważnym wystąpieniem artystycznym Oberländera był udział w wystawie „arsenałowej”. Pokazał tam obrazy *Napiętnowani* i *Cebule* (1955). Stylistykę tych dzieł określano jako „realizm ekspresyjny”. Charakteryzował je nieomal brutalny ascetyzm środków. Świadomy, ostentacyjny, „barbarzyński” antyestetyzm, zdeterminowany wyborem motywu, wymierzony jednocześnie w poetykę koloryzmu, podnosił siłę wyrazu kompozycji. Prace te znalazły się na liście dzieł do dzisiaj identyfikowanych przez krytykę zarówno z postawą, jak z estetyką „arsenałową”. Przez jury wystawy zostały jednak pominięte. Oberländer otrzymał za nie natomiast nagrodę specjalną redakcji tygodnika „Po prostu”.

W roku 1956 malarz założył Salon Wystawowy „Po prostu”, którym kierował do końca jego istnienia (1961 po roku 1957 pod patronatem „Nowej Kultury” i następnie „Współczesności”). W 1959 roku miał tam pierwszą wystawę indywidualną.

Równolegle wykonywał wiele prac (malarskich i rysunkowych), w których stopniowo odstępował od pierwotnej brutalności. Były to głównie portrety, w których kładł akcent na psychikę modela. Z czasem coraz bardziej deformował postać ludzką, czyniąc z niej wyrazisty znak plastyczny indywidualnego przeżycia. Dążył do maksymalnej syntezy formy. Inspirował go świat przyrody: odrealnione, czasem stylizowane, wydłużone kształty owadów posłużyły mu za wzór szybko, syntetycznie kreślonej, uproszczonej, skondensowanej, zazwyczaj wertykalnie zakomponowanej, figury kobiecej (*Sylwetki*, 1961-63). Wibrująca, niespokojna materia tych kompozycji (pajęczka płątanina cienkich linii, swobodne rozpryski i nacieki prześwitującej farby) wzmacniała ich niepokojący, egzystencjalny nastrój.

W roku 1963 malarz wyjechał do Francji. Rozluźniły się jego kontakty z Polską. Kilkakrotnie wystawiał prace za granicą (Sztokholm, 1963, 1965; Paryż, 1964; St-Paul de Vence, 1965; Berlin, 1967; Amsterdam, 1970; Antibes, 1973). Po przebyciu poważnej choroby zmienił charakter twórczości (z tego czasu pochodzi gwasz *Zawał serca*, 1964). Tworzył głównie prace niemal abstrakcyjne: wypełnione rozplywającymi się kształtami, przecinane gwałtownymi refleksami światła, przenikającego rozwarstwowaną fakturę. Wkrótce zniknęły z nich w ogóle aluzje do figury ludzkiej. Ostatecznie Oberländer niemal wyłącznie skupił się na impresjach pejzażowych (*Lato*, 1964; *Noc*, 1967), które starał się utrzymać w bardziej optymistycznej aurze.

M. K.-Ł.

1. **Marek Oberländer**, *Cebule*, 1955, olej 80 x 100 (A)
2. **Marek Oberländer**, *Portret filozofa z małego żydowskiego miasteczka*, 1957, olej 80 x 65





1.



2.



IZAAK CELNIKIER (1923 Warszawa)

W latach 1934-38 był wychowankiem Domu Dziecka prowadzonego przez Janusza Korczaka. Podczas wojny, od roku 1941 do 1943, przebywał w getcie białostockim, gdzie zginęła znaczna część jego rodziny. Następnie był więźniem obozów w Stutthofie, Oświęcimiu, Sachsenhausen i Flossenburgu. Ocalony, w roku 1946 podjął studia w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze (pod kierunkiem Emila Filli). Po ich ukończeniu w 1952 roku przyjechał do Warszawy.

Aktywnie uczestniczył w przygotowaniach do wystawy „arsenałowej”. Sam pokazał na niej ekspresyjny obraz *Getto* (nagrodzony), odwołujący się do ikonografii chrześcijańskiej (wykorzystał temat Zdjęcia z Krzyża). Kompozycja ta, ostentacyjnie pozornie niedbale malowana, kontrastowała zarówno z estetyką koloryzmu, jak sztuką socrealizmu. Stąd, wraz z obrazem *Napiętnowani* Marka Oberländera, została przez krytykę uznana za przykład malarstwa „barbarzyńskiego”.

Temat martyrologii Żydów artysta podejmował jeszcze wielokrotnie. Powracał także do scen biblijnych, przedstawiał pejzaż Izraela, malował portrety kobiece. Jego sztukę cechowała początkowo skłonność do drastycznej deformacji, dzięki której kompozycje oddziaływały w sposób bezpośredni, emocjonalny. Z czasem aspekt ten uległ wyciszeniu.

W roku 1957 Celnikier wyjechał do Francji, gdzie dotychczas mieszka. Kilkakrotnie pokazywał tam swoje prace (wystawa retrospektywna odbyła się w roku 1991 w Musée des Augustines w Tuluzie). Urządzał też wystawy indywidualne w Izraelu, Norwegii, Danii, Szwajcarii, Holandii i Czechach. Od chwili wyjazdu z Polski prawie nie uczestniczy w tutejszym życiu artystycznym. Jego prace malarskie i graficzne przypomniano tylko w ramach wystaw obejmujących sztukę okresu „odwilży” (Krag „Arsenału 1955” w roku 1992 w warszawskiej Zachęcie; *Odwilż* w roku 1996 w poznańskim Muzeum Narodowym). Akwaforty wykorzystano także jako ilustracje albumu *Warszawskie getto*, wydanego w Polsce w roku 1988; później (1993) pokazano je w Zachęcie na wystawie grafik Celnikiera zorganizowanej w 50. rocznicę powstania w getcie warszawskim. Wielką wystawę retrospektywną prac Izaaka Celnikiera zorganizowało dopiero w roku 2005 Muzeum Narodowe w Krakowie.

M. K.-Ł.

3. **Izaak Celnikier**, *Getto*, 1949, tempera 203 x 237

4. **Izaak Celnikier**, *Polowanie na człowieka*, 1970, akwaforta z akwatiną 39,5 x 49





3.



4.



ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

(1927 Wilno 1957 zmarł podczas wycieczki w Tatry)

W latach 1945-52 studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby krakowskiej ASP (1945-52) pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, Zbigniewa Pronaszki, Hanny Rudzkiej-Cybisowej Jerzego Fedkowicza, a w okresie 1945-48 także historię sztuki na UJ. Pisywał również teksty teoretyczne i krytyczne, publikował je w „Głosie Plastyków”, „Przeglądzie Artystycznym”, „Życiu Literackim”.

Pierwsze prace artysty utrzymane były w duchu kapistowskim, choć jeszcze w latach studiów buntował się przeciwko dominacji koloryzmu w kształceniu akademickim. Na Wystawie Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948), gdzie zadebiutował jako malarz, pokazał także oryginalne formy przestrzenne. W tym samym roku zainicjował powstanie w krakowskiej Akademii, przy Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej, Grupy Samokształceniowej, do której przystąpili m.in. Przemysław Brykalski, Andrzej Strumiłło, Andrzej Wajda, Konrad Nałęcki. Była ona manifestacją buntu przeciw estetyce koloryzmu oraz wyrazem potrzeby tworzenia sztuki społecznie zaangażowanej, w której „elementy estetyczne i ideologiczne splatałyby się nierozdzielnie”.

Wróblewski stworzył własny język form, który, choć zakotwiczony jest w rzeczywistości, ukazuje dążność artysty do wzmożonej ekspresji, osiąganey głównie przez operowanie płaską, syntetyczną plamą intensywnego koloru pełniącemu funkcję metaforyczną. Szczególnym przykładem tego rodzaju kompozycji jest rozpoczęta w końcu lat 40. seria *Rozstrzelania*, na którą składają się przedstawienia brutalnie zdeformowanych, pokawałkowanych postaci ludzkich, utrzymane w zimnej, błękitno-zielonej, trupiej tonacji. Równolegle powstały inne obrazy, w których autor zastosował symbolikę błękitu oznaczającego niematerialność (*Syn i zabita matka*, *Matka z zabitym synem*, *Zabity mąż*).

W połowie lat 50. powstało szereg (niekiedy pogodnych) kompozycji figuratywnych, związanych z motywem rodziny; nawiązywały one do osobistych doświadczeń malarza. Częściej jednak Wróblewski obrazował trud (*Kolejka trwa*, 1956) i tragizm (*Garbuska*, *Pranie*, *Ukrzesłowiona II*, wszystkie z 1957) ludzkiej egzystencji. Niekiedy deformował, jakby kaleczył postacie, nadając im groteskowe kształty (*Ukrzesłowiona*, seria *Nagrobki*, 1957). Ukoronowaniem jego dorobku (obok serii *Rozstrzelań*) stały się oszczędne, precyzyjnie skonstruowane kompozycje z postacią szofera odwróconego tyłem do widza, zapatrzonego w bezkresną dal (1949, 1957). Operując zwięzłą formą i zdecydowaną kolorystyką Wróblewski osiągnął w nich niezwykle napięcie emocjonalne.

W latach poprzedzających swoją tragiczną śmierć sięgnął raz jeszcze do problematyki związanej z wojną i kresem ludzkiego życia. Stworzył wtedy metaforyczne prace, w których posłużył się ledwie sylwetowym zarysem odindywidualizowanej ludzkiej postaci, sprowadzonej do monochromatycznej (niemal białej) plamy, prawie wchłoniętej przez tło (*Cień Hiroszimy*, 1957).

