GRUPA KRAKOWSKA

Działalność Grupy Krakowskiej dzieli się na dwa etapy. Pierwsza Grupa Krakowska funkcjonowała w latach 1933-1937. Druga Grupa Krakowska została założona w 1957 roku i formalnie nigdy się nie rozwiązała.
Pierwsza Grupa Krakowska ukonstytuowała się w latach 1929-1931, choć formalnie jej nazwa pojawiła się dopiero w 1933 roku - wraz z pierwszą oficjalną wystawą. Powstanie ugrupowania zainicjowało kilkoro zamiejscowych studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Leopold Lewicki, Henryk Wiciński, Janusz Woźniakowski, Maria Jarema, Jonasz Stern i Andrzej Stopka. Stern wspominał: *"Reprezentowaliśmy prowincję - nieokrzesaną, głodną, żarliwą, nie zblazowaną mieszczańskimi manierami, nie związaną koneksjami z krakowskim Olimpem."*
Wymienionych studentów, do których wkrótce dołączyli inni, połączył sprzeciw wobec tradycjonalistycznych metod nauczania na ASP i konserwatywnej cyganerii krakowskiej, wciąż hołdującej młodopolskiemu statusowi artysty, a także wspólnota przekonań o potrzebie nawiązania do najnowszych osiągnięć międzynarodowej i polskiej awangardy artystycznej i teatralnej. O artystycznych patronach Grupy Krakowskiej Stern pisał po latach: *"Byliśmy zahipnotyzowani ich malarstwem - poetyką Chagalla, dramatycznością Picassa, porządkiem Légera, ostrością polityczną Grosza, charakterem i formą nowoczesnego teatru Piscatora. Jeśli chodzi o polskich artystów, szczególnie zainteresowały nas idee Szczuki, teoria widzenia Strzemińskiego, koncepcje architektoniczne Syrkusów, malarstwo Stażewskiego. Często bywał w Krakowie Leon Chwistek (...). Nasza praca artystyczna rozwinęła się w klimacie idei tych artystów, często bardzo różniących się od siebie, ale torujących drogę nowej wizji świata i związanych z postępowym ruchem społecznym."*
Grupa nigdy nie sformułowała jednolitego programu artystycznego, a w twórczości jej członków rozpoznać można różne źródła inspiracji - od ekspresjonizmu, po kubizm i surrealizm.
Założyciele Grupy Krakowskiej należeli do Komunistycznej Partii Polski, a także do działającej na uczelni komórki Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej, z której - wedle słów Sterna - grupa się wyłoniła. Lewicującą artystyczną młodzież skonsolidowały szykany ze strony władz uczelni, które punkt szczytowy osiągnęły na koniec roku akademickiego 1931/1932. Wówczas to, we współpracy z policją, rektor ASP, Fryderyk Pautsch, pod zarzutem prowokacji politycznej doprowadził do usunięcia z wystawy dorocznej prac niektórych studentów, a w konsekwencji oporu tych ostatnich – do rewizji ich mieszkań i aresztowania siedmiu z nich. Ostatecznie z uczelni zostali relegowani Leopold Lewicki i Stanisław Osostowicz oraz luźno związany z grupą Franciszek Jaźwiecki, a ich kolegom udzielono nagan bądź zawieszono ich w prawach studentów.
Jeszcze w listopadzie 1932 roku trzej usunięci z ASP artyści pokazali swe prace w Domu Artystów przy pl. Świętego Ducha - w krakowskiej siedzibie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. I właśnie ta instytucja okazała się nowym terenem działalności grupy, a jej lokal "stał się miejscem spotkań lewicy Krakowa, wieczorów dyskusyjnych i imprez widowiskowych" [Stern]. Wystawę przychylnie komentował w "Głosie Plastyków" Leon Chwistek, pisząc o swym upojeniu "prawdziwą, prostą i brutalną sztuką, prymitywem najszczerszego gatunku". Chwistek stał się nieformalnym patronem młodych artystów i doprowadził do zorganizowania pierwszej oficjalnej ekspozycji Grupy Krakowskiej, otwartej w październiku 1933 roku we Lwowie (w ramach wystawy jesiennej tamtejszego TPSP), a także jej kolejnych wystąpień.
Członkowie grupy łączyli aktywność artystyczną z działalnością propagandową, popularyzatorską i stricte polityczną, za co spotykały ich ze strony policji różne szykany, a nawet aresztowania. Organizowali dyskusje i odczyty, wydawali odezwy, wykonywali też oprawy plastyczne rozmaitych imprez, np. wiecu antyfaszystowskiego w sali Teatru Starego.
Działalność teatralna była dla Grupy Krakowskiej osobnym polem propagowania światopoglądu artystyczno-społecznego. Z prowadzonym przez Józefa Jaremę, awangardowym teatrem plastycznym Cricot współpracowali Henryk Wiciński, Jonasz Stern i Maria Jarema, którzy wykonywali lalki i dekoracje. Artyści Grupy Krakowskiej stworzyli także własną realizację teatralną - nawiązujący formą do Młodej Polski teatrzyk satyry politycznej pod nazwą *Szopka krakowska*. Szydzące z prawicowego establishmentu politycznego, z sanacji i przywódców międzynarodowego faszyzmu teksty do *Szopki* opracował Adam Polewka, a lalki i dekoracje ponownie wykonywali Stern i Jaremianka. Przedstawienia odgrywane w siedzibach związków zawodowych różnych branż cieszyły się dużą

popularnością.
Właśnie działalność konspiracyjna i zaangażowanie polityczne doprowadziły do rozpadu Grupy Krakowskiej, gdy w 1937 roku artystów wchodzących w jej skład usunięto - pod pozorem niepłacenia składek członkowskich - ze Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Wskutek tego czołowi przedstawiciele Grupy opuścili Kraków.

Członkowie I Grupy Krakowskiej: Aleksander (Sasza) Blonder (ps. André Blondel), Maria Jarema, Leopold Lewicki, Adam Marczyński, Jonasz Stern.

Historia ukonstytuowania się powojennej, drugiej Grupy Krakowskiej - kontynuującej do pewnego stopnia tradycje przedwojennej imienniczki - wiąże się z kilkoma poprzedzającymi ją inicjatywami wystawienniczymi i ugrupowaniami artystycznymi. W latach 1942-1944 w Krakowie działał Podziemny Teatr Eksperymentalny, znany również pod nazwą Teatru Niezależnego. Jego pracami kierował Tadeusz Kantor, a współpracowali z nim Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski i Jerzy Nowosielski. Oparte o zdobycze teatralnej awangardy, teoretyczne założenia Kantora, spiritus movens podziemnego przedsięwzięcia, kierowały się ku przełamywaniu tradycyjnych form scenicznych, co nabierało dodatkowego znaczenia wobec rzeczywistości wojennej, a było także konsekwencją korzystania z doświadczeń przedwojennego teatru plastycznego Cricot Józefa Jaremy. I tak - konwencjonalna scena teatralna miała zostać zastąpiona realnym miejscem, zaś rekwizyt - realnym przedmiotem. Przedstawienia grupy Kantora odbywały się w mieszkaniach prywatnych - najpierw u Ewy Siedleckiej, następnie u Magdaleny Stryjeńskiej. W inscenizacji *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego (1944) pojawiły się - jak pisała w "Polskim Życiu Artystycznym" Anda Rottenberg - "wszystkie niemal praelementy sygnalizujące kierunki dalszych poszukiwań Kantora", zaś "anektowanie realności, zapoczątkowane w teatrze okupacyjnym, stało się zasadą i metodą postępowania artystycznego" w teatrze Cricot 2 założonym przez Kantora w 1955 roku.
Twórcami Podziemnego Teatru Eksperymentalnego byli młodzi krakowscy plastycy, którzy już w latach okupacji, wraz z kilkoma kolegami, jeszcze pod koniec okupacji stowarzyszyli się w Grupie Młodych Plastyków (GMP). Pierwsza jej wystawa miała miejsce w czerwcu 1945 roku w krakowskim Klubie Związku Literatów i była manifestacją sprzeciwu wobec dominującego wówczas malarstwa kolorystycznego. Metaforyczno-ekspresyjny charakter większości wystawionych prac, pokrewnych poetyce surrealizmu, wiązał je z tradycją okupacyjnego Teatru Eksperymentalnego. Ważnym dla całego środowiska krakowskich Nowoczesnych faktem stało się przystąpienie do GMP Marii Jaremy, która szybko stała się jedną z dwu (obok Kantora) centralnych postaci ugrupowania.
Druga wystawa Grupy Młodych Plastyków, otwarta w Pałacu Sztuki w październiku 1946 roku zgromadziła prace Tadeusza Brzozowskiego, Marii Jaremy, Tadeusza Kantora, Jadwigi Maziarskiej, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Erny Rosenstein, Jerzego Skarżyńskiego i Bogusława Szwacza. Ekspozycja okazała się "pierwszą (...) manifestacją dążeń pokolenia, które rozpoczynało w nowych warunkach polityczno-społecznych samodzielną pracę" - jak pisał po latach Aleksander Wojciechowski w "Przeglądzie Artystycznym" (nr 4-5/1958). Stała się też okazją do zaprezentowania wypowiedzi teoretyków Grupy, którymi byli Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski. W tekście zatytułowanym "Grupa Młodych Plastyków po raz wtóry. Pro domo sua", opublikowanym na łamach "Twórczości" (nr 9/1946) głosili zasadę tzw. spotęgowanego realizmu, która miała się sprowadzać do postulatu "zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznej formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywającej". Program proponowany przez Kantora i Porębskiego miał zdecydowanie antynaturalistyczny wydźwięk, a w pojmowaniu języka sztuki - jak pisze Anna Baranowa - zbliżał się do teorii głoszonych przed I wojną światową przez Wassily'a Kandinsky'ego.
W marcu 1948 roku powstał w Krakowie Klub Artystów (KP), który oprócz plastyków zrzeszonych dotąd w GMP, zespolił także twórców innych dziedzin. Mieczysław Porębski pisał w "Dzienniku Literackim" (nr 22/1948):
"Na zebraniach Klubu dyskutuje się sprawę zmiany płaszczyzny, na której plastyka spotyka się z odbiorcą. Klubowcy zgadzają się, że tradycyjne salony, urządzane bez żadnego artystycznego planu, bez należytej selekcji prac, bez troski o artystyczną wrażliwość widza, sytuację tylko pogarszają. Mówi się o zmianie charakteru wystaw, o

zdynamizowaniu ich i zaktualizowaniu, o spotęgowaniu plastycznego działania eksponatów przez specjalną organizację wnętrz wystawowych. Projektuje się programowe powiązanie twórczości bezpośredniej z twórczością mechaniczną - fotografią, drukiem, plastyką form użytkowych."
Założenia te legły u podstaw największego przedsięwzięcia i zarazem osiągnięcia Klubu Artystów, czyli Wystawy Sztuki Nowoczesnej (WSN), która stała się jednym z najważniejszych punktów odniesienia w chronologii sztuki polskiej 2. połowy XX wieku, a zarazem ostatnią przed zadekretowaniem socrealizmu manifestacją artystycznej nowoczesności, która uzyskała oficjalne poparcie władzy państwowej (w postaci subwencji finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki). Otwarto ją 19 grudnia 1948 roku w krakowskim Pałacu Sztuki, prezentując prace 37 artystów z Krakowa (w tym wielu czołowych przedstawicieli późniejszej Grupy Krakowskiej), Warszawy, Łodzi, Lublina i Poznania. Komisarzem wystawy był Porębski, a jej projektantem - Kantor, który po latach rekonstruował międzypokoleniowe i międzyśrodowiskowe kontakty w związku z przygotowaniami do wystawy:
"W Krakowie zaczęliśmy rozmowy i spotkania z artystami dawnej Grupy Krakowskiej [przede wszystkim Jaremianką i Sternem] *i innymi, młodszymi, a także spoza naszego kręgu. Jeśli chodzi o inne ośrodki, to prowadziłem rozległą korespondencję z malarzami. W Warszawie byli m.in. Stażewski, Łunkiewiczowa, Włodarski, Bogusz, Dłubak, w Łodzi - Strzemiński i Wegner, w Poznaniu - Alfred Lenica. (...) Chcieliśmy nadać tej wystawie jak największy prestiż artystyczny, zbiegaliśmy więc na przykład, żeby do jury wszedł Władysław Strzemiński."*
Silny nacisk położono na dydaktyczny charakter wystawy, starano się o takie pokierowanie zwiedzającym, by ułatwić mu zrozumienie charakteru i problematyki sztuki nowoczesnej. Artyści pełnili dyżury w trakcie trwania ekspozycji, oprowadzali wycieczki, udzielali widzom fachowych wskazówek i objaśnień. Przez zainstalowane w sali głównej głośniki nadawano muzykę (jazz, muzykę współczesną m.in. kompozycje Andrzeja Panufnika), recytowano poezję, co pewien czas powtarzano słowa manifestów, komunikatów i komentarzy.
Tłumnie odwiedzana przez widzów, trwająca miesiąc Wystawa Sztuki Nowoczesnej wywołała duże zainteresowanie krytyki i ożywione dyskusje. Analizowano nie tylko same prezentowane prace - w tym m.in. 120 obrazów oraz kilkanaście konstrukcji przestrzennych - ale też teksty referatów wprowadzających, które podczas wernisażu wygłosili Porębski i Dłubak. Obaj byli zgodni co do tego, że jedyną drogą rozwojową sztuki polskiej jest kontynuacja linii eksperymentu i poszukiwań.
Po połowie 1949 roku, wobec zmian liberalnego dotąd kursu w polityce kulturalnej i nasilającej się stalinizacji życia, przejawiającej się m.in. coraz silniejszą dominacją doktryny socrealizmu, wielu artystów nowoczesnych zaprzestawało udziału w oficjalnym życiu artystycznym. Należeli do nich Brzozowski, Jarema, Kantor, Maziarska, Mikulski, Nowosielski, Rosenstein, Skarżyński, Stern. I właśnie prace tej dziewiątki artystów (członków dawnej GMP i KP) zostały pokazane jesienią 1955 roku na wystawie w krakowskim Domu Plastyków, po kolejnym zwrocie w polityce (także kulturalnej), zapowiadającym tym razem polską Odwilż. Jej symptomem było m.in. założenie przez Tadeusza Kantora teatru Cricot 2 w 1956 (wraz z premierą *Mątwy* Stanisława Ignacego Witkiewicza), zaś ostatecznym wyrazem konsolidacji środowiska Nowoczesnych po pięciu latach zamrożenia ich publicznej działalności było powstanie drugiej Grupy Krakowskiej. Ukonstytuowała się ona na prawach stowarzyszenia w maju 1957 roku. Siedzibą nowej Grupy Krakowskiej stały się piwnice pałacu Krzysztofory, mieszczące galerię i kawiarnię. Właśnie w Krzysztoforach poza nielicznymi wyjątkami odbyły się niemal wszystkie wystawy ugrupowania, począwszy od pierwszej wystawy - otwartej w czerwcu 1958 roku, podczas której gros zgromadzonych prac reprezentowało różne odmiany abstrakcji. Jednakowoż konsolidacja instytucjonalna krakowskich Nowoczesnych w długowieczne (bo istniejące formalnie do dziś) ugrupowanie nastąpiła w czasie, gdy najważniejsze osobowości spośród nich reprezentowały już dojrzałe i wysoce zindywidualizowane postawy artystyczne, trudno więc było o odnowienie jednolitego "frontu walki o nową sztukę", charakteryzującego awangardę. Krytycy próbujący szukać dla krakowskich artystów wspólnego mianownika niejednokrotnie odwoływali się do surrealizmu, ale w przypadku wielu członków grupy skojarzenie to było chybione, bowiem wspólna im była przede wszystkim tolerancja dla różnorodności i artystyczny nonkonformizm. Oczywiście członkowie Grupy przechodzili rozmaite fascynacje, np. pop-artem, happeningiem czy malarstwem materii - wyrazem tej ostatniej było włączenie do stowarzyszenia członków Grupy Nowohuckiej, zorientowanej właśnie na informel.

O przynależności do Grupy Krakowskiej decydować miał, jak pisze Anna Baranowa, przede wszystkim *"elitarny wymóg kwalitetu i wysokie morale twórczości"* jej potencjalnych nowych członków. Ta sama autorka podjęła się zestawienia "idealnej ekspozycji" Grupy Krakowskiej:
"Znalazłyby się tam układane z kości 'tablice pamięci' Sterna, przejrzyste, ruchliwe monotypie Jaremianki, ekspresjonistyczne i misterne zarazem wiwisekcje Brzozowskiego, geometryczne układy Marczyńskiego, metaforyczne ambalaże Kantora, enkaustyczne reliefy Maziarskiej, odrealnione, a jakże cielesne akty Nowosielskiego, erotyczny 'teatrzyk' Mikulskiego, muzyczne abstrakcje Tarasina, hieratyczne struktury Tarabuły itd. Nie mogłoby również zabraknąć rzeźb: zagarniających przestrzeń ołtarzy-'dziwotworów' Beresia oraz frywolnie różowych, operujących przekorną asocjacją form, metafor kobiecej egzystencji autorstwa Pinińskiej."
Lata 80. XX wieku były już drugim okresem artystycznego milczenia członków Grupy Krakowskiej, którzy przyłączyli się do bojkotu oficjalnych instytucji kulturalnych. Wraz ze śmiercią kolejnych artystów stanowiących od początku filary Grupy Krakowskiej - Kantora (1990), Brzozowskiego (1987) czy Sterna (1988) - jej działalność uważa się za zjawisko już definitywnie historyczne.

artykuł ze strony https://culture.pl/pl/tworca/grupa-krakowska

Adam Marczyński (1908-1985)

W latach 1929-36 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Niemal równolegle odbył pierwsze podróże artystyczne - do Francji i Hiszpanii. Jeszcze przed wojną związał się również z założoną w roku 1931 Grupą krakowską. Po wojnie, wraz z Jaremą i Sternem, był współzałożycielem reaktywowanej w roku 1957 Grupy krakowskiej (II). Przez kilka dziesięcioleci (1945-79) pracował jako pedagog w macierzystej Akademii, gdzie był m.in. asystentem Eugeniusza Eibischa. Uprawiał malarstwo, grafikę i rysunek (także ilustrację książkową) oraz scenografię. Zajmował się również malarstwem monumentalnym, czego przykładem są wykonywane przezeń dekoracje we wnętrzach kościelnych (katedra w Tarnowie, 1958). Tuż przed wybuchem wojny i tuż po jej zakończeniu nawiązywał do estetyki kubizmu i do tradycji typowo polskiej odmiany postimpresjonizmu (koloryzmu). Malował martwe natury, pejzaże, wnętrza, portrety.

Polnische Dorfszene, *1935*

Nad brzegiem, 1953

Nad jeziorem, 1957

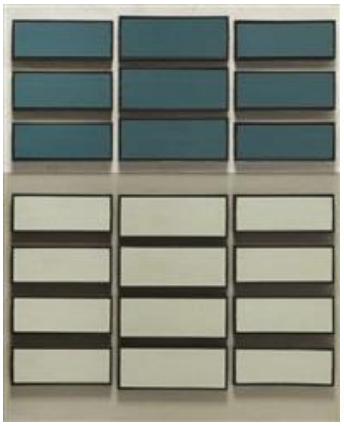
W połowie lat 50., będąc w zgodzie z tendencją panującą w środowisku krakowskim, nawiązywał do surrealizmu, przede wszystkim do poetyki obrazów Paula Klee i Joana Miró. Większą oryginalność uzyskał w lirycznych kompozycjach wypełnianych subtelnie geometryzowanymi formami kojarzącymi się ze światem flory i fauny, które współgrały z abstrakcyjnymi liniami. Marczyński coraz wyraziściej podkreślał znaczenie konstrukcji w dziele sztuki, które u niego samego często stawało się układem abstrakcyjnych plam-znaków. Nośnikiem liryzmu był teraz przede wszystkim kolor, pokazywany w czułych, delikatnych harmoniach.

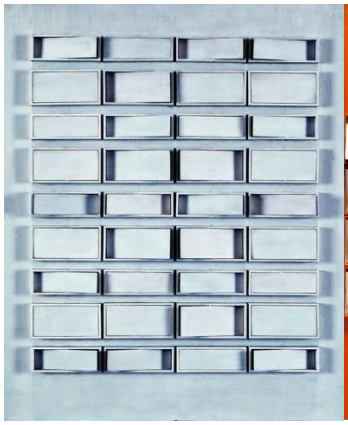
Około roku 1960 malarz zrezygnował definitywnie z tworzenia obrazu-iluzji na rzecz konstruowania obrazu-przedmiotu. Zaczęły wówczas powstawać kolaże - półprzestrzenne prace z połamanych, częściowo nadpalonych

listewek, arkuszy forniru, kawałków tektury, zardzewiałej blachy lub papy, nawiązujące do specyfiki malarstwa materii. Marczyński akcentował tutaj zarówno geometryczne układy form na płaszczyźnie, jak też - wzorem Jeana Dubuffeta - samą fizyczną jakość struktury.

Struktura 10, 1961–1962 *Konkrety zniszczone*, 1959

Na początku lat 70. Marczyński wykonał szereg rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych klapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asamblaże stały się odtąd główną domeną jego działalności (zob. cykle Dekompozycje, Układy otwarte). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak drzwiczek, rozmaite barwy. Z czasem tę różnorodność coraz bardziej ograniczał, barwy eliminował, aby ostatecznie skupić się na realizacji kompozycji minimalistycznych, zdominowanych zwykle już tylko przez jeden kolor.





Relief zmienny 06, 1967 *R.K. 1 Zmienne*, 1965 *Zmienne 13*, 1969

W idei, którą rządzi się sztuka Marczyńskiego, zostało także przewidziane miejsce na interwencję widza. Jego konstrukcje stanowią rodzaj "dzieł otwartych": widz, manewrując ich elementami, może stworzyć kompozycję oryginalną, niepowtarzalną, własną. Do pewnych granic, oczywiście; do granic wyznaczonych rachunkiem prawdopodobieństwa. Wpisany w strukturę reliefu aspekt kinetyzmu - ruchliwości, zmienności - jest jednak w tym przypadku, jak się wydaje, bardziej odbiciem indywidualnego wrażenia przemijalności świata i wypadkową poszukiwania harmonii, niż ścisłą realizacją rygorystycznych zasad op-artu, chociaż artysta prowadził swoje doświadczenia równolegle z ogólnoświatową, zauważalną także w Polsce, ekspansją tego właśnie zjawiska.

Maria Jarema (1908-1958)

W latach 1929–1935 Maria Jarema studiowała rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Xawerego Dunikowskiego; była współzałożycielką awangardowej i radykalnie lewicowej Grupy Krakowskiej (1930). Przed wybuchem II wojny światowej zajmowała się głównie rzeźbą, którą po wojnie porzuciła dla malarstwa. Tworzyła obrazy abstrakcyjne. Od 1951 wykonywała monotypie. Wykorzystując tę technikę i łącząc ją niekiedy z farbami olejnymi i temperami wykonała jedne z najsławniejszych swoich cykli malarskich – *Penetracje* oraz *Rytmy*. Współpracowała z teatrami Cricot, Cricot 2 oraz teatrzykiem kukiełkowym Adama Polewki, który tworzył szopki polityczne w środowisku robotników. Zmarła na białaczkę. Niedługo potem na białaczkę zmarłą jej siostra bliźniaczka.

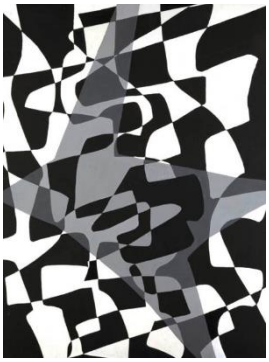
Monotypia to ……

……..

……..

Aluzje do ludzkiej figury, obecne w wielu pracach z cyklu „Wyrazy", są tutaj szczególnie widoczne. Dynamicznie ujęta postać, z odrzuconą do tyłu głową i rozpostartymi ekspresyjnie rękoma, ukazana jest na tle różowej, nieregularnej plamy również nasuwającej skojarzenia z ludzką sylwetką. Zastosowanie krętych, nieoczekiwanie zmieniających kierunki linii zarówno w budowie centralnej figury, jak i tła, sprawia, iż obraz emanuje wyjątkową energią. Mistrzowskie opanowanie techniki monotypii pozwoliło artystce uzyskać efekt głębi przez stopniowanie nasycenia czarnej farby odbijanej na karton z płyty.

Tytułowe „penetracje" zobrazowała artystka poprzez nakładające się na siebie różnokształtne elementy w rozmaitych kolorach. Mnogość warstw została podkreślona wyraźnymi zmianami barwy w miejscach pokrywania się płaszczyzn. Mimo zupełnie płaskiego sposobu malowania, formy wydają się zmienne niczym oglądane pod światło rozsypane kawałki kolorowego szkła. Kontrasty linii krzywych i łamanych nadają kompozycji ruchliwość. Obraz jest jednym z najbardziej dekoracyjnych w dorobku Marii Jaremy, stanowi radosną eksplozję intensywnych barw i finezyjnie zestawionych kształtów, nawiązujących w pewnym stopniu do zarysów ludzkiej postaci.



W *Filtrach*, *Rytmach* i *Penetracjach* - monotypiach z połowy lat 50. kontynuowała rozpoczęte w cyklu *Wyrazy* przenikanie się planów, redukując pierwiastek figuratywny. Dynamiczne kształty, niekiedy płynne i liryczne, niekiedy zaś rozedrgane, przypominają nakładające się wielobarwne szkiełka. Dwa ostatnie lata twórczości Marii Jaremy były najintensywniejsze. Wtedy zwróciła się ku abstrakcji, porzucając wszelkie aluzje figuralne. Z tego okresu pochodzi ***Rytm II,*** w którym następuje zderzenie dekoracyjnego, falującego tła przypominającego migotliwą szachownicę i nałożonego na nie transparentnego, gwiaździstego wielokąta. Kontrasty barwne uwypuklają łamany rytm kompozycji. „Sztuka jest agresją. Burzy zastane pojęcia i wyobrażenia przeciwstawiając im nowe" – zdążyła napisać Jaremianka, zanim uległa nieuleczalnej chorobie.

Tadeusz Kantor (1915-1990)

W latach 1934 – 1939 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W czasie okupacji założył Podziemny Teatr Niezależny, gdzie wystawił inscenizację *Balladyny* Juliusza Słowackiego (1943) i *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944).

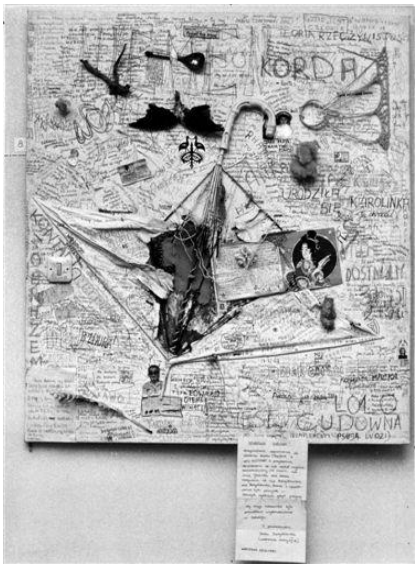
Balladyna *Powrót Odysa*

Współtwórca Grupy Młodych Plastyków, skupiającej krakowskich artystów awangardowych. W 1948 współorganizował I Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, na której pokazał obrazy metaforyczne. Od połowy lat 40. do połowy lat 70. projektował scenografię i kostiumy dla teatrów zawodowych. W latach 1950-1954 wycofał się z oficjalnego życia artystycznego, protestując przeciwko doktrynie socrealizmu. W 1955, nawiązując do przedwojennego Teatru Artystów Cricot, założył wraz z Marią Jaremą i Kazimierzem Mikulskim Teatr Cricot 2. W 1957 wraz z innymi artystami reaktywował Grupę Krakowską. W ramach Teatru Cricot 2, opierając się na sztukach Stanisława Ignacego Witkiewicza, realizował w kolejnych spektaklach Teatr Autonomiczny (*Mątwa*, 1956), Teatr Informel (*W małym dworku*, 1961), Teatr Zerowy (*Wariat i zakonnica*, 1963), Teatr Happeningowy (*Kurka wodna*, 1967), Teatr Niemożliwy (*Nadobnisie i koczkodany*, 1973).

Powstawały wówczas obrazy „metaforyczne", na poły abstrakcyjne, w których przestrzeń zamieniała się w „przestrzeń parasolowatą", a w niej pojawiały się postacie „porażone", „powalone", „wydrążone", postacie i struktury „kostne", ludzie-owady, „Ponad-Ruchy". To wówczas zapisał Kantor w notatniku: „Dotychczas rysowałem i malowałem postacie i przedmioty. Teraz „rysuję" przestrzeń. Nową!. – To ona „rodziła" przedmioty i figury ludzkie, zniekształcone, podlegające deformacjom, krzyżowaniom – wedle panujących w niej „praw Metamorfozy". Już wtedy pojawiają się parasole, które później wrócą i staną się słynne w latach 60-tych i 70-tych."

Inspiracją dla twórczości malarskiej Kantora były najnowsze trendy sztuki światowej, z którymi miał okazję się spotkać podczas wielu podróży zagranicznych, między innymi do Paryża i Nowego Jorku. Na bazie tych doświadczeń

tworzył obrazy w nurcie informel, dadaizmu, czy wreszcie nawiązujące do sztuki konceptualnej. W początku lat 60. zrezygnował całkowicie z obrazowania rzeczywistości, realizując m.in. swoją autorską ideę ambalaży



21.02.1970 roku, w warszawskiej Galerii Foksal Tadeusz Kantor zorganizował akcję zatytułowaną *Multipart* . Wystawiono wówczas 40 jednakowych, numerowanych egzemplarzy obrazu wykonanych według wskazówek artysty – do białego płótna o formacie 110×120 przytwierdzono zgnieciony parasol, całość pomalowano na biało. Następnie, na wernisażu, wszystkie obrazy sprzedano po dość niskiej cenie. Nabywcy podpisali z Kantorem umowę, zgodnie z którą na obrazie można było: *pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (…) wymazywać, przekreślać, rysować (…) zrobić z obrazem co się chce (…) podziurawić, spalić (…) sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść.* Ponadto nowi właściciele zobowiązani byli do ponownego pokazania obrazów w Galerii Foksal po okresie *używania* płótna. Nazwa „multipart" była zbitką słów „multiple" i „partycypacja". Kantor stosował metodę przerysowania dla „odzyskania dla sztuki, tego co zdegradowane". Tutaj zdegradowane było samo dzieło, sprowadzone do roli przedmiotu zaspokajającego chęć posiadania. Kantor wziął rytuał kupna i sprzedaży oraz spekulacji handlowej jako element gotowy, żeby przez kompromitację dzieła „odzyskać" je jako wyraz autentycznej potrzeby. 20.02.1971 roku zorganizowano wystawę pt. *Ostatni etap „Multipartu" Tadeusza Kantora,* podczas której zaprezentowano 25 obrazów po rocznej partycypacji nabywców. Część egzemplarzy została zniszczona lub sprzedana, część kolekcjonerów nie odpowiedziała na prośbę o ponowne wystawienie. Dominującą formą partycypacji okazało się wypełnianie białego płótna zapiskami i różnego typu przedmiotami na zasadzie kolażu.

Nieco później artysta tworzył liczne asamblaże i ambalaże - kompozycje półprzestrzenne, w których aplikowane na płótnie używane, nierzadko zniszczone przedmioty (koperty, torby, parasole) przeistaczały obraz w relief ("Mr. V Prado - Infantka", 1965; "Emballage", 1967). W tych samych obrazach na nowo pojawiła się figura - zniekształcona, pokazywana w skrócie, "skryta" pod parasolem w dynamicznym i symbolicznym geście samoobrony ("Ambalaż - przedmioty, postacie", 1967). Tym samym parasol, ów darzony przez Kantora szczególną estymą przedmiot zdegradowany ("objaw realności niższej rangi"), nie mogący już w rzeczywistości pełnić swojej pierwotnej funkcji, nieoczekiwanie odzyskiwał ją w świecie sztuki.

Przyjrzyj się poniższej ilustracji.

Uzupełnij poniższy tekst:

Autorem działa przedstawionego na reprodukcji jest ……
W tej pracy zainspirował się on obrazami przedstawiającymi ……,
których autorem był ……

Uzasadnij, że w przedstawionym na reprodukcji dziele została wykorzystana technika asamblażu.

……

……

……

Umarła klasa

Pierwszym impulsem do podjęcia pracy nad przedstawieniem było zajrzenie przez okno do wnętrza opustoszałej klasy z rzędami ławek w Bielkowie koło Osiek, latem 1972 roku. Kantor uprzytomnił sobie siłę wspomnienia, pustki i śmierci, wyobrażając sobie uczniów, którzy umarli. W jego spektaklu usadzeni przy pulpitach zdziecinniali staruszkowie, podobni do manekinów albo trupów (symbolizowali ofiary XX-wiecznych wojen, w tym Zagłady Żydów, w środkowo-wschodniej Europie). W rytmie walca *Françoise* krążyli wokół ławek, ciągnąc za sobą manekiny – ich wcielenia z dzieciństwa.
Kantor w *Umarłej klasie* inspirował się nie tylko Gombrowiczem i fragmentami Schulzowskiego *Emeryta* z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz *Traktatem o manekinach* ze *Sklepów cynamonowych*. W scenariuszu „seansu dramatycznego" wykorzystał także dialogi i monologi z *Tumora Mózgowicza* Stanisława I. Witkiewicza. Premierze *Umarłej klasy* towarzyszyła publikacja manifestu *Teatr Śmierci*, w którym artysta traktował jako wzór dla aktora manekina przypominającego trupa.
Spektakl był grany na całym świecie prawie dwa i pół tysiąca razy. Doczekał się aż trzech rejestracji. Już w roku 1976 został sfilmowany przez Andrzeja Wajdę, niemal w pierwotnej obsadzie, tylko bez malarza Kazimierza Mikulskiego w roli Pedla, za to jeszcze z udziałem aktorów z krakowskiego Teatru Bagatela.

Przyjrzyj się poniższej fotografii i wykonaj polecenie.

Zaznacz literę P, jeśli informacja jest prawdziwa, lub literę F – jeśli jest fałszywa.

1.	*Umarłą klasę* wystawiał powstały w Krakowie zespół teatru Cricot 2.	**P**	**F**
2.	Działalność teatralna to jedyna dziedzina sztuki, w której realizował się twórczo Tadeusz Kantor.	**P**	**F**
3.	Ponieważ *Umarła klasa* jest spektaklem, Tadeusz Kantor dążył do zachowania jego elementów. Wyrazem tych dążeń jest realizacja instalacji pt. *Klasa szkolna*.	**P**	**F**

Działania happeningowe Tadeusza Kantora kształtowały się na gruncie happeningu europejskiego. Artysta w trakcie licznych podróży zagranicznych stykał się niejednokrotnie z praktykami, dyktowanymi przez linię rozwojową tego nurtu. Jednakże doświadczenia te wydają się być w odniesieniu do jego własnych działań jedynie inspiracją, z której wyciągnął indywidualne wnioski.

Pierwszy happening Kantora odbył się w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ulicy Chmielnej w Warszawie. Przygotował go z gronem artystów oraz krytyków skupionych wokół powstającej właśnie Galerii Foksal. Udział wzięli w nim między innymi: Anka Ptaszkowska, Maria Stangret, Erna Rosenstein, Agnieszka Żółkiewska, Wiesław Borowski, Zbigniew Gostomski, Mariusz Tchorek, Alfred Lenica, Edward Krasiński, Krystyna Jarnuszkiewicz oraz sam Tadeusz Kantor. Tytuł **"Cricotage"** pochodził od nazwy teatru Kantora Cricot 2, który z kolei nazwę zapożyczył od przedwojennego teatru plastyków Cricot. Po latach Kantor zaczął używać terminu "cricotage" na określenie swoistej formy teatralnej: krótkich spektakli będących rodzajem etiudy. Pojawiające się w nich motywy niejednokrotnie rozwijał później w swoich "wielkich" spektaklach.

Na trwający około godziny **"Cricotage"** złożyło się czternaście prostych czynności zapożyczonych z codzienności, jak jedzenie, golenie się, siedzenie. Były one jednak pozbawione swoich praktycznych funkcji, rozwijały się same w sobie i przez siebie. „Dla mnie najlepszą materią do tworzenia dzieła sztuki są czynności codziennie, banalne, nudne, z którymi nikt nie wiąże żadnych nadziei" – mówił Kantor. Poszczególne działania nie miały ze sobą logicznego związku. Nadany im został nowy kontekst - były wykonywane dla publiczności, a więc "na pokaz", doprowadzane do absurdu. Mariusz Tchorek czytał podczas **"Cricotage'u"** jeden z napisanych przez siebie tekstów, przerywając i robiąc pauzy. Kantor liczył czas: „minęło pięć minut", w tym samym czasie owijając Marię Stangret taśmami papieru. Anka Ptaszkowska była „osobą sprzeczną" (określenie Tchorka), mówiła w kółko "ja siedzę", wstając i siadając na krześle. W innym rogu sali na stole leżała kobieta, na którą wysypywano węgiel. Przy stole siedziało trzech eleganckich mężczyzn, którzy w pewnym momencie zdjęli marynarki i krawaty, dokładnie namydlili twarze i zaczęli się golić. Akcja mydlenia przeniosła się na ubrania i na otaczające ich przedmioty. Dwóch innych mężczyzn wyjadało z walizki makaron. Jakaś kobieta bez przerwy telefonowała. Ktoś tam i z powrotem przenosił przez salę kawiarni pakunki…

Do happeningu **"List"** w 1967 roku zaangażowano siedmiu listonoszy, "funkcjonariuszy poczty". Ich zadaniem było niesienie listu niecodziennych rozmiarów (dwa na czternaście metrów) z Poczty Głównej przez ulice Warszawy. Listonosze byli ubrani w mundury pocztowe, a pochód odbywał się pod eskortą milicji. Wydarzenie trwało dwie i pół godziny, a zakończyło się w Galerii Foksal, do której szczęśliwie dotarł list zaadresowany do Galerii. W Galerii czekała publiczność, informowana na bieżąco o przebiegu tej części happeningu, w której brali udział listonosze. Zgromadzeni w pewnym momencie wyciągnęli swoje prywatne listy i zaczęli czytać je na głos.

Panoramiczny happening morski

23 VIII 1967 Kantor realizuje „Panoramiczny Happening Morski" w Łazach koło Osiek w ramach V Pleneru Koszalińskiego w Osiekach. Składał się z czterech części. Równolegle odbywała się akcja zorganizowana przez artystów i krytyków, związanych z Galerią Foksal – „Zatopienie". Trwał 2 godziny. Udział wzięło łącznie 1600 osób (aktorzy + publiczność).

1. **Koncert Morski** – Edward Krasiński jako dyrygent we fraku na schodach ustawionych w morzu, przodem zwrócony do fal a tyłem do widowni, dyrygował morzu. W koncert włączył się planowo warkot silnika traktora i hałas motocykli oraz gwizd syreny ratowniczej. Dyrygent obróciwszy się ku audytorium z wielkiego wiadra zaczął obrzucać słuchaczy rybami, metodycznie, potem z rosnącą furią. Na koniec zdjął frak i trzymając za końce rękawów z połami opadającymi w dół zasłonił się i tak pozostał.
2. **Tratwa Meduzy** - zrekonstruowano scenę z obrazu Théodore Géricaulta "Tratwa Meduzy", przedstawiającego rozbitków w dramatycznych pozach. Modeli wybierano z tłumu zaproszonych gości i przyjaciół, ale i przypadkowych turystów. Kantor, w czarnym kapeluszu i w pasiastym szlafroku, chodził po plaży, przy pomocy tuby starając się kontrolować przebieg akcji. Uczestnicy happeningu wygłaszali z tratwy referaty na temat sztuki, a jury oceniało dokładność przybieranych póz.
3. **Kultura Agrarna na piasku**
4. **Barbujaż erotyczny**

Przyjrzyj się poniższej fotografii i wykonaj polecenia.

Podaj nazwisko autora i tytuł pracy

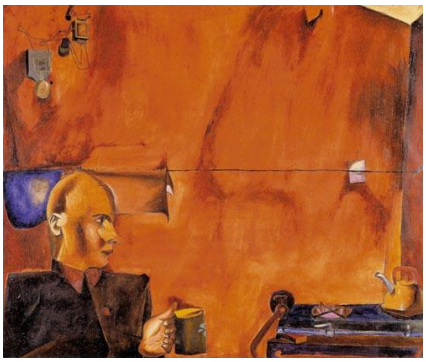
…….

Podaj rodzaj działalności artystycznej reprezentowanej przez pracę przedstawioną na fotografii.

…….

Tadeusz Brzozowski (1918-1987)

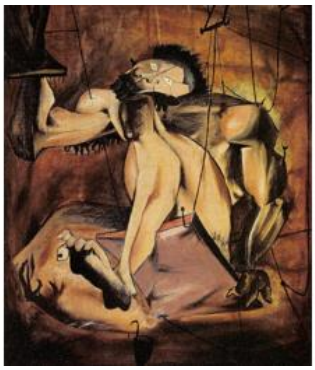
W porównaniu z Tadeuszem Kantorem, który traktował swoją sztukę niezwykle poważnie, Brzozowski podchodził do własnych dokonań z dystansem. Niekiedy nawet bawił się nią, niejako ujmował w cudzysłów, traktował prześmiewczo własny dorobek i własną pozycję wybitnego, szacownego, podziwianego artysty. Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął w 1936 roku, w czasie okupacji kontynuował naukę w Kunstgewerbeschule (1940-42), następnie ponownie w ASP. Wkrótce potem sam został pedagogiem; pracował w tym charakterze kolejno: na Politechnice Krakowskiej (1945-54), w Liceum Plastycznym w Zakopanem (1954-69); poznańskiej PWSSP (1962-79) i krakowskiej ASP (1979-81). W roku 1954 zamieszkał w Zakopanem, utrzymywał jednak nadal bardzo ścisłe więzi z krakowskimi przyjaciółmi, skupionymi głównie wokół Tadeusza Kantora i jego teatru CRICOT 2.

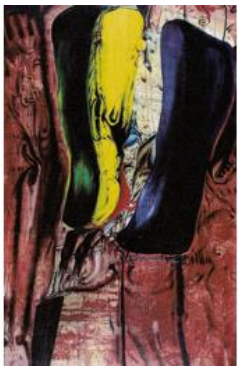


Brzozowski początkowo malował kompozycje figuratywne z elementami ekspresyjnej deformacji postaci i przedmiotów. Pokazując zwykłych ludzi w otoczeniu zgrzebnych przedmiotów, nadawał im rangę egzystencjalnych symboli, a pomieszanie osobistej nuty serdeczności i czułości z patosem tworzyło szczególny, intymny klimat tych przedstawień. Ich warstwa malarska zdradzała niepoślednią wrażliwość artysty na barwę (cecha ta doszła w pełni do głosu w nieco późniejszej twórczości abstrakcyjnej).

"Kuchenka", 1950, olej na płótnie, 100 x 120 cm, Muzeum Narodowe, Kraków

Równolegle z tymi, na poły jeszcze narracyjnymi kompozycjami, powstawały obrazy umiejętnie wykorzystujące poetykę groteski, z charakterystycznymi dla niej zniekształceniami przedstawianego świata i gorzko-ironiczną aurą z czasem zastąpioną dramatycznym napięciem. Stopniowo tendencja do odrealniania form pogłębiała się i sztuka Brzozowskiego zbliżyła się do abstrakcji (były to lata eksplozji sztuki informelu, która w Polsce przypadła na okres "odwilży", tj. po 1956). W warstwie formalnej malarstwa Brzozowskiego do głosu coraz dobitniej dochodziły - niemal na równi - postrzępiona plama intensywnej barwy i kanciasta, spazmatycznie załamująca się, linia. W malarstwie głównym środkiem "energetyzującym" stał się wtedy zdecydowany, dźwięczący kolor.





Jonasz Stern (1904-1988)

Malarz, grafik i rysownik żydowskiego pochodzenia; studiował w krakowskiej ASP; w okresie międzywojennym za przynależność do Komunistycznej Partii Polski był wielokrotnie aresztowany i więziony; w czasie II wojny światowej znalazł się w getcie lwowskim, uciekł z transportu do Bełżca, cudem uniknął śmierci w czasie publicznej egzekucji; po wojnie mieszkał w Krakowie; był współzałożycielem zarówno I, jak i II Grupy Krakowskiej; wykładał w krakowskiej ASP (1952-74); przeszedł od kubizmu i surrealizmu (Akt, 1935) do zgeometryzowanej abstrakcji. W okresie socrealizmu zachował niezależność i nie włączył się w oficjalne życie artystyczne; cała powojenna twórczość artysty została zdominowana przez przeżycia okupacyjne; tworzył pokryte farbami, zakryte szkłem kompozycje z tkanin, kawałków sieci, piór, skór, rybich szkieletów, kości, m.in. cykl Wