



**Anna Strumińska**  
**Malarstwo**



*Anne Strumina'sha*

Z całego serca dziękuję Wszystkim, którzy przyczynili się do tego, że obrazy Anny Strumińskiej ujrzały światło dzienne.

Przede wszystkim Paniom Kamie Zboralskiej oraz Marcie Sztokfisz za zaufanie i cudowną energię, która pozwoliła mi podjąć trud organizacji wystawy.

Panu Zbyszkowi Wojtasowi za przekazanie części obrazów i pasteli, dzięki czemu możemy po 20 latach oglądać dzieła Hani w Polsce.

Mojej rodzinie: Małgosi i Ryškowi Walickim za finansowe wsparcie, Zygmuntovi Strumińskiemu za tłumaczenia.

A przede wszystkim moim najbliższym: córce Marcelinie za słowa otuchy i zredagowanie wszystkich tekstów o Hani, oraz mojemu mężowi Jarkowi za cierpliwość i pracę włożoną przeniesienie 40 płócien na nowe krosna i za ich oprawę.

Maria Szumer

## METAFIZYKA KOLORU

*I zawsze jest prawdziwe to, co ona widzi  
ze sznura do bielizny też kapią kolorami obrazy*

Michael Zeller „Dźwięki barw” do obrazów Anny Strumińskiej

Życie Anny Strumińskiej (urodzonej w Grodnie 22 października 1941 roku, zmarłej 16 maja 1990 w Pforzheim) to z jednej strony choroba, cierpienie i beznadziejność, z drugiej ogromna wola tworzenia, walka ze słabością, trudami tworzenia i wyobcowaniem.

Hania podobnie jak Picasso uważała, że dzień, w którym czegoś nie namaluje, jest zwyczajnie wykreślony z życia. Kiedy nie mogła sięgnąć po pędzel, szkicowała nawet na małych skraweczkach papieru.

Wyszła ze „szkoły łódzkiej”; o rozwój jej talentu dbali przyjaciele i uczniowie Władysława Strzemińskiego – między innymi: Stefan Wagner, Stanisław Fijałkowski. Oprócz dziesiątków płócien olejnych pozostawiła setki pastelów, akwareli, szkiców kredkami i rysunków piórkiem. Wykonywała też projekty scenografii, rysunki żurnalowe, pod koniec życia zafascynowała ją grafika komputerowa i kaligrafia. Przede wszystkim jednak malowała.

Początek studiów był dla Hani ciężki. Musiała zaakceptować nowy sposób widzenia i przedstawiania rzeczywistości. Zrozumieć, że już u samego początku obraz powinien być żywą całością: płaszczyzną, gdzie poszczególne elementy wzajemnie się równoważą.

Hania, świadoma „purizmu” artystycznego Władysława Strzemińskiego przejęła tylko część jego poglądów. Tak jak Strzemiński uważała, że dzieło sztuki posiada samowystarczalność plastyczną tzn. jest celem samym w sobie i powinno być zbudowane według własnych zasad. Była przekonana, że najważniejsze jest oddziaływanie całego obrazu jednocześnie, jako jednej integralnej płaszczyzny. Poszczególne formy w obrazie nie powinny więc oddziaływać same, niezależnie od całości. Obraz w każdej fazie tworzenia ma być jej zdaniem jednością, nawet nieukończony ma stanowić dobrze zakomponowaną całość.

Tak jak Strzemiński uważała, że treść dzieła wynika z takiej a nie innej formy plastycznej. Dobra forma niejako konstytuuje treść. „Temat jest obojętny, treść wynika z odpowiedniego przedstawienia formy” – pisała w jednym ze swoich listów do siostry.

Malowała prawie zawsze z natury. Nie był to jednak proces odwzorowywania obserwowanej rzeczywistości i nie o iluzję przedmiotów jej chodziło. Za pomocą języka plastyki chciała przekazać najistotniejszy ze związków zachodzący między malowanymi obiektami. Związki wzajemnie oddziałujących na siebie przedmiotów ze światłem rozbijającym, lub łączącym ich kontury.

Malując z natury, Hania nigdy jej sztucznie do celów malarskich nie komponowała. Pozowałam jej wielokrotnie, ale malowała mnie tylko wtedy, gdy dzięki ciekawemu otoczeniu, przypadkowej pozie, lub oświetleniu moja osoba ją zaintrygowała. Po prostu wszystko, co ją otaczało stawało się w odpowiedniej chwili godne zainteresowania.

Nigdy nie ograniczała się do jakiejś konkretnej tematyki – człowiek, martwa natura, pejzaż a nawet zwierzęta stawały się tematami jej prac.

Jej obrazy nie posiadają fabularnej treści, emanują za to ogromnym ładunkiem treści poetyckiej. Hania uważała, że wartości malarskie istnieją w dziele bez względu na jego temat. Może stąd duża część jej płócien nie posiada tytułów. Tytuł był już „literaturą”, nie chciała, by do objaśniania obrazu używano innego niż malarski języka.

„Wydaje mi się, że wszyscy pogłupieli, myślą się. A przynajmniej większość, która koniecznie chce tej «literaturki». Doskonała forma sama rodzi doskonałą treść. Coś okropnego, co dzieje się teraz w malarstwie. To, o czym pisał już Witkiewicz: «nienasycenie formą», obrazy rozłazą się, są źle zakomponowane a oni zachwycają się, bo jest treść głęboka” – pisała w notesie 27 marca 1979 roku.

Ale już dynamizm w obrazach Hani „rozsadza” ramy teorii Strzemińskiego. Podczas gdy on postulował jak największe zespolenie malowanych form z płaszczyzną obrazu, tzw. „płaskość form”, Hania preferowała ruch, wylatywanie linii i form poza obraz.

Wykładana w łódzkiej szkole teoria widzenia Władysława Strzemińskiego, zakładała m.in. wnikliwą interpretację dokonań współczesnych malarzy. To właśnie ona pozwoliła Hani zrozumieć i zastosować w swoim malarstwie tak ważne odkrycia jak Cezanne’owskie „ruchome widzenie” czy nowa kubistyczna przestrzeń Picassa.

Hania miała świadomość, że obserwując naturę nie wbijamy nieruchomo wzroku w jeden punkt, ale przesuwamy go po oglądanym przedmiocie. A więc każde jej kolejne spojrzenie rejestrowało trochę inną sytuację. Wraz z poruszeniem wzroku bliższe przedmioty „przemieszczały” się odsłaniając coraz to inne fragmenty tła. W rezultacie powstawał odmienny obraz tej samej natury, co Hania skrupulatnie rejestrowała na płótnie. Dlatego w jej malarstwie występowała nieuchronna deformacja przedmiotu: załamywanie krawędzi, przesunięcia linii. Chcąc wyjawiać fizjologiczną prawdę widzenia natury, musiała tę naturę deformować.

„Chyba jedną rzecz dobrze zrobiłam w tym roku. Oderwałam się od przedmiotu, rozerwałam kontury” – pisała w notesie z 1961 roku.

Równie ważne jak „ruchome widzenie” były dla niej zdobycze kubizmu analitycznego, dokonania Picassa i Braque’a. Oni pierwsi odkryli, że aby poznać istotę trójwymiarowego przedmiotu, trzeba go najpierw obejrzeć ze wszystkich stron a potem kolejne obrazy rzucić na jedną, dwuwymiarową płaszczyznę.

To jednoczesne i równoczesne namalowanie przedmiotu daje w efekcie jego rozbicie na fragmenty, stwarza nową – już nie linearną – perspektywę.

Zasadniczo przestrzeń w pracach Hani też można nazwać kubistyczną. Jest ona płaskim obszarem podzielonym w głąb na płany powstałe z przenikających się elementów. Te elementy nawarstwiają się kolejno na siebie równolegle do płaszczyzny obrazu.

Ta kubistyczna perspektywa jest z natury rzeczy dośrodkowa, bo obchodzi przedmiot dookoła. Tymczasem Hania posługuje się w pracach także futurystyczną, perspektywą odśrodkową – ulatującą z jednego punktu na wszystkie strony. Właśnie te dynamiczne, wylatujące za obraz linie wprowadzają do jej obrazu ruch. Duża ilość kierunków ukośnych biegnących od centrum ku krawędziom płótna otwiera te kompozycje „rozsadzając” kubistyczną przestrzeń jej obrazów.

W jej malarstwie nastąpiło połączenie dwóch podstawowych wątków współczesnej sztuki: postimpresjonistycznego „ruchomego widzenia” skoncentrowanego na wrażeniu, jakie daje kolor w świetle oraz kubistycznego rozumienia obrazu jako kompozycji form i linii tworzących na płótnie pewien układ wraz z jego uproszczeniem i geometryzacją.

W jej dziełach można też wyróżnić trzy sposoby budowania obrazu.

W pierwszym na całym płótnie zostaje naszkicowana linearna konstrukcja tworząca jakby szkielet obrazu. Na tak zorganizowaną kompozycję Hania nakłada



płaską plamę barwną (dobrze ilustrują to małe szkice długopisem, gdzie zamiast koloru zapisana jest tylko jego nazwa).

W obrazach olejnych ta płaska plama zostaje umocowana, niejako „przytwierdzona” do obrazu za pomocą nowej siatki linii wyznaczających napięcia kierunkowe. Te płaskie plamy barwne są najczęściej silnie ze sobą skonstrastowane a miejsca największych kontrastów – tak konturu jak koloru – są tzw. kluczami kompozycyjnymi: najmocniej działającymi miejscami w obrazie. To wokół nich organizuje się cała malarska rzeczywistość. Światło i cień to także płaskie plamy koloru. Dzielą one obrazy Hani (w pionie, poziomie lub po skosach) na dwie wyraźnie od siebie odgraniczone części.

Drugi sposób to malarstwo wrażeniowe. Obrazy olejne malowane są tak laserunkowo, że przypominają akwarelę. Pozbawione konturu plamy zlewają się i przenikają nawzajem. W ten sposób Hania maluje przede wszystkim pejzaże. Perspektywa tych wrażeniowych obrazów jest odśrodkowa, otwarta, często ulatująca z jednego punktu na wszystkie strony. Kontrasty barwne są łagodniejsze niż w pierwszym sposobie.

Trzeci sposób malowania jest syntezą dwóch pierwszych. Hania często łączyła graficzne, linearne kompozycje z laserunkowo malowaną plamą barwną.

W partiach światła rysowane na bieli wrażliwe linie raz zderzają się ze sobą tworząc zamknięcia kompozycji, innym razem wylatują poza obraz wprowadzając doń lot i dynamikę. Z kolei w partiach cienia obraz tworzą przenikające się nawzajem, malowane laserunkowo plamy brązów i czerni. Stosunki przestrzenne zostają tu ukazane przez nakładanie się na siebie płaskich form. To, co bliższe zasłania to, co dalsze. Oczywiście przestrzeń w obrazach Hani zostaje spłaszczona – nie istnieje w rozumieniu geometrii wykreślnej. Ale wzajemne oddziaływania załamujących się płaszczyzn i ulatujących wrażliwych linii tworzą jednak jakąś jej iluzję.

W Polsce rozwój twórczości Hani przebiegał od małych, prawie monochromatycznych obrazów, gdzie płaskie powierzchnie doskonale się równoważyły, poprzez duże otwarte kompozycje, w których plama barwna kładziona na bieli została spięta wrażliwą, dynamiczną linią, aż do płócien z prawie iluzoryczną głębią utworzoną przez zachodzące na siebie i przenikające się nawzajem laserunkowe brązy.

W Niemczech Hania kontynuowała wcześniejsze kierunki artystycznych poszukiwań. Na zdjęciach z pracowni w Worpswede koegzystują ze sobą oleje malowane wrażeniowo, laserunkowo z płótnami, na których mocne, płaskie formy są jakby wycięte z kolorowego papieru.

Nie można prac Hani nazwać czystą abstrakcją gdyż przedstawiają rzeczywisty wycinek świata. Jest on jednak tak przetransponowany na język plastyki, że widz często wcale nie może rozpoznać w nim przedmiotu. Do jej malarstwa bardziej pasuje określenie „abstrakcja aluzyjna”. W niej również – jak u Hani - punktem wyjścia jest rzeczywisty świat, z którego artysta wyabstrahowuje formy składające się na obraz. Z jednej strony malarz pragnie oddać bezpośrednio wrażenia, jakim ulega w kontakcie z naturą tworząc obraz, z drugiej – poprzez układy kolorystyczne i formalne wyraża własne uczucia związane z danym obrazem natury. Jest ona impulsem do działania, zachodzi tu jednak zjawisko nie reprodukcji, ale ewokacji natury (wywołanie wizji).

Artyście chodzi o to by nie tylko oddać jej zewnętrzną, optyczną zjawiskowość, ale by wnikać do jej wnętrza. Widz zostaje wciągnięty w przeżywanie natury. W abstrakcji aluzyjnej łączą się dwie postawy: impresjonistyczna i romantyczna – metaforyczno – magiczna.

„Przedmioty – malować przedmioty a nie przedmiotowo. Malować stosunki między nimi. Przedmioty, rzeczy (DINGE). Cisza, kiedy istnieją. Die Dinge schlafen, malarz uczestniczy w tym śnie. A może jest po to, aby je obudzić. Zaczyna się życie bez słowa, w ciszy. Każda «sytuacja», którą widzimy wokół nas, każde «dzianie się», przedmioty od najdrobniejszych, dwa patyczki na krzyż, pejzaż, ludzie, wszystko jest uprzywilejowane, wszystko może stać się obrazem. Ogromny spokój znaleziony w rzeczy, kiedy potrafimy je odczytać same się malują i rysują i służą nam już wtedy. Malując nie trzeba natury poskramiać, trzeba się jej poddać przez chwilę, stać się jej równym, zobaczyć ją a potem chwycić w miłosnym, namiętym uścisku”.

Z kolei o kolorze pisała: „W malarstwie interesuje mnie światłocień i symbolika barwy. Osiągnąć działanie koloru takie, jakie osiągnęło Średniowiecze. Barwa jako symbol, ile możliwości niewykorzystanych kryje się jeszcze w barwie. Kolor doprowadzić do jego najgłębszego napięcia, uniezależnić od płaszczyzny obrazu. Niech «fruwa», niech będzie «nie z tego świata» – uchwycony w mgnieniu przelotnej chwili, a jednak przytwierdzony na zawsze do obrazu tą chwilą ulotną. Największe napięcie koloru. Dominanta barwna, metafizyka koloru. W ciemnym tle kolory «inkrustują» obraz. Wtedy oszczędne stosowanie koloru – jak krople, które nadają życie. Jeżeli obraz cały kolorowy (np. czerwień) – inne kolory – «gościnnie» – podbijają gamę czerwoną, ale jej nie rozbijają. Czerwienie o różnej sile doprowadzone do szaleństwa. Problem złotego tła – tak jak w Średniowieczu. Co ze złotem w obrazach? Neutralne, wiążące i dzielące kolory, złoto = światło”.

Ten zamysł Hani dobrze ujął i zrozumiał ks. Prof. Witold Broniewski, który w artykule „Tworzyła i umarła w ciszy” (magazyn ZERO 15, maj 1995) szczególnie uwagę poświęcił dwóm ostatnim cyklom stworzonym przez Hanię: „muzycznym” i „Genesis. W tym drugim malowane złotą farbą snopy światła padając na dopiero, co stworzoną Ziemię potwierdzają poprzez metafizyczną symbolikę, że „Bóg i światło to jedno”. O cyklu muzycznym pisał zaś „otwarte, lekkie, ulatujące kompozycje są malarską partyturą wybranych utworów muzycznych (...) jakby zwiernym, poetyckim tańcem linii jarzącym się pióropuszem barw”.

Malarstwo Hani udowadnia, że kolor w dziele, mimo iż wyprowadzony z natury, ma niewiele wspólnego z kojarzeniem przedmiotowym. W jej obrazach znaczenie ma materia malarska a nie barwa lokalna przedmiotu np. sukni czy kubka. Istotą jej twórczości jest archetypiczna symbolika użytego koloru, jego wartość emocjonalna i ekspresyjna, wzajemny stosunek form i plam barwnych oraz sposób ich rozmieszczenia i zestawienia na płaszczyźnie obrazu.

Dwunastego września 1978 roku pisała w notesie:

„Ujmuję obraz w widzianej rzeczywistości jako układ form, kolorów, światła i cienia z oderwaniem od przedmiotów, które są nośnikami tych kształtów i kolorów. Jest to moment oglądu natury w pierwszej fazie – gdy oko patrzy na daną sytuację. Tak jak w momencie otwierania oczu czy przejścia z cienia w światło lub ze światła w cień widzimy najpierw układ plam i kolorów, potem dopiero rozum naszczynia w konwencji przedmiotowości układać naturę. Zachować tę pierwszą fazę. Patrzymy pierwotnym PRA-spojrzeniem na naturę a potem dopiero malarz przechodzi do dowolnej konwencji (renesansowej, barokowej, impresjonistycznej czy kubistycznej), w której maluje obraz.” Hania nazywała to fazą prapoczątku. Jest to wtedy analiza rzeczywistości, widzianej pod kątem danej konwencji malarskiej (odpowiadającej w danej chwili danemu artyście). Ale pierwszy ogląd jest zawsze syntezą. „Dążyć do uchwycenia tego pierwszego, najistotniejszego obrazu. Podświadomość najprawdopodobniej odbiera go najgłośniej. Może to trwać ułamki sekund – jak przedłużyć tę fazę by «tym» spojrzeniem oglądać podczas całego aktu malowania” – pytała. Kolejna z idei artystycznych, którą Hania zajmowała się od lat dotyczyła kreacji nazywanej przez nią „myśleniem”. Było to opracowanie dokonane jeszcze na etapie konceptu, jeszcze przed fizycznym aktem malowania. To właśnie ów „akt kreacji” pozwalał jej wyabstrahować z natury najważniejsze, najistotniejsze elementy. „To już nie malarstwo wrażeniowe, to prawie sztuka gestu. Chcę znaleźć malarstwo na miarę znaków i symboli prehistorycznych” – pisała.

Trzecia z idei dotyczyła skrócenia do niezbędnego minimum samego aktu twórczego. Hania pragnęła równocześnie zobaczyć, przeżyć i natychmiast przenieść na płótno artystyczną wizję. Nazywała to „kreacją natychmiastową”. Nie chciała, aby było to oglądanie „w czasie” i stopniowe malowanie, ale jednoczesne, jednorazowe uchwycenie i „rzucenie” na płótno już przetransponowanej natury.

Pragnęła przedmiot zobaczyć, odczuć i przetworzyć w jednym momencie, w jednym „oka mgnieniu”. Oczywiście ten problem pozostawał głównie w sferze teoretycznej. Hania zdawała sobie sprawę, że w malarstwie olejnym – ze względów technicznych – nie da się go zastosować. Czas potrzebny do przeniesienia malarskiej wizji na płótno nie dawał się sprowadzić do zera. „Pojmuję szybciej istotę przedmiotów niż mogę to wyrazić. Chwycić jednorazowo, rzucić na papier albo płótno na zasadzie szybkiego pstryknięcia w aparacie fotograficznym. Nie przez pierwszą syntezę, drugą analizę, lecz od razu tę trzecią SYNTEZĘ OGARNIAJĄCĄ IDEĘ” – pisała na kartce z brystolu ze szkicem ołówkowym w środku (04.05.1975).

Najbliższe tej idei były jej rysunki sporządzone pastelem, ołówkiem, piórkiem. „W tych szkicach zawarta jest szybkość notatki i energia, coś trafnego w uchwyceniu formy, koloru i całej sytuacji” – pisała w notesie.

Szkice te dzięki szybkości wykonania i pominięciu szczegółu, dawały natychmiastowy zapis zjawiska, przez co Hania uzyskiwała bezbłędną śmiałość, świeżość i trafność wypowiedzi.

Hania – jak Julian Przyboś – uważała, że dawniej artyści zamiast wyrażać, opowiadali o swoich uczuciach. Jej zdaniem współczesne dzieło sztuki jest doskonałym organizatorem ludzkich uczuć. Pragnęła, aby jej sztuka wyzwalała w odbiorcy wielość nastrojów, radość zaskakujących skojarzeń. Pozwalała, by widz puścił wodze fantazji.

Maria i Marcelina Szumer

**Andrzej Molik „Kurier Lubelski” 24.11.1974.**

Prace Anny Strumińskiej to typowy przykład abstrakcji wyprowadzonej, czerpanej z natury. Natura jest dla nich bodźcem, a autorka próbuje znaleźć najdobitniejszy jej wyraz na płótnie (...) Zdziwiał w tych płótnach kolor, który można się ośmielić nazwać poetycznym – czysty z czerwieni przechodzący w światłocień-brązu, laserunku, osiągnięty jakimś doskonałym wyczuciem, może „szarlatanerią”?

**Zbigniew Kościński „Sztandar Ludu” 19.05.1976 Lublin.**

Malarstwo Anny Strumińskiej cechuje związek z naturą, najczęściej prace te charakteryzują się liryzmem, który jednak nie jest spontaniczny, lecz zostaje poddany racjonalnej i porządkującej refleksji. Artystka operuje kontrastem światłocienia czerni i bieli uzyskując w ten sposób efekty niemal graficzne. W obrazach tych tkwi na ogół dramatyczne napięcie – potencjalna dynamika, tym bardziej przemawiająca, że utajona. Próbuje też z powodzeniem zasugerować środkami plastycznymi tak nieuchwytnie zjawiska jak cisza, przepływ czasu, odlatywanie światła. (...) Malarstwo to tkwi we współczesnej europejskiej kulturze plastycznej, prezentując jednocześnie własną, oryginalną wizję świata autorki.

**„IJK” „Kamena” 30. 05.1976 Lublin.**

(...) W jej lirycznej, nastrojowej twórczości odnajdujemy dalekie echa form naturalnego krajobrazu. Jest to malarstwo powstające w skutek bardzo osobistego przeżywania pejzażu po części abstrakcyjne, to znów przedmiotowe. Anonimowe twarze, ciemne owale zaledwie przyznające się do człowieczeństwa, skrywające w mrocznej tonacji złamanych brązów swe życie psychiczne – oto postać zewnętrzna i sens tych obrazów, które należą do ciekawszych na wystawie (...) Intymne malarstwo, w którym nierzadko pojawia się przecież niecierpliwość widoczna w zbyt pośpiesznym położeniu plamy barwnej.

**Stefan Nilson 5.07.1978 „Karlskoga Triduning” Szwecja.**

(...) Jej wystawa, która obejmuje 18 obrazów olejnych jest drugą z kolei w Szwecji pierwszą miała miejsce w tym roku w Malmo. Jej obrazy przeważnie w stosunkowo dużych formatach mają abstrakcyjną kompozycję. Jest to abstrakcja lecz równocześnie sztuka przedstawiająca. Większość prac jest malowana w bardzo ciemnych kolorach, od ziemisto-brązowych do głęboko czarnych. Jej obrazy są fascynujące i mimo całej swej ciemności mają one światło i głębię. Ta głębia w jakiś sposób kusi i przyciąga. Obrazy Anny Strumińskiej świadczą również o jej doskonałym wykształceniu malarskim. Ona buduje swoje obrazy w ten sam sposób jak Rembrandt to znaczy rzeźbi i podbudowuje najpierw bielą cynkową następnie nakłada farby bardzo cienkimi warstwami. (...) Nie wiem gdzie leży źródło fascynacji ciemnymi barwami u Strumińskiej, może w przeżyciach z lat przeszłych, może w kontaktach z otoczeniem i obserwacji brutalnych stron życia. Oglądając jej obrazy odnosi się wrażenie, że jej doświadczenia życiowe nie należały do najłatwiejszych.

**J.A.Zieliński Galeria „Wystawy na Pięknej” 20.11.1980 Warszawa.**

Annę Strumińską poznałem roku 1977 w Kluczkowicach na plenerze na temat „Metafora-Kosmos” (...) Strumińska rozłożyła wówczas na podłodze pokoju kilkanaście niewielkich szkiców pastelowych. Emanowało z tych kartek niezwykle napięcie energetyczne. Pierwsze zetknięcie z jej malarstwem pozostaje dla mnie do dzisiaj wrażeniem najsilniejszym (...) Myślę że Annie Strumińskiej bardziej by odpowiadało uczestnictwo w plenerze odbywającym się w następnym 1978 roku pod hasłem Metafora – Przestrzeń, ponieważ zagadnienia konfiguracji przestrzeni są jednym wielkim tematem malarstwa Anny Strumińskiej. Mają one w jej malarstwie charakter dwojaki. W obrazach większych formatów bywa to przestrzeń rozciągająca się w wielu kierunkach. Panuje tu swoista poetyckość nastroju wspomaganą wyszukаныmi zestawieniami barwnymi. W szkicach kolorystycznych i mniejszych obrazach dochodzi natomiast do głosu owo napięcie energetyczne, które tak przykuło moją uwagę w Kluczkowicach. Przestrzeń w nich gęstnieje i zmienia się jej jakość. Właściwie nie można tu już mówić o konfiguracjach, lecz o stężeniu energii sugerującym, że przestrzeń jest w istocie stanem energetycznym. Zostaje to osiągnięte za pomocą sugestywnego działania koloru. Jest to jej odkrywanie przestrzeni.



### **Jorg Sile „Acker Bukler-Bote” 23.04.1989.**

Poetka oczarowuje techniką malarską starych mistrzów Polka Anna Strumińska maluje prosto z duszy. Na pierwszy rzut oka można by pomyśleć, że one przyciągają widza swoją prostotą. Obrazy polskiej malarki to laserunkowe tony brązu, czerwieni a naprzeciw nich stojąca biel i tony niebieskie. Światło i cień w abstrahującej formie. Jednak dzieła malarki nie da się opisać tak prosto. Obrazy ukazują się dopiero wówczas, gdy poświęci się im dosyć czasu, którego wymagają od widza. Wtedy otwiera się fascynujący świat koloru i światła. (...) Każdy obraz ma swoją własną historię, przypomina o jakimś przeżyciu artystki, np.: obraz „Znalezione w lesie”. Na jednym ze spacerów po lesie artystka znalazła ptasie pióro, w zasadzie niezbyt znaczące zdarzenie. Jednak sposób, w jaki ten moment został przez artystkę przetworzony, czyni go bardzo interesującym. W ciemnych tonach brązu i czerwieni przedstawiona jest ciemna cienista cisza lasu, w której z mocą świetlnego uderzenia rozbłyska metaliczno niebieskawe pióro. Sekundy zastygają w wieczność obrazu podobne słowom poety przenoszącego je na papier.

### **Michael Zeller maj 1990. Niemcy.**

Kiedy Anna Strumińska dokładnie przed rokiem w teatrze Altstadthof w Norymbardze z okazji prapremiery „Słońce! Owoce. Śmierć” – pokazywała swoje obrazy, kto z nas mógłby przypuszczać, że będzie to ostatnia wystawa za jej życia? Anna Strumińska zmarła w maju tego roku, krótko przed swoimi 50-tymi urodzinami. Pochodzącą z Lublina Annę Strumińską poznałem w 1984 roku, gdy obydwoje jako stypendyści zajmowaliśmy sąsiadujące ze sobą atelier w Worpswede. W ciągu dziesięciu miesięcy naszego sąsiedztwa dowiedziałem się wiele o jej malarstwie, rzemiośle i o duszy malowania w ogóle. Część tych doświadczeń znalazło się w mojej powieści „Słońce! Owoce. Śmierć”. Powaga przy pracy konsekwencja Anny, która nie zerkała na życzenia rynku, swoboda jej codzienności, uczyniły moje życie bogatszym. Ból: tak. Ale skarżyć się nad odejściem tej wyjątkowej artystki?

„.....Kolory  
które malowała, są jej oczyma teraz  
wielkie, głębokie, płodne  
Nimi tu była  
I zostanie i patrzy i będzie  
Będzie się stawiała  
Coraz bardziej i bardziej  
Tutaj Ty jesteś a nie tam – gdzie zawsze”

### **ks. prof. dr hab. Witold Broniewski ze Stuttgartu w „Zero 15” maj 1995. Lublin.**

(...) Anna należała do tych twórców, którzy nie znają kompromisu. Nie kłaniała się bożkom szybko zmieniających się mód. Uprawiając malarstwo, kochała jednocześnie poezję, którą czczyła rodzajem sztuki niemal wymarłym – kaligrafią. Warto też zwrócić uwagę na jej miniatury na czarnym tle, pełne figlarnych złoceń – promieni oraz narodzin świetlistych kolorów. Zdawać by się mogło, że Strumińska tęskniła za Pierwszym dniem stworzenia. Tak przecierała malarskie oczy iż spoglądały na świat praspoprzeniem. Nie wiadomo czy bardziej to oczy dziecka, poety czy myśliciela. W twórczości tak subtelnej nikt nie spodziewałby się napięć a one znamionują obrazy Strumińskiej. Kolory, plamy i barwy bratają się z linią, ruch równoważą zastygnięcie ruchu, rozmach przeciwstawia się wyciszeniu. Strumińska zwraca uwagę na samoistny wymiar piękna, jej twórczość zaprasza do zadumy, do zdziwienia i kontemplacji. Są to obszary człowieczeństwa, które nie mniej potrzebne są człowiekowi aniżeli różne inne formy działania.

### **Lech „Lele” Przychodzki „Obyczaje” Nr 4 zima 2001 Lublin.**

Dopiero tam (w Atelierhaus w Worpswede – przyp. M.S.) talent Anny Strumińskiej rozbłysnął pełnym światłem. Anka otrzymała od Niemców to, czego Ojczyzna, zwłaszcza podczas stanu wojennego, zaoferować jej nie mogła. I nie chciała. Po pierwsze – życzliwych, mądrych ludzi, też twórców tuż za ścianą. Dla nich, niczym dla Anki, między życiem i sztuką opatrność już dawno postawiła znak równości. Po drugie – finansową niezależność – żadnych wystaw sklepowych, reklam opracowywać już nie musiała. Po trzecie – nie płaciła za pracownię. Te nieobecne wcześniej czynniki ukonstytuowały nową Strumińską, której paleta nagle się rozjaśniła, a radość tworzenia przebijała z każdego rysunku czy płótna. Do kraju wracać nie chciała, ambasada PRL przedłużała jej pobyt w Niemczech. Artysty zawsze są politycznie „niepewni” dla urzędników, takich ludzi „kraj nie potrzebował”. Bez kłopotów jednak wyraziła zgodę na udział w wystawie „Jesteśmy” (Warszawa „Zachęta” 1990). Nim jej prace zawisły pośród dziesiątków innych w stołecznej „Zachęcie”, by przypomnieć, że Polacy są i tworzą nie tylko na rozkaz i nie tylko nad Wisłą – Anka zmarła. I oto na wieść o odejściu Strumińskiej wycofano jej obrazy z drukowanego akurat katalogu. Przy trzech płótnach które pokazano na wystawie, umieszczono jedynie kilka zdań, niechlujnie odbitych na xero. I tak można by zakończyć tę historię. Bo historie mają swój koniec. Wielka sztuka – nie. Przynajmniej w wymiarze ludzkim.

## Anna Strumińska

Urodzona w Grodnie (obecnie Białoruś) 22 października 1941 r. Zmarła w Pforzheim (Niemcy) 16 maja 1990 r. Studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Dyplom uzyskała w 1967 r. z oceną bardzo dobrą na wydziale ubioru (specjalizacja – grafika żurnalowa). Od 1968 r. należała do Związku Polskich Artystów Plastyków, oddział w Lublinie. Od 1982r. mieszkała i pracowała w Niemczech. W latach 1984-1985 była stypendystką Atelierhaus w Worpsswede (Niemiecka Republika Federalna). Zajmowała się malarstwem, rysunkiem, pastelą i kaligrafią.

### Wystawy indywidualne:

1968 – malarstwo – Łódź, PWSSP  
1971 – malarstwo – Lublin, Salon Biura Wystaw Artystycznych  
1971 – rysunek żurnalowy – Świdnik, Dom Kultury  
1972 – malarstwo – Nałęczów, Pałac Małachowskich  
1972 – malarstwo – Lublin, Salon Biura Wystaw Artystycznych  
1973 – malarstwo i rysunek – Chełm  
1974 – malarstwo – Zamość, Salon Biura Wystaw Artystycznych  
1974 – malarstwo i rysunek – Lublin, Salon Biura Wystaw Artystycznych  
1976 – malarstwo – Lublin, Salon „Plastyka”  
1976 – malarstwo i rysunek – Lublin, Salon Biura Wystaw Artystycznych  
1977 – malarstwo – Lublin, Galeria „Labyrinth”  
1978 – malarstwo – Lublin, Dom Kultury LSM  
1978 – malarstwo – Lublin, Galeria KMPIK  
1978 – malarstwo – Malmö (Szwecja), Galerie Andersz  
1978 – malarstwo – Karlskoga (Szwecja), Kunstgården Torpskog  
1979 – malarstwo – Lublin, Filharmonia Lubelska  
1979 – malarstwo – Dęblin  
1980 – malarstwo i rysunek – Warszawa, Galeria PAX (ul. Piękna)  
1981 – malarstwo i rysunek – Lublin, Galeria PAX  
1982 – malarstwo i rysunek – Warszawa, Maria-Teresa Zapiain (ul. Szpitalna)  
1982 – malarstwo, rysunek, pastele – Bremen (Niemcy), La Petite Galerie  
1983 – malarstwo i pastele – Varelbusch (Niemcy), Galerie L.K.  
1983 – malarstwo – Preetz (Niemcy)  
1984 – malarstwo i pastele – Worpshausen (Niemcy), Niels-Stensen Haus  
1985 – malarstwo – Münster (Niemcy)  
1985 – malarstwo i rysunek – Bremen (Niemcy), La Petite Galerie  
1986 – malarstwo – Bremen (Niemcy), Galeria Ars Nova Villa Ichion  
1987 – malarstwo – Baden-Baden (Niemcy), Galerie Cosa Nova  
1988 – malarstwo i rysunek – Pforzheim (Niemcy), Galerie Wolf  
1988 – malarstwo, pastele, kaligrafia – Maulbronn (Niemcy), Galerie am Klostertor  
1988 – malarstwo – Karlsruhe (Niemcy), BBB Empore

1988 – malarstwo – Filderstadt (Niemcy)  
1989 – malarstwo i pastele – Bühl (Niemcy), Galerie Jutta's Schneckenkaus  
1989 – malarstwo – Stuttgart (Niemcy)  
1989 – malarstwo – Fulda (Niemcy)  
1989 – malarstwo – Norymberga (Niemcy), Theater im Altstadtthof

### Wystawy zbiorowe:

1969 – malarstwo – Rzeszów, „Malarstwo Młodych”  
1972 – malarstwo – Rzeszów, „Jesienne konfrontacje”  
1972 – malarstwo – Toruń, „Kopernik – kosmos”  
1973 – malarstwo – Opole, „Wiosna opolska”  
1973 – malarstwo – Koszalin, Wystawa Plastyków Lubelskich  
1973 – malarstwo – Lublin, „Wystawa czterech województw”  
1973 – malarstwo – Bielsko-Biała, „Bielska Jesień”  
1974 – malarstwo – Warszawa, „Panorama Warszawska”  
1975 – malarstwo – Lublin-Majdanek, Wystawa „Przeciw wojnie”  
1975 – malarstwo – Poznań, Wystawa pokonkursowa im. Spychalskiego  
1976 – malarstwo – Debreczyn (Węgry), Wystawa Malarzy Lubelskich  
1977 – malarstwo – Bielsko-Biała, „Bielska Jesień”  
1977 – malarstwo – Wrocław, „Tematy Muzyczne w Malarstwie”  
1977 – malarstwo – Sandomierz, Wystawa Malarstwa  
1979 – malarstwo – Lublin, Wystawa „Przeciw wojnie”  
1979 – malarstwo – Warszawa, Wystawa Malarstwa „Dziecko”  
1980 – malarstwo – Lublin, Wystawa Malarstwa „Lubelskie Zagłębienie Węglowe”  
1980 – malarstwo – Lublin, Wystawa projektów ubioru  
1982 – malarstwo – Lublin, Muzeum Diecezjalne, Wystawa Sztuki Sakralnej  
1985 – malarstwo – Worpsswede (Niemcy), Wystawa „Atelierhaus”  
1985 – malarstwo – Bremen (Niemcy), Wystawa malarstwa  
1988 – malarstwo i pastele – Plattenhard (Niemcy), Dom St. Vinzenz  
1991 – malarstwo – Warszawa, Zachęta – wystawa „Jesteśmy”  
1996 – malarstwo – Lublin, Muzeum Zamek Lublin, wystawa 60 lat ZPAP  
2009 – malarstwo – Lublin

Udział w wystawach okręgowych ZPAP, plenerach międzynarodowych (Węgry) i ogólnopolskich: „Kazimierz” w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą; „Roztocze” w Zamościu; „Metafora” w Kluczkowicach; „Konie” w Białce, w Nałęczowie, w Broku nad Bugiem oraz w wystawach poplenerowych.

Prace artystki znajdują się w muzeach w Lublinie, Kazimierzu Dolnym, Toruniu oraz w zbiorach Ministerstwa Kultury i Sztuki a także w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Akt kobiety siedzącej tyłem, 1960-62, olej 60 x 72.5 cm



Postać, 1962-65, olej 59 x 72 cm





Pejzaż Błękitny, 1968, olej 60 x 73 cm

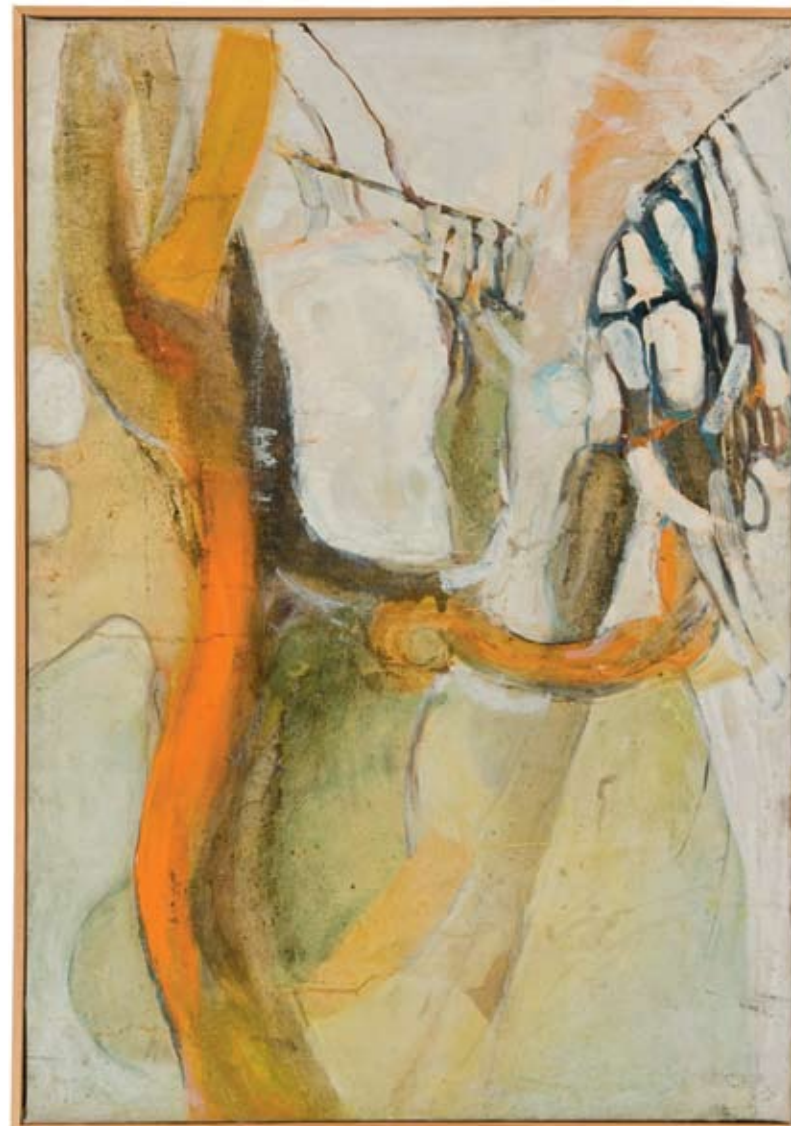


Martwa natura z niebieskim trąjkątem, 1970, olej 60 x 74 cm





Postać klęcząca w cieniu, 1970, olej 60 x 81.5 cm



Drzewo, 1971, olej 70 x 100 cm



Postać z czerwoną draperią, 1971-72, olej 60 x 72 cm



Ogród, 1972, olej 75 x 60 cm





Pod lasem, 1972, olej 75.5 x 60 cm



Protoplasta, 1972-73, olej 60 x 75 cm



Wojenna fotografia, 1972, olej 100 x 70 cm



Ciemny statek, 1973, olej 60 x 50 cm





Trzy topole, 1973, olej 100 x 70 cm



Ulatujący pejzaż, 1973, olej 81 x 115 cm



Maryla czytająca książkę, 1974-79, olej 81 x 99 cm



Balkon, 1975, olej 80 x 60 cm



Otwórz cicho drzwi przyjacielu, 1975, olej 100 x 70 cm



Uśpione miasto, 1975, olej 80 x 60 cm





Żołnierz, 1975, olej 99.5 x 70 cm



Tata na białym krześle, 1976, olej 70 x 100 cm





Narodziny gwiazdy, 1977, olej 80 x 65 cm



Pejzaż dla Jarka, 1977, olej 60 x 50 cm



Sen, 1978-79, olej 81 x 65.5 cm



Uciekające światło, 1978, olej 60 x 73 cm





Ukrzyżowanie, 1980-82, olej 73 x 92 cm



W poszukiwaniu wód zapomnienia, 1980, olej 90 x 73 cm





Bez tytułu, 1981, olej 73 x 60 cm



Preludium, 1981, olej 75 x 60 cm



Pejzaż z Czarną Madonną, 1981, olej 81 x 65 cm



Pieta 81, 1981, olej 100 x 75 cm



Drugie rozwinięcie pejzażu, 1982-88, olej 70 x 56 cm



Drzewa ulatujące z wiatrem, 1982, olej 65 x 80 cm





W bezpiecznej przestrzeni, 1982, olej 60 x 80 cm



Jesienny motyw ze zwierzętami, 1984, olej 65 x 80 cm



Pejzaż z winnicą, 1984-85, olej 100 x 79.5 cm



Pies w żółtych trawach, 1984-85, olej 80 x 60 cm



Lot trzmiela, 1985, olej 73 x 73 cm



Zielony wiatrak, 1984-85, olej 60 x 81 cm





Syrena, 1985, olej 79 x 59 cm



Śpiąca, 1985-87, olej 81 x 59 cm



Złoty krajobraz, 1985-89, akryl 100 x 80 cm



Pokój o zachodzie słońca, 1986-89, 80 x 60 cm



Biały ptak, 1987, olej 81 x 58 cm kolaż



Błękitne niebo z dziwnym obłokiem, 1987-89, olej 81 x 65 cm





Martwa natura ze złotym promieniem, 1987, olej 73 x 60 cm



Czarne pola, 1985, olej 100 x 80 cm



Żarzące się życie ciszy, 1987, olej 80 x 100 cm



Złoty balonik, 1987, olej 65 x 80 cm



Kolorowy Pejzaż, 1989, olej 80 x 65 cm



Martwa natura z ostrą czerwienią i błękitem, 1989, olej 60 x 80 cm





Mistyczny pejzaż, 1989, olej 60 x 80 cm



Spacer – pełnia księżyca, 1989-90, olej 100 x 73.5 cm



Przecucie – Błękitne niebo, 1989, olej 80 x 65 cm

**Malarstwo**

**Jesteś**

**Moim jedynym ratunkiem**

**Mój domie złoty**

**Arko przymierza**

**Z tym światem**

**A.S.**

Wstęp do katalogu:  
Maria i Marcelina Szumer  
kontakt: [jszumer@poczta.onet.pl](mailto:jszumer@poczta.onet.pl)

Fotografie:  
Piotr Woźniakiewicz

Projekt graficzny:  
Karol Grzywaczewski

Obraz na okładce:  
Prometeusz, 1987, olej 81x100 cm