M. K.-Ł.

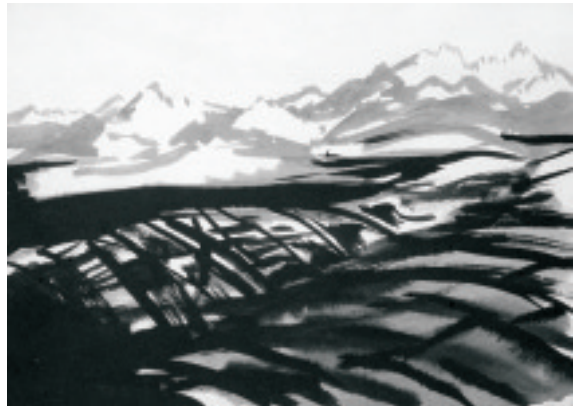
5. **Andrzej Wróblewski**, *Głowa mężczyzny na czerwonym tle*, 1957, olej 66 x 59

6. **Andrzej Wróblewski**, *Krajobraz tatrzański*, 1957, tusz 16 x 22





5.



6.



Wywieziony na roboty przymusowe do Niemiec w roku 1944, przebywa po wyzwoleniu we Francji do roku 1947. Są to początki jego edukacji artystycznej. Po powrocie do kraju podejmuje studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Aleksandra Rafałowskiego (1947 - 1953). W latach 1954 - 1957 był redaktorem działu plastyki, publicyst oraz ilustratorem tygodnika „Po prostu”, organu mdziejy studenckiej w okresie „odwilży”. Jako publicysta speni ważną rolę w okresie przygotowa do wystawy w Arsenale i podczas dyskusji o wystawie. Artykuły o „Arsenale” publikowa w „Po prostu” i „Przeglądzie Kulturalnym”. W wystawie uczestniczy tylko jednym, ale ogromnie wyrazistym rysunkiem (*Pragnienie*, 1955), który do dzisiaj przypomina jak silną inspiracj dla mdoych polskich malarzy była wówczas sztuka meksykańska. Ilustrator debiutu ksizkowego Marka Hłaski „Pierwszy krok w chmurach”, 1956. (Utwór tytułowy dedykowany Jerzemu wiertni).

W wyniku przeżytej przemiany światopoglądowej podejmuje studia nad sanskrytem na Uniwersytecie Warszawskim, u prof. Ghoshala (1959 - 1961). Po roku 1960 nawiązuje często w swym malarstwie do religijnych wątków tematycznych, szczególnie indyjskich, ale także chrześcijańskich. Zdradza upodobanie do form monumentalnych i ekspresyjnych, w których można dostrzec fascynacj malarstwem El Greco, ale raczej w rysunku ni w kolorze, gdyż ten bywa u Ćwiertni szlachetnie wyciszony. Ćwiertnia długi czas stroni od wystaw, choć w paru bra udział: w ciągu lat 70. oraz w roku 1982 (w niezależnym ruchu wystawowym). Pierwszą wystaw indywidualną mi dopiero w roku 1986, w Galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie. Następnie wystawia wraz z córką Ew wiertni, także malark, w warszawskiej Zachęcie, w roku 1991. Po przedwczesnej śmierci córki w roku 1994, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu urządziło wystaw twórczości obojga (1995). Po tej dacie wiertnia wycofa się z życia artystycznego.

J.A.Z.





7.



JAN DZIĘDZIORA (1926 Kraków 1987 Warszawa) 1975 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studia artystyczne rozpoczął w roku 1946 w krakowskiej ASP pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, a następnie w latach 1946-51 kontynuował je w Warszawie pod okiem Aleksandra Rafałowskiego, którego malarstwo bardzo cenił. W warszawskiej Akademii krótko, dopiero w latach 1980-85, prowadził zajęcia, przerywane częstymi pobytami w szpitalu. Do podjęcia pracy pedagogicznej nakłonili go przyjaciele, dla których był autorytetem moralnym i artystycznym. W ostatnich latach życia otoczony był niemal kultem. Żył poza salonami wystawienniczymi; w samotności dawał wyraz nieustającej wierze w siłę malarstwa. Wybrał emigrację wewnętrzną, kiedy na samym początku lat 60. uświadomił sobie, że zmiany popaździernikowe są nietrwałe i w gruncie rzeczy pozorne. Tylko dwukrotnie pokazywał swoje prace indywidualnie w warszawskim Domu Artysty Plastyka - w 1966 i 1975 roku. Uaktywnił się w latach 80., w okresie stanu wojennego; zaangażował się wówczas w ruch wystawienniczy związany z kulturą niezależną. Jego postawę uhonorowano w roku 1982 Nagrodą Solidarności.

Malarz uważany jest za jednego z najwierniejszych, obok Marka Oberländera, Jacka Sempolińskiego i Jacka Sienickiego, kontynuatorów moralnego przesłania Arsenалу, zgodnie z którym sztuka powinna być bezkompromisowa. Przez niemal cały okres twórczości interesowała go tematyka pracy i cierpienia. Przedstawiał głównie ciało, niszczone pod naporem trudu (*Praca*, 1958-60; cykl *Asfalcjarze*, rozpoczęty w roku 1955, kontynuowany do końca lat 70.), bólu fizycznego i psychicznego (cykle: *Postać milcząca*, 1979-83; *Zbity*, 1979-86). Notował w 1982 roku podczas pobytu w szpitalu: „(...) malowałem podobieństwo do umęczonego Chrystusa w zdjęciu z masakry robotniczej w Gdańsku w 1970 r. Ale początek był we mnie”.

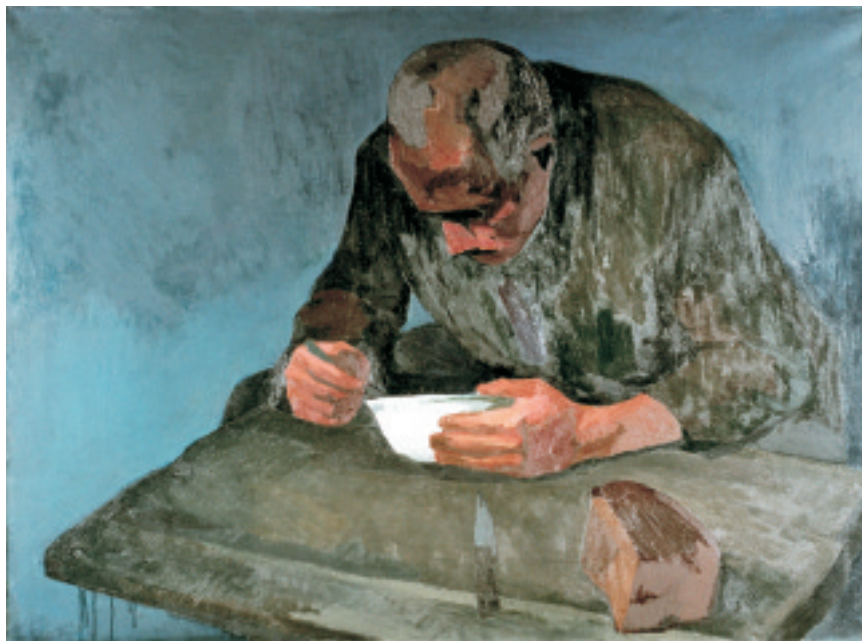
Drogę przemian zachodzących w sztuce Dziędziory wyznacza odchodzenie od czytelnej figuracji z lat 50. w kierunku deformacji z późniejszych dziesięcioleci, akcentowania faktury obrazu i rozbijania formy na szereg drobnych pulsujących farby. Te działania prowadziły do powstawania kompozycji wyrafinowanych estetycznie, co było sprzeczne z zasadami „arsenałowców” oraz intencjami autora, który nieustannie walczył z naturalną wrażliwością kolorystyczną i wrodzoną, coraz bardziej ugruntowywaną i rozwijaną, zdolnością tworzenia obrazów pięknych, urzekających wibracją wysmakowanych barw (*Zbity*, 1985-86). Niektóre płótna Dziędziora malował przez długie lata, jakby pragnąc zneutralizować ich kolorystyczny wdzięk; nierzadko jednak uzyskiwał efekt przeciwny: wzmacniał ich urodę. Wielu prac nie ukończył. W ostatnich dziełach malarskich, prawie abstrakcyjnych, zarys ludzkiej postaci, dalekie echo pejzażu lub martwej natury wyłania się z trudem z układu barwnych elementów (*Martwa natura z nożem*, 1972 -75). Artysta pozostawił także szereg bardzo oszczędnych, ekspresyjnych czarno-białych rysunków.

M. K.-Ł.

8. Jan Dziędziora, *Posiłek*, 1955, olej 110 x 150 (A)

9. Jan Dziędziora, *Martwa natura z nożem*, 1972 - 75, olej 100 x 150





8.



9.



JACEK SIENICKI (1928 Warszawa 2000 Warszawa)

1975 - Nagroda Krytyki Artystycznej im. C.K.Norwida

1983 - Nagroda im. Jana Cybisa

1993 - Nagroda Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego

Studia odbył w latach 1948-54 w warszawskiej ASP, gdzie podobnie jak Lebenstein był uczniem Artura Nachta-Samborskiego (w jego pracowni uzyskał dyplom), a także Kazimierza Tomorowicza, Aleksandra Rafałowskiego, Marka Włodarskiego. W tejże Akademii był potem pedagogiem do chwili przejścia na emeryturę.

Wystawa w Arsenale była jego debiutem. Był jej współorganizatorem, a następnie, obok Jana Dziędziory, Marka Oberländera oraz Jacka Sempolińskiego, został uznany za jednego z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli postawy „arsenałowej”, za której istotę uważane jest przekonanie o nadrzędności etyki nad sprawami formy artystycznej, podkreślanie związków sztuki i życia. Podjętym wówczas problemom oraz nieznacznie modyfikowanym sposobom ich malarskiego traktowania pozostał wierny przez następne dziesięciolecia.

Początkowo, tuż po Arsenale, malował, jak mówił, „świat na emeryturze”: „głuche” ściany zrujnowanych kamienic (*Ściana*, 1956; *Dachy*, 1959), relikty przeszłości, pamiątki niehumanitarnej historii. Celowo je poszarzał, „przysypując” matową farbą niczym popiołem. Z czasem zaczął akcentować głównie biologiczny aspekt życia (*Mięso niebiesko-czerwone*, 1976; *Szczęka*, 1978). Jak napisał Jacek A. Zieliński: „najchętniej [...] malował [...] «elementy scenografii» dramatu życia: ochłapy mięsa, czaszki i szczęki zwierzęce, uschnięte drzewa i uschnięte kwiaty”.

Człowieka ukazywał w lapidarnych skrótach (głowę, pojedynczą postać) jako najczęściej anonimowego, samotnego, bezbronnego, zawieszono go w próżni, w bezczasie i bezprzestrzeni. Inne kompozycje ograniczał do kilku zwyczajnych przedmiotów, ale nie pozbawiał przez to silnego wewnętrznego napięcia oraz indywidualnego tonu.

Sięgał do rozmaitego repertuaru środków ekspresji: czasami nasycał barwę intensywnością, a niekiedy nadawał jej niemal autonomiczną wartość. Po obrazach „brzydkich”, wyjątkowo skupionych, niejako rozgrywanych w milczeniu, zaczął malować „piękne”, gdzie barwa bogato i różnorodnie dźwięczy. Ten właśnie aspekt „opozycja między tendencją do gaszenia koloru a jego rozbłyskami «mimo wszystko»” (Jacek A. Zieliński) bardziej niż inne cechuje sztukę Sienickiego. Pokazuje zarazem jego wahanie i daje możliwość ambiwalentnego odczytywania jego twórczości. Z jednej strony Sienicki był bowiem malarzem, który miał zaufanie do otaczającej rzeczywistości jako gwaranta wiarygodności sztuki (*Szczęka czarna*, 1979), z drugiej zaś wiele jego kompozycji to niemal swobodne układy barw (*Wnętrze białe*, 1985). Balansowanie między jednym i drugim, podobnie jak nasycanie obrazów różnymi nastrojami, było jednak naturalną skłonnością artysty i organiczną właściwością jego malarstwa. Cecha ta stanowi tym samym o swartości jego sztuki, podobnie jak bogactwo środków wyrazu, a zwłaszcza wspaniałość materii obrazu. W latach 80. aktywnie uczestniczył w ruchu kultury niezależnej.

M. K.-Ł.

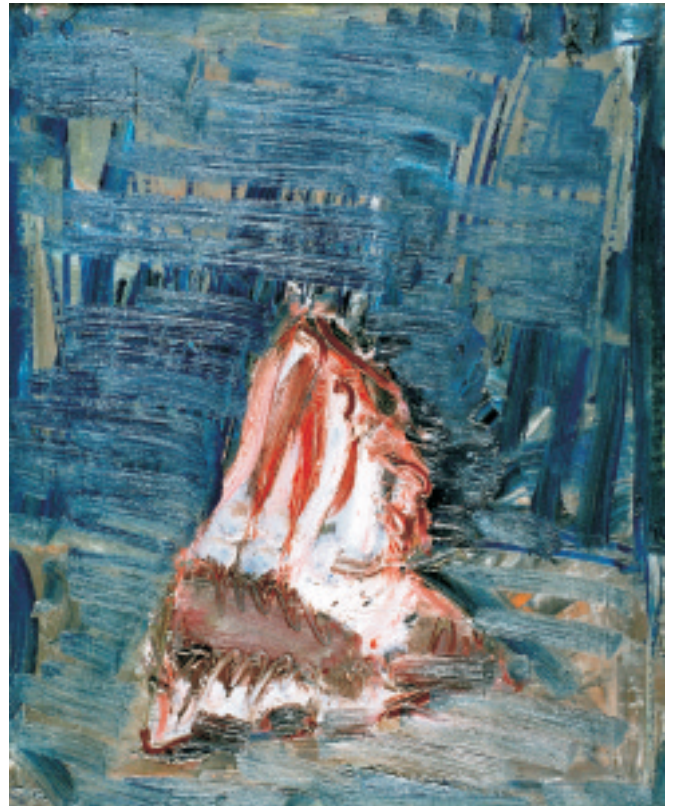
10. **Jacek Sienicki**, *Autoportret*, 1954, olej 55 x 41

11. **Jacek Sienicki**, *Mięso niebiesko-czerwone*, 1976, olej 80 x 65





10.



11.



BARBARA JONSCHER (1926 Bydgoszcz 1986 Warszawa)

1981 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiowała w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1951-54). Oprócz pracy twórczej, zajmowała się pracą pedagogiczną (m. in. w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego) i popularyzatorską.

Udział w wystawie „arsenałowej” odegrał znaczącą rolę w jej biografii artystycznej. Przyznano jej wówczas nagrodę za malarstwo i rysunek.

Skupiała się na kilku zadaniach artystycznych, jak martwa natura, kwiaty, portret (*Portret dziewczynki*, 1955). Przede wszystkim jednak fascynował ją pejzaż. Jaki? Trudno na to pytanie krótko i jednoznacznie odpowiedzieć. Był to pejzaż, w którym dominującą rolę odgrywały nie wyglądy natury (jak ukształtowanie terenu, faktura i barwa ziemi...), lecz światło – ważne zarówno w przestrzeni realnej, jak w przestrzeni obrazu (można tu mówić o swoistym pejzażu „luministycznym”). Pejzaż konkretny i uogólniony. Rzeczywisty i abstrakcyjny. „*Pejzaż rodzi się tutaj zarówno z pamięci przeżywanego natury, jak z przypomnienia obecności sztuki nie tylko malarstwa*” zauważył Wiesław Juszcak. „*Podmuchy światła, często nadlatujące z kierunków przeciwnych, zderzają się i rysują linię widnokregu jak gdyby naelektryzowaną, naprężoną i drżącą od ciężaru mas [...]*” pisał dalej ten sam autor. Konkret doznania przeobraża się u Jonscher w konkretny malarski warsztat – w fizyczność farby, płótna, pędzla.

Z drugiej strony, malowała kompozycje kameralne, w których skromny motyw (często widok związany z wodą – łódź, ryba, brzeg rzeki) był tylko punktem wyjścia do uzyskania intymnego nastroju kompozycji. Nie tłumila tej atmosfery ani rozległość malowanej przestrzeni, ani też ekspresyjna swoboda operowania pigmentem. Z uwagi na akcentowanie emocjonalności przekazu obrazu jej autorstwa bliższe są romantycznym wizjom, niż jakiegokolwiek innej tradycji. Czasem trudno dostrzec w nich granicę między sferą ziemi i sferą nieba, które przenikają się wzajemnie, tworząc jedną przestrzeń – na poły realną, na poły wymyśloną, realizującą się przede wszystkim w dziele sztuki. Chociaż Jonscher ograniczała paletę, dążyła do barwnej jednolitości kompozycji, większość jej prac charakteryzuje bogactwo kolorów. Efekt ten jest wynikiem różnorodności i subtelności tonacji barwnych. Te właśnie zalety konsekwentnie podkreśla odważne operowanie światłem. Czasem wprost wybucha ono na płótnie nagłym tajemniczym blaskiem, którego źródło nie daje się zidentyfikować (*Krajobraz ze światłem II*, 1972).

Znaczącą rolę manifestu pokoleniowego, będącego wyrazem egzystencjalnego niepokoju artystów debiutujących w okresie „odwilży”, odegrały też prace artystki o podtekstach literackich, zwłaszcza pokazywany w Arsenale, i następnie często reprodukowany, *Don Kichot* (1955).

M. K.-Ł.

12. **Barbara Jonscher**, *Portret dziewczynki*, 1955, olej 65 x 54

13. **Barbara Jonscher**, *Moje pole w Białowieży*, 1974, olej 120 x 135





12.



13.



JACEK SEMPOLIŃSKI (1927 Warszawa)

1977 - Nagroda im. Jana Cybisa

1986 - Nagroda im. Brata Alberta

Studia i dyplom (1956) w warszawskiej ASP pod kierunkiem Jana Sokołowskiego, Eugeniusza Eibischa, a także Władysława Daszewskiego; tamże jest pedagogiem aż do przejścia na emeryturę. W latach 50., jak wielu innych twórców, wykonywał polichromie kamienic na warszawskiej Starówce. Uprawiał też scenografię. Od wielu lat zajmuje się pisarstwem o sztuce.

Sempoliński należy do grona artystów uwiarygodniających postawę „arsenałową”, ów wspólny dla nich rys, zauważony już w momencie debiutu. W perspektywie owej niezłomnej postawy artystycznego świadectwa samym sobą, usytuowano go obok Jana Dziędziory, Marka Oberländera i Jacka Sienickiego. W Arsenale można było obejrzeć jego prostą, ale „kulturalną” martwą naturę, w której pobrzmiwały kolorystyczne smaki (*Martwa natura z zegarem*, nagrodzona). Zaraz jednak wyruszył w artystyczną własną drogę i podjął z nimi walkę.

Sztuka Sempolińskiego przechodziła różnorodne przemiany. W latach 60. zarzucił czytelne przedstawienie. Intrygował go na równi motyw (często będący przetworzeniem pejzażu) jak i sposób malowania. W następnej dekadzie skupił się na coraz dalej idących rozwiązaniach fakturowo-reliefowych, których wyznacznikiem było nacinanie, rozcinanie płótna (cykle: *Twarz*, od 1971; *Ukrzyżowanie*, od 1975; „*Moc przeznaczenia*” *Verdiego*, 1977).

W latach 80. i 90. doszedł do skrajności: zniszczył nie tylko przedstawienie, wizerunek, ale obraz, bardziej pragnąc dotknąć fizyczności ludzkiego ciała, niż fizyczności, cielesności malarstwa.

U Sempolińskiego spotykają się ze sobą w jednej „formie” najważniejsze prawdy-„tematy”. Od wielu lat szczególnie nieustępliwie „bada” *Ukrzyżowanie* (najczęściej „służy” mu to od kazimierskiej świętej Anny), jakby chciał „wydrapać obrazowi oczy” pisał Dariusz Bugajski. Może też jakby chciał wydrapać oczy prawdzie, życiu... Co to jednak znaczy, że „tematy” spotykają się w „formie”? *Ukrzyżowanie* raz jest przedstawione, uwidocznione, odkryte, a kiedy indziej ukryte za abstrakcyjną zasłoną, powstałą ze strugi cieknącej farby. Raz ciało Chrystusa, ledwo maźnięte, niczym malarskie półsłowo, staje się jednak na tyle czytelne, że w oku i wyobraźni widza odtwarza się w postaci; kiedy indziej całun pigmentu szczelnie je skrywa, tutaj widz nie poradzi sobie bez autorskiej wskazówki zawartej w tytule. A zatem: i tu, i tam podobne środki. Urywana linia, tożsama z indywidualnym gestem, i niedopowiedziana plama, również skonkretyzowana, osobista. Sempoliński nie próbuje zatem „ilustrować” *Ukrzyżowania*. Raczej stara się dociec, czym było. Sprawdzić, na ile jemu samemu dany jest dostęp do tego faktu.

M. K.-Ł.

14. **Jacek Sempoliński**, *Martwa natura*, 1955, olej 81 x 130

15. **Jacek Sempoliński**, *Ukrzyżowanie*, 1978, olej 100 x 73





14.



15.



RAJMUND ZIEMSKI (1930 Radom)

1979 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiował w latach 1949-55 w ASP w Warszawie pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. Od roku 1958 w tej samej uczelni prowadził pracownię malarstwa. Debiutował na wystawie w Arsenale. Nieco później związał się z grupą twórców skupionych wokół Mariana Bogusza i prowadzonej przez niego Galerii Krzywe Koło. Wziął udział w III Wystawie Sztuki Nowoczesnej (Warszawa 1959).

Jego kompozycje z tego czasu inspirowane są światem natury, odwołują się jednak do świata własnej fantazji (serie: *Ptaki*, 1957-58; *Znaki*, 1959). Przez wiele dalszych lat Ziemski uprawiał malarstwo w typie sztuki informel, co uczyniło zeń jednego z najbardziej konsekwentnych reprezentantów tego kierunku. Decydującą rolę w jego obrazach odgrywała barwa, którą operował z dużą swobodą. Odważnie zderzał plamy o różnej strukturze, wykorzystując głównie ich możliwości ekspresyjne. Z upodobaniem zestawiał partie malowane gładko z liszajowatymi naroślami grubo kładzionej farby, które niczym pajęczyna zasnuwały przestrzeń obrazu. Chociaż nazywał swoje kompozycje pejzażami (seria rozpoczęta w latach 60.), nie odnosił ich do konkretnej fizycznej rzeczywistości. Były raczej przykładem rejestracji krajobrazów wewnętrznych, odbiciem indywidualnych emocji, czasem niepokojów.

W latach 60. Ziemski zaczął też tworzyć prace ujawniające fascynację kaligraficzną sztuką Dalekiego Wschodu. Nawiązał do nich w malowanych akrylami dramatycznych kompozycjach powstałych w latach 90. Od wcześniejszych różnią je bardziej wyraziste ślady gwałtowniejszych gestów, a także prowokująco rozszerzona paleta jaskrawych, świetlistych barw (wszystkie noszą ten sam tytuł: *Pejzaż*).

M. K.-Ł.





16.



TADEUSZ DUDZIŃSKI (1928 Krzyszkowice - 1979 Warszawa)

Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie w latach 1948 - 1955. (Dyplom uzyskał w 1954 w Gdańsku, gdzie czasowo mieszkał). W 1955 uczestniczył w wystawie w warszawskim Arsenale. Choć pokazał na niej jeden niewielki *Krajobraz*, udział w tej ważnej manifestacji artystycznej okazał się znaczący i określił jego pozycję w sztuce współczesnej. Dzielił z innymi "arsenałowcami" niechęć i sceptycyzm wobec artystycznych nowinek, którym przeciwstawiał wierność własnej drodze. Układał swoje prace w cykle. Po wczesnych pejzażach i autoportretach, w 1957 zaczął cykl *Wojsko rzymskie*, odznaczający się rytmicznymi romboidalnymi podziałami płaskiej powierzchni; w romby wpisane były ideogramy twarzy, przywołujące na myśl gotyckie witraże. Cykl ten znajduje rozwinięcie w figuratywnych pracach z serii *Karnawał* z 1970 i abstrakcyjnych *Witrażach* z lat 1973 - 1974. W obu rytm podziałów ustępuje dynamicznej gmatwaninie form, zdefiniowanych mocnymi konturami. Późniejsze cykle: *Oceany* (około 1976), *Impresje* (realizowane również w technice gobelinu) i *Widoki z okna* (oba z 1978) odchodzą całkowicie od sugestii przedmiotowych.

Osobny wątek stanowi malarstwo o tematyce religijnej, obecnej w twórczości artysty od początku. Najczęściej podejmowanym przezeń motywem religijnym było *Ukrzyżowanie*, malowane w wielu wariantach od 1975. Zachowując kanon przedstawiania tej sceny, artysta uzyskał poziom emocjonalnego nasycenia i ekspresji, jaki rzadko spotyka się we współczesnym malarstwie religijnym.

M.S.





17.



MAGDALENA RUDOWSKA (1923 Półwiesek w Bygdoskiem - 1958 Warszawa)

Studiowała w warszawskiej ASP w latach 1945-50; dyplom uzyskała w roku 1955 w pracowni Jana Cybisa. Zajmowała się malarstwem, a także ilustracją. Debiutowała udziałem w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenalu.

Pragnęła, aby malarstwo odzwierciedlało bezpośrednią relację między człowiekiem a rzeczywistością. Chciała tę rzeczywistość pokazywać bez upiększeń, efektów, kokieterii, a zarazem bez oglądania się na nowinki artystyczne. Obca jej była potrzeba łatwego sukcesu. Szukając indywidualnych środków wyrazu, pragnęła połączyć wyniesioną z pracowni Cybisa wrażliwość na kolor z własnym ostrym postrzeganiem ludzkiej egzystencji i temperamentem ekspresjonistki (*Martwa natura z patelnią*, 1956).

Jej obrazy, choć malowane brutalnie, czasem charakteryzujące się przesadnie bujną fakturą, zdradzały kulturę malarską, a przede wszystkim zapowiadały twórczość autentycznie oryginalną (*Martwa natura z mięsem*, 1956; *Pejzaż z okna*, 1957). Przedwczesna śmierć artystki nie pozwoliła jednak dojrzeć jej talentowi.

M. K.-Ł.





18.



TERESA MELLEROWICZ-GELLA (1929 Łomża)

Studiowała w ASP w Warszawie w latach 1946-56. W Arsenale otrzymała nagrodę za kompozycję *Warszawskie gołębie*. W większości pokazanych przez nią prac, jak chociażby w obrazie *Kamienny świat*, inspirowanym prozą Tadeusza Borowskiego, dominowała tendencja do wyeksponowania przesłania, a nie estetycznego efektu przedstawienia. Wyrzyste, swobodnie wykonane kompozycje utrzymane były w surowej, szarawej paletcie barwnej.

Nieco później Mellerowicz-Gella skupiła się na analizie zagadnienia przestrzeni w obrazie. Zarówno figurę ludzką, jak ukazywany przedmiot spłaszczała, rozbijała na części i traktowała na równi z formami geometrycznymi. Z przenikających się elementów powstawały dynamiczne struktury (*Studium na temat przestrzeni*, 1959). Równolegle malowała martwe natury, a około roku 1965 zainteresowała się pejzażem. Traktowała ten motyw dwojako, czasami niemal realistycznie, innym razem jako punkt wyjścia do bez mała abstrakcyjnych studiów przestrzeni. Angażowała się również w działalność społeczno-organizacyjną: w 1966 roku zainicjowała powstanie Klubu Dyskusyjnego w stołecznym Domu Artysty Plastyka. Rok później wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Od tego czasu nie bierze udziału w krajowym życiu artystycznym. Jako pedagog współpracowała z wieloma uczelniami amerykańskimi (m. in. w Buffalo), zajmując się przede wszystkim problematyką z zakresu semiotyki.

M. K.-Ł.

Portret z kwiatkiem Teresy Mellerowicz był w 1955 roku jednym z obrazów najczęściej reprodukowanych w prasie piszącej o wystawie w Arsenale. Taki sposób malowania jednych gorszył, dla innych był znakiem niezależności i buntu przeciw oficjalnej, "wylizanej" estetyce socrealizmu. Także przeciw wysmakowanym harmoniom barwnym postimpresjonistów. Kolor sukni dziewczyny z *Portretu z kwiatkiem* kojarzy się z cegłą ustawioną na tle chropawej, szarej ściany. Autorka obrazu demonstrowała pęknięcie między wdzięcznym tematem a fakturą ostentacyjnie zgrzebną, nieestetyczną, brutalną. To samo zresztą dotyczy sposobu określania formy.

W malowanych w późniejszym okresie studiach przestrzeni, do których należy *Pejzaż górski*, unaocznia się procesy, powstawania obrazu. Dzieje się to za sprawą ciągłego ścierania się w tych obrazach dwu sprzecznych stanów - chaosu i ładu. Także dwu sprzecznych ruchów - dośrodkowego i odśrodkowego. Malarka z determinacją i śmiałością podejmuje rozstrzygnięcia procesów zachodzących w przestrzeni i czasie, nie fascynując się naturą samego chaosu, wie bowiem, że równowaga jest stanem potencjalnym.

J. A. Z.

19. **Teresa Mellerowicz-Gella**, *Portret z kwiatkiem*, 1955, olej 100 x 80 (A)

20. **Teresa Mellerowicz-Gella**, *Pejzaż górski*, 1965, olej 90 x 120





19.



20.



ALINA KLIMCZAK (1926 Warszawa 1964 Warszawa)

W latach 1948-52 studiowała w warszawskiej ASP; dyplom uzyskała w 1955. Uprawiała malarstwo i rysunek. W Arsenale pokazała *Krajobraz z Pomorza*. Zarówno w pejzażach, jak w portretach (*Portret mężczyzny*, 1957) i martwych naturach, malowanych często mocnymi, zdecydowanymi uderzeniami pędzla, stosowała ciemną tonację, chropawą fakturę. Korespondowała ona ze zwyczajnymi, powszednimi motywami, które były głównym przedmiotem jej zainteresowań artystycznych. Jako przykłady tego rodzaju kompozycji można wskazać jej *Martwą naturę z imbrykiem* lub *Martwą naturę z parasolem i lampą naftową* (1958). Prostota i surowość obrazów Klimczak nadawały im niekiedy patetyczny charakter, jak w *Martwej naturze z nożem* (1962), i zbliżały do tonacji malarstwa Jana Dziędziory.

Tak tematyka twórczości artystki, jak sposób jej ujęcia sprawiły, że jej skromny ilościowo dorobek uważany jest za reprezentatywny dla silnie obecnego w Arsenale „realizmu ekspresyjnego”.

M. K.-Ł.





21.



MARIAN ŻABA (1926 Zarajec koło Kraśnika)

W latach 1944 - 1947 uczęszczał do Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Janiny Miłosiowej w Lublinie. Następnie odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1948 - 1954). Dał się poznać w 1955 roku ekspresyjną *Martwą naturą z żelazem*, którą wystawił w Arsenale. Była to jedna z martwych natur ukazujących rzeczy zwyczajne, należące do ubogich ludzi, jakie wówczas powstawały w pracowniach młodych malarzy. Obrazy Żaby były wtedy wyraziste, nawet brutalne, a wartości kolorystyczne schodziły w nich na dalszy plan. Odnosi się to też do reprodukowanego tu *Autoportretu*.

W latach 70. ujawniają się w malarstwie Mariana Żaby nieoczekiwane wartości kolorystyczne. Artysta nie przejawiał skłonności do „unowocześniania” swego warsztatu, natomiast z dużą inwencją nawiązał do najlepszych tradycji polskiego malarstwa pejzażowego, reprezentowanego np. przez Jana Stanisławskiego i jego uczniów. Od tej pory tym, co najsilniej pochłania Mariana Żabę, jest malowanie w plenerze. W najlepszych pracach Żaby wrażliwość na kolor światła idzie w parze z wyrazistym działaniem samej plamy barwnej - jej faktury i ciężaru.

Artysta jest outsiderem; mało wystawia, nie zabiega o wystawy indywidualne. Najwięcej ekspozycji w których brał udział odbyło się w latach 70., większość związana była z działalnością Mazowieckiego Towarzystwa Kultury. Od wielu lat cieplejszą porę roku spędza na rodzinnej Lubelszczyźnie, gdzie maluje. Nie jest to wyłącznie twórczość spontaniczna. Kontynuowana jest ona także w warszawskiej pracowni i to nieraz przez wiele lat, czego trudno byłoby się domyśleć patrząc na obrazy.

J.A.Z.





22.



GABRIELA OBREMBA (1927 Mysłowice 1997 Warszawa)

W latach 1946-50 studiowała pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybisowej w krakowskiej ASP, po czym na dwa lata przeniosła się do Akademii warszawskiej. W Krakowie, podobnie jak Przemysław Brykalski, miała okazję zetknąć się z aktywnością Grupy Samokształceniowej Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej, założonej w Akademii z inicjatywy Andrzeja Wróblewskiego i jego kolegów.

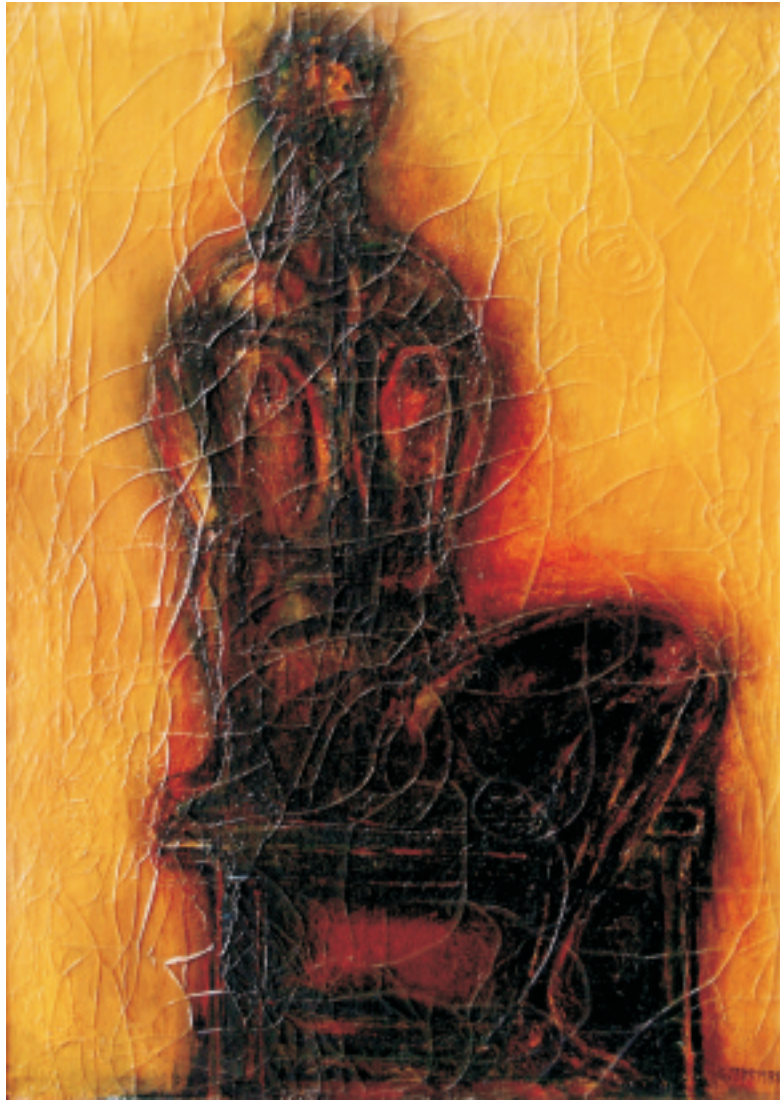
Wystawa „arsenałowa” była jej debiutem. Prace, które zaprezentowała, zostały uznane przez krytykę za wyjątkowo obiecujące. Wystawiła trzy liryczne portrety (m. in. *Zosię*), za które uzyskała nagrodę.

W późniejszych latach jej sztuka kilkakrotnie zmieniała charakter. Pod koniec lat 50. Obremba rozpoczęła malowanie szeregu kompozycji z frontalnie ujętą zgeometryzowaną postacią nagiej kobiety (często siedzącej). Deformacja anonimowej figury ludzkiej, gra ciemnych i jasnych barw oraz przenikanie się światła podkreślały ekspresjonistyczny charakter tego rodzaju przedstawień (*Wkrześle*, 1958; *Postać na żółtym tle*, 1967).

Okolo roku 1970 przestała traktować sztukę jako - choćby przetworzone - odbicie widzialnej rzeczywistości. Pojawiły się w jej twórczości formy abstrakcyjne, jakby kosmiczne. Kombinacje zachodzących na siebie rytmicznie kół i okręgów miały budzić skojarzenia z krążeniem ciał niebieskich we wszechświecie (*Obroty*, 1969). Kompozycje te, czasem przypominające nieco wertycyzm Wyndhama Lewisa lub orfizm Roberta Delaunaya, robiły jednak wrażenie mało dynamicznych, nieco sztywnych, wykoncypowanych i nie zjednały artystce krytyki. W późniejszym jej dorobku wyróżniają się natomiast prace, w których ponownie ujawniła temperament ekspresjonistki (*Ziemia obiecana*, 1971).

M. K.-Ł.





23.



PRZEMYSŁAW BRYKALSKI (1929 Częstochowa 1995 Warszawa)

1983 - Nagroda im. Brata Alberta

Rozpoczął studia w krakowskiej (1946-50), a ukończył w warszawskiej ASP (1950-53). Zajmował się malarstwem (również monumentalnym), rysunkiem, grafiką, fotografią. W Krakowie był członkiem Grupy Samokształceniowej Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej, zainicjowanej w Akademii przez Andrzeja Wróblewskiego i jego kolegów (między innymi Witolda Damasiewicza, Konrada Nałęckiego, Andrzeja Strumiłłę, Andrzeja Wajdę). To doświadczenie nadało jego twórczości powściągliwie ekspresyjny ton.

W Arsenale pokazał obraz *Akt* oraz oryginalne gwasze, w których wykorzystał zgeometryzowane, prawie abstrakcyjne formy (cykl *Tematy współczesne*). Nie rezygnował w nich jednak ani z subtelnej kolorystyki, ani z sugestywnych aluzji (między innymi do kwestii społecznych). Często zresztą próbował równoważyć tendencję do akcentowania walorów plastycznych kompozycji z potrzebą mówienia o sprawach uniwersalnych. Z czasem jego malarstwo stało się bardziej oszczędne, niemal surowe: ograniczał paletę barw, nadawał plamom sugestywne, uporządkowane kształty. Skupiał się na fragmencie pejzażu lub wybranym przedmiocie, które miały poruszać świadomość widza.

W latach 70. malował rzadko; chętniej zajmował się fotografią. Z uwagi na wierność „arsenałowym” zasadom artystyczno-etycznym z niewyrażanym słowami, ale przestrzegany nakazem wiązania sztuki z życiem, dla wielu twórców był autorytetem podobnie jak inni konsekwentni przedstawiciele tradycji „arsenałowej”.

Żywo uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym w latach stanu wojennego. Był między innymi jednym z redaktorów podziemnego czasopisma „Szkice”, wydawanego przez warszawską Oficynę Sztuk Pięknych w latach 1984-89. Jest też autorem polichromowanej Drogi Krzyżowej w warszawskim kościele Opatrzności Bożej (1981).

M. K.-Ł.

Początek lat 90. to dla Przemysława Brykalskiego okres rekonwalescencji po przebytej w Paryżu operacji serca i związany z tym dłuższy pobyt we Francji. To także niezwykle rozkwit jego malarstwa. Rozpoczętą w Paryżu serię „krajobrazów”, z często powracającym motywem chmur, kontynuował po powrocie do Warszawy. W tym ostatnim okresie powstają tak świetne prace, jak *Krajobraz z białą chmurą*, *Droga do Chartres*, *Ciemna chmura I* lub *Ciemna chmura II*. W obrazach tych uporczywie powraca połączenie geometrii ze światłem, ale nigdy w postaci samej geometrii i samego światła, lecz zawsze jako ich przezieranie przez rzeczy.

J . A . Z .

24. **Przemysław Brykalski**, *Kłamstwo o twojej śmierci*, 1955, gwasz 23 x 21 (A)

25. **Przemysław Brykalski**, *Ciemna chmura II*, 1994, olej 100 x 100

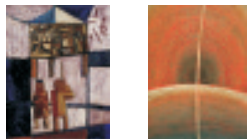




24.



25.



STEFAN GIEROWSKI (1925 Częstochowa)

1980 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiował malarstwo w ASP w Krakowie, m.in u Jerzego Fedkowicza i Zbigniewa Pronaszki oraz historię sztuki na UJ. W 1949 przeniósł się do Warszawy. W 1955 wziął udział w wystawie w Arsenale. (Nagroda za obraz *Martwa natura*). W tym okresie uprawiał malarstwo figuratywne. W 1957 powstał pierwszy obraz oznaczony rzymską liczbą „I”, od tej pory Gierowski nie stosuje literackich tytułów, nazywa swe prace *Obrazami* i nadaje im numerację rzymską.

Artysta związał się z warszawską Galerią Krzywe Koło, gdzie miał wystawy indywidualne w latach 1957 i 1959. Jego obrazy wyłamują się z definicji zarówno abstrakcji typu informel, jak też sztuki postkonstruktywistycznej, choć noszą cechy obydwu tych kierunków. Odznaczają się, zwłaszcza we wczesnym okresie, wyszukaną grą faktur i kolorów, co pozwala widzieć w Gierowskim kontynuatora szkoły polskiego koloryzmu. W latach 60. w obrazach o zdecydowanej kompozycji eksponował efekty walorowe. Od lat 70. więcej uwagi skupiał na wzajemnych oddziaływaniach pól barwnych, to skontrastowanych, to rozbitych na plamy czystego pigmentu. Ten wątek w latach 80. zyskał znaczące uzupełnienie. Artysta podjął poszukiwania form i układów kompozycyjnych, które mogłyby stać się plastycznym ekwiwalentem pojęć werbalnych (cykl *Malowanie Dziesięciorga Przykazań*, 1986).

Równolegle Stefan Gierowski uczył na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP od 1961 roku. W 1996 przeszedł na emeryturę. Jego pracownia wyróżniała się - dzięki osobowości profesora oraz panującej w niej atmosferze intelektualnej - i stanowiła odrębne zjawisko na terenie uczelni. W roku 1983 Gierowski został wybrany przez Senat Akademii na rektora, lecz wybór ten nie został zatwierdzony przez władze. Przyczyniła się do tego jego postawa wobec wprowadzenia stanu wojennego i udział w ruchu kultury niezależnej, w czym również był wzorem dla swych uczniów.

M.S.

Strzelnica Stefana Gierowskiego to jeden z najlepszych obrazów artysty pochodzących z wczesnego okresu, gdy inspirował się malarstwem Tadeusza Makowskiego. W latach 1955 - 56 wśród młodych polskich malarzy wpływ Makowskiego zaznaczył się dość mocno, obrazy Stefana Gierowskiego są może jedynymi, w których po latach ten wpływ jest widoczny. Jeżeli tak jest, to dlatego, że Gierowski nie szukał u Makowskiego niepowtarzalnego poetyckiego klimatu, lecz zauważył konstruktywne cechy kubizmu tkwiące podskórnie w jego obrazach z okresu dojrzałej twórczości, a także wyrazowe działanie światłocienia i bryły. Gierowski będzie niebawem akcentował nie bryłę, lecz płaszczyznę obrazu, nie wizerunek przedmiotu, lecz abstrakcyjne podziały płaszczyzny (jak w *Obrazie GLX* z 1964 roku), ale z „lekcji Makowskiego” zachowa wartości wyrazowe światła, cienia i faktury, zespolone organicznie z konstrukcją obrazu.

J.A.Z.

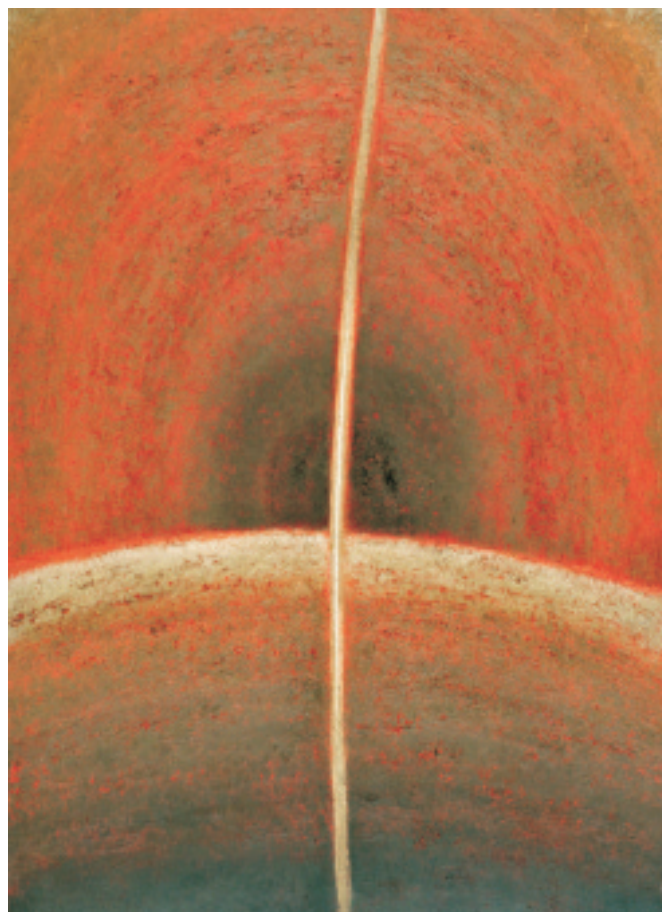
26. **Stefan Gierowski**, *Strzelnica*, 1956, olej 61 x 48

27. **Stefan Gierowski**, *Obraz CLX*, 1964, olej 135 x 95





26.



27.



JAN TARASIN (1926 Kalisz)

1976 - Nagroda Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida

1984 - Nagroda im. Jana Cybisa

W latach 1946 - 51 studiował malarstwo w ASP w Krakowie. Jeszcze jako student zadebiutował na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948). W litografiach z połowy lat 50. reprezentował odmienny od oficjalnego nurt realizmu, podejmujący treści egzystencjalne i symboliczne (cykl *Nowa Huta i jej mieszkańcy*, 1954; cykl *Dom*, 1955 - prezentowany i nagrodzony na wystawie w warszawskim Arsenale).

Około 1957 roku zaczął malować obrazy niefiguratywne, w których układy wyodrębnionych elementów (określanych przez artystę jako „przedmioty”) umieszczane są bądź na malarsko wyodrębnionej płaszczyźnie (cykl *Wnętrze*, 1957), bądź - częściej - w aluzyjnej przestrzeni (cykle *Uczta*, 1957; *Brzeg*, 1962-64; *Przedmioty policzone*, od 1968; *Antykwariat*, 1968). Zasada ta utrzymuje się w jego malarstwie w następnych latach, różnice między poszczególnymi okresami twórczości dotyczą sposobu opracowania „przedmiotów” i ich usytuowania w przestrzeni obrazu.

W 1962 roku artysta został członkiem Grupy Krakowskiej. W latach 1963 - 1967 nauczał na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii. W 1967 przeniósł się do Warszawy. Od 1974 był pedagogiem na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie, w latach 1987 - 1990 rektorem tej uczelni.

W latach 70. w malarstwie Tarasina, niezmiennie operującym układami „przedmiotów”, zaznacza się tendencja do silniejszego ich skontrastowania z tłem - zmieniają się one w graficzne, zwykle czarne znaki na jasnych tłach (cykl *Kolekcja*, od 1971). Tła bywają zróżnicowane walorowo dla uzyskania iluzji przestrzeni w opozycji do płaskich, graficznych znaków. Styl ten utrzymuje się w rozlicznych wariantach kompozycyjnych do lat 90., kiedy to artysta wraca do kolorystycznego, bardziej malarskiego rozwiązywania zarówno znaków, jak i tła, często ciemnych lub przenikających się z „przedmiotami” (cykl *Wylęgarnia przedmiotów*, 1992).

Równoległe z malarstwem Tarasin nieprzerwanie uprawia rysunek i grafikę warsztatową, początkowo litografię, od 1974 roku serigrafie. W latach 1974 - 1981 wydał osiem autorskich Zeszytów z serigrafiami i własnymi tekstami.

M.S.

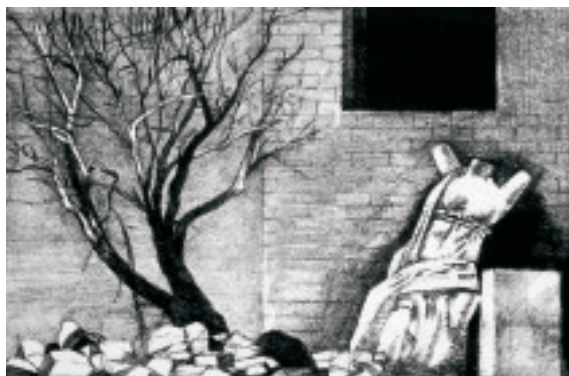
Jan Tarasin nie uprawia stopniowego destylowania formy, lecz przechodzi od zbioru przedmiotów do zbioru znaków. Interesuje go miejsce przedmiotu w przestrzeni. Bardziej miejsce przedmiotu, niż sam przedmiot.

J.A.Z.

28. **Jan Tarasin**, *Drzewo* (z cyklu *Dom*) 1955, litografia 21 x 32 (A)

29. **Jan Tarasin**, *Magazyn* (Pożar) 1976, olej 116 x 89





28.



29.



JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 Siedlce - 1999 Warszawa)

1986 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiował malarstwo w ASP w Krakowie w latach 1946 - 51 . W czasie studiów związał się z kręgiem Grupy Krakowskiej, od 1959 roku wystawiał też z międzynarodową grupą artystyczną Phases. Debiutował na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948). W 1955 uczestniczył w wystawie w warszawskim Arsenale, gdzie otrzymał nagrodę za monotypie. W tym czasie mieszkał już w Warszawie, w 1954 podjął pracę pedagogiczną w stołecznej ASP (przeszedł na emeryturę w 1998).

Już od wczesnego, figuratywnego okresu twórczości (1948 - 1955), kiedy umieszczał postacie i fantastyczne stwory w wymaginowanych pejzażach, jego zainteresowania i typ wyobraźni bliskie były surrealizmowi. W drugiej połowie lat 50. zaczął malować abstrakcyjne obrazy nasuwające na myśl kosmiczne kataklizmy i erupcje materii, rozjaśniane poszarpanymi liniami błyskawic, kontrastujących z ciemnym tłem (*Tworzący się krajobraz*, 1956-57). Niekiedy w kompozycjach pojawiały się kształty ludzkie i zwierzęce (*Pierwsze kroki*, 1958; *Ocalony*, 1959).

W późniejszych latach artysta komplikował fakturę obrazów, wykorzystując m.in. właściwości zaschniętej grubej warstwy farby (*Krajobraz o zmroku*, 1967) a w gwaszach - efekty zmiętego papieru.

Od końca lat 70. Tchórzewski podejmował często tematykę religijną. Obrazy tego nurtu respektują tradycyjne rozwiązania kompozycyjne, a przy tym wzbogacone są niezwykłymi efektami wypracowanej przez artystę w poprzednich okresach formy, faktury, kolorystyki, co czyni zeń jednego z najbardziej odkrywczych malarzy podejmujących współcześnie tematykę sakralną (*Golgota* na wystawie „Znak krzyża” w warszawskim kościele na Żytniej, 1983).

M.S.

W roku 1955 monotypie i gwasze Jerzego Tchórzewskiego - ekspresyjne dzięki deformacjom i pewnej konwulsyjności rysunku - współgrały jakby z klimatem wystawy w Arsenale, różnił je wszakże od tego klimatu brak „realistycznego rodowodu”, wyczuwalnego u czołowych arsenałowców.

Nie ulegało wątpliwości, że Tchórzewski to artysta o wybitnym talencie i bujnej wyobraźni, ale jego udział w krakowskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej, w roku 1948, wydawał się bardziej oczywisty, niż udział w warszawskim „Arsenale”. (Co nie zmienia faktu, że Tchórzewski do końca życia podkreślał swój udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki). Późniejsze lata ujawniły, że nastrój „nadrzeczywistości” stanowi główną nutę malarstwa Tchórzewskiego.

J.A.Z.

30. **Jerzy Tchórzewski**, *Jadowity kwiat*, 1954, gwasz 35 x 50

31. **Jerzy Tchórzewski**, *Dziewczyna*, 1955, akwarela, gwasz 42 x 34 (A)





30.



31.



JAN LEBENSTEIN (1930 Brześć Litewski 2000 Kraków)

1976 - Nagroda Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego

1987 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiował malarstwo w warszawskiej ASP (1948-54) podobnie jak Sienicki pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. Na wystawie „arsenałowej” zaprezentował głównie skromne, nostalgiczne pejzaże przedstawiające szare przedmieścia Warszawy (*Widok na nowy Rembertów, Ulica Nowotki w Rembertowie*, 1955). Zarówno ich motyw (pospolita rzeczywistość), jak malarski język zdradzały fascynację twórczością Utrilla. Na polskim gruncie stanowiły jednak odrębną, samodzielną propozycję artystyczną. Zyskała ona uznanie jury wystawy, czego wyrazem stała się przyznana artyście nagroda.

Z tego samego czasu pochodzą także mało znane, skromne gwasze, obrazy ubogich wnętrz (*Skrzypek*, około 1955). Sumaryczny, skrótowy sposób potraktowania w nich postaci ludzkich zapowiada późniejszą skłonność Lebensteina do deformacji. W roku 1956 malarz związał się z Teatrem na Tarczyńskiej prowadzonym przez Mirona Białoszewskiego. Miał tam pierwszy pokaz indywidualny. Tworzył w tym czasie *Figury hieratyczne*, a następnie *Figury osiowe* - kompozycje (rysunkowe i malarskie) z umieszczonymi centralnie, wertykalnymi sylwetami skrajnie uproszczonych postaci ludzkich, najczęściej kobiecych. Oryginalność tej osobistej, nasyconej egzystencjalnymi lękami, formuły malarstwa figuratywnego docenili krytycy francuscy, którzy w 1959 przyznali Lebensteinowi Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu. Od tego momentu malarz zamieszkał we Francji. Był mocno związany ze środowiskiem Instytutu Literackiego i paryskiej „Kultury” z Jerzym Giedroyciem i Gustawem Herlingiem-Grudzińskim (ilustrował wiele opowiadań pisarza).

Natchnieniem dla jego wyobraźni była głównie literatura (mitologia, Biblia) i relikty kultur starożytnych (asyryjskiej, babilońskiej, egipskiej). Pod wpływem tych właśnie impulsów konsekwentnie kształtował apokaliptyczną wizję sztuki, w której zasadnicze miejsce zajmuje jego własna wersja mitu o pochodzeniu i naturze człowieka. Odczytywał archetypy, akcentując głównie wątki erotyczne (motyw Wielkiej Matki i Wielkiej Nierządnicy) i tanatologiczne (motyw Wyspy Umarłych).

W latach stanu wojennego jego dzieła pokazywano na wystawach organizowanych pod patronatem Kościoła.

M. K.-Ł.





32.



WITOLD DAMASIEWICZ (1919 Wadowice 1996 Kraków)

1976 - Nagroda im. Jana Cybisa

Był absolwentem filologii polskiej, którą studiował na UJ; rozpoczął dwa lata przed wojną i ukończył w roku 1948. W roku 1945 zaczął też studia w krakowskiej ASP w pracowni malarstwa sztalugowego prowadzonej przez Zbigniewa Pronaszkę; uczestniczył również w kursie malarstwa ściennego pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego. Jako student ASP należał do Grupy Samokształceniowej Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej i był jej aktywnym członkiem. Później wraz z Przemysławem Brykalskim i Andrzejem Wróblewskim, kolegami z Grupy, wziął udział w wystawie „arsenałowej”. Od tego czasu kojarzono go najbardziej z postawą „arsenałową”, ze sztuką, która łączy zainteresowanie ludzką egzystencją z językiem współcześnie pojętego ekspresjonizmu.

Sztuka Damasiewicza jest niejednorodna. Początkowo jedyny znak licznych kompozycji malarskich czynił z ludzkiej postaci. Pokazywał ją dosadnie, czasem karykaturalnie. Ten nurt jego twórczości wyznaczyły głównie dzieła z lat 50., m.in. wystawiony w Arsenale *Odpozynek* i powstała rok później *Kreatura*. Z czasem miejsce figury ludzkiej zajęły zdeformowane głowy i torsy (*Karnawał I* i *Karnawał II*, 1959-60). Autor sięgał także po środki wyrazu typowe dla sztuki metaforycznej: w przestrzeni obrazu malował fragmenty ludzkich ciał lub też nie dających się zidentyfikować przedmiotów i otaczał je abstrakcyjnymi plamami barwnymi.

W latach 60. zaczął operować sumarycznym, jednoznacznym modelunkiem form i zwartą plamą koloru, rozszerzył obszar poszukiwań. Wtedy powstały takie prace, jak ekspresyjny *Psalm VI*, który kojarzy się z symbolistycznymi kompozycjami Čiurlionisa o muzycznych podtekstach, i *Świder*, który kondensacją i umownością znaków, płaszczyznowym modelunkiem sylwetowo, hieratycznie ujętych form, przypomina ikonę. W licznych dziełach artysty można również dostrzec dążenie do stworzenia formy dekoracyjnej.

M. K.-Ł.





33.



KRYSTYNA BRZECZWA (1928 Warszawa)

Studia w warszawskiej ASP ukończyła w 1955 roku. Uprawiała malarstwo i scenografię.

Jej debiut przypadł na wystawę w Arsenale. Pokazała tam realistyczne kompozycje *Akt* i *Portret*. Podobnie jak martwe natury z tego samego czasu, utrzymane były w turpistycznej poetyce. Malarka stosowała w nich ostre, zgrzytliwe kolory. Programowa „bylejakość” tych płócien korespondowała z powszedniością tematyki ze skromnymi zestawieniami niewyszukanych rekwizytów. Powstała cztery lata po wystawie w Arsenale pracę Brzechwy, przedstawiającą ciemną sylwetę zniszczonej w czasie wojny kamienicy, cechuje analogiczna, posępna atmosfera (*Dom*).

Minimalizacja używanych środków (jak operowanie uproszczonym modelunkiem i zwięzłą, sumaryczną plamą jednolitego koloru), służących wydobyciu ekspresyjnych walorów dzieła, znamionuje też dalszą twórczość artystki. Przeważają w niej teatralnie inscenizowane kompozycje figuralne. Autorka sięga w nich do archetypów ikonograficznych (*Salome z głową świętego Jana przed królem Herodem*, *Kuszenie świętego Antoniego*, *Wieczera*), wprowadza elementy groteski (*Lament*), klimat baśni (*Taniec*), aurę dziecięcej wyobraźni (*Król i królowa*, 1963). „Karnawałowa” stylizacja większości przedstawień nie przekreśla refleksyjnego, gorzkiego i zarazem ironicznego, pełnego zadumy nad zmiennymi kolejami ludzkiego losu, stosunku artystki do bohaterów.

Zbliżony charakter mają jej prace późniejsze, między innymi powstałe w okresie stanu wojennego i pokazywane na wystawach sztuki niezależnej, jak chociażby *Zachód słońca* (1984).

M. K.-Ł.





34.



BARTŁOMIEJ KURKA (1921 Poznań 1983 Poznań)

Studia artystyczne rozpoczął już w roku 1936 w poznańskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego; ukończył je po wojnie w 1952 w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie kontynuował naukę pod kierunkiem Hipolita Polańskiego i Jana Wronieckiego. Zajmował się malarstwem sztalugowym i monumentalnym, grafiką użytkową (projektował plakaty), scenografią. Należał do Grupy R 55. Odegrał znaczącą rolę w środowisku poznańskim jako organizator i działacz społeczny. Był współorganizatorem wystawy „arsenałowej”.

Na początku lat 50. malował tradycyjne martwe natury i pejzaże, które charakteryzowały się statyczną kompozycją i stonowaną kolorystyką (*Wieczór na tarasie*, 1953). Nieco później w swych pracach kładł nacisk na ekspresyjność i metaforyczność przedstawień (w tej konwencji utrzymany był wystawiony w Arsenale obraz *An Lungenentzündung gestorben...*, 1955). Pod koniec lat 50. podjął próbę wyzwolenia się z przedmiotowości i przeżył okres fascynacji sztuką informel (cykl *Powierzchnie*, 1957). W następnej dekadzie malował głównie bezludne krajobrazy, utrzymane w nostalgicznym nastroju (*Ziemia milcząca*, 1966). Większość kompozycji artysty z późnego okresu to abstrakcyjne wariacje kolorystyczne na kanwie tematów pejzażowych. Ich tajemniczą, liryczną aurę tworzą niezwykle subtelne tonacje barwne (*Nieprawdziwe obłoku świecenie*, 1979). W latach 60. Kurka podejmował także tematykę społeczno-polityczną.

Różnorodna twórczość artysty była mało znana poza środowiskiem poznańskim. Pośmiertną wystawę jego prac pokazała w 1983 warszawska Kordegarda.

M. K.-Ł.

Papierowy świat II, to obraz podwójnie znaczący. Połamany latawiec jest symbolem nie wymagającym komentarza. Redakcja tygodnika „Po prostu” zamieściła jego reprodukcję na pierwszej stronie ostatniego numeru czasopisma, likwidowanego w czerwcu 1957 roku decyzją najwyższych władz partyjnych PRL. Była to złowieszcza zapowiedź początku końca polskiej „odwilży”. W gazecie, rzecz jasna, nie znalazła się żadna wzmianka o likwidacji, gdyż na to nie zgodziłaby się nigdy cenzura. Reprodukcja obrazu Kurki pozostawała jedynym znakiem dla tych, co wiedzieli albo się domyślali.

J .A. Z.





35.



HENRYK BŁACHNIO (1922 Kacprówek na Mazowszu)

1993 - Nagroda im. Jana Cybisa

Studiował w warszawskiej ASP pod kierunkiem Eugeniusza Arcta, Michała Borucińskiego, Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego i Kazimierza Tomorowicza; dyplom uzyskał w roku 1954. W 1955 wziął udział w wystawie „arsenałowej”. Uprawia malarstwo, rysunek, rzeźbę. Należy do artystów rzadko pokazujących swoje prace; wyjątek uczynił w latach stanu wojennego, kiedy aktywnie uczestniczył w wystawach urządzanych pod patronatem Kościoła. Jego sztuka „jest rozpięta między iluminacją a mrokiem”, sacrum i profanum – pisał jeden z krytyków. Dominują w niej dwa motywy: pejzaż i Eros. Pierwszy występuje przede wszystkim w dużych, nieco patetycznych kompozycjach, wypełnionych elementami fantastycznej, monumentalnej architektury (pojawiają się wśród nich łuki triumfalne, kolumnady, ołtarze ogromnych rozmiarów, prospekty organowe, wokół których krążą kukielkowate figurki ludzkie np. cykle: *Ołtarze*, *Światła*, *Kolumny*).

Drugi nurt w twórczości artysty stanowią kontrowersyjnie oceniane, pomawiane czasem o wulgarność, prace o tematyce erotycznej - przedstawiające kuszące olbrzymki o bujnych, „barokowych” kształtach, wyzywające „upadłe anioły” (cykl *Kokietki*, *Kompozycja sado-masochistyczna*, *Futro*). Wzorem dla tych, z założenia prowokacyjnych, obrazów była m.in. kultura peryferiów (frywolna sztuka jarmarczna, folklor miejski), której trywialność identyfikuje artysta z autentycznością przeżycia. Mają one wszakże pewien podtekst metaforyczny, moralizatorski: koronkowa szata niejednokrotnie spowija szkielet, a seksualne zbliżenie okazuje się figurą tańca śmierci.

M. K.-Ł.

„Fantastyczna, monumentalna architektura” to nie jedyny element „budujący” nastrój obrazów Henryka Błachni. W cyklu rysunków z lat 70. okazały się nim ciężkie bryły głazów narzutowych na pustych polach. Niby realne - a przecież także fantastyczne. Jest to Rzeczywistość poddana transformacji, a jednak autor twierdzi, że jej pierwowzór znajduje się w jego stronach rodzinnych. W nich bowiem upatruje źródeł swej niepokojącej wyobraźni.

J.A.Z.





36.

AUTORZY

Błachnio Henryk	54
<i>Wędrowcy</i> , 1973, ołówek 64 x 100	
Brykalski Przemysław	38
<i>Kłamstwo o twojej śmierci</i> , 1955, gwasz 23 x 21	
<i>Ciemna chmura II</i> , 1994, olej 100 x 100	
Brzechwa Krystyna	50
<i>Król i królowa</i> , 1963, olej 125 x 100	
Celnikier Izaak	10
<i>Getto</i> , 1949, tempera 203 x 237	
<i>Polowanie na człowieka</i> , 1970, akwaforta z akwatintą 39,5 x 49	
Ćwiertnia Jerzy	14
<i>Pragnienie</i> , 1955, tusz 40 x 29 (A)	
Damasiewicz Witold	48
<i>Świder</i> , 1978/79, olej 130 x 100	
Dudziński Tadeusz	26
<i>Witraż</i> , 1973, olej 65 x 76	
Dziędziora Jan	16
<i>Posiłek</i> , 1955, olej 110 x 150 (A)	
<i>Martwa natura z nożem</i> , 1972 - 75, olej 100 x 150	
Gierowski Stefan	40
<i>Strzelnica</i> , 1956, olej 61 x 48	
<i>Obraz CLX</i> , 1964, olej 135 x 95	

Jonscher Barbara	20
Portret dziewczynki, 1955, olej 65 x 54	
Moje pole w Białowieży, 1974, olej 120 x 135	
Klimczak Alina	32
<i>Martwa natura z imbrykiem</i> , ok. 1958, olej 100 x 135	
Kurka Bartłomiej	52
<i>Papierowy świat II</i> , 1956, olej 58 x 79	
Lebenstein Jan	46
<i>Skrzypek</i> , ok. 1955 gwasz, tusz 58 x 38	
Mellerowicz-Gella Teresa	30
<i>Portret z kwiatkiem</i> , 1955, olej 100 x 80 (A)	
<i>Pejzaż górski</i> , 1965, olej 90 x 120	
Oberländer Marek	8
<i>Cebule</i> , 1955, olej 80 x 100 (A)	
<i>Portret filozofa z małego żydowskiego miasteczka</i> , 1957, olej 80 x 65	
Obremba Gabriela	36
<i>Portret na żółtym tle</i> , ok. 1967, olej 135 x 96	
Rudowska Magdalena	28
<i>Martwa natura z kurą</i> , 1952-53, olej 55 x 46	
Sempoliński Jacek	22
Martwa natura, 1955, olej 81 x 130	
Ukrzyżowanie, 1978, olej 100 x 73	

Sienicki Jacek	18
<i>Autoportret</i> , 1954, olej 55 x 41	
<i>Mięso niebiesko-czerwone</i> , 1976, olej 80 x 65	
Tarasin Jan	42
<i>Drzewo</i> (z cyklu <i>Dom</i>) 1955, litografia 21 x 32 (A)	
<i>Magazyn</i> (<i>Pożar</i>) 1976, olej 116 x 89	
Tchórzewski Jerzy	44
<i>Jadowity kwiat</i> , 1954, gwasz 35 x 50	
<i>Dziewczyna</i> , 1955, akwarela, gwasz 42 x 34 (A)	
Wróblewski Andrzej	12
<i>Głowa mężczyzny na czerwonym tle</i> , 1957, olej 66 x 59	
<i>Krajobraz tatrzański</i> , 1957, tusz 16 x 22	
Ziemski Rajmund	24
<i>Pejzaż 53/60</i> . 1960, olej 100 x 60	
Żaba Marian	34
<i>Autoportret</i> , ok. 1955, olej 45 x 40	



MUZEUM LUBUSKIE
im. Jana Dekerta
ul. Warszawska 35
66-400 Gorzów Wlkp.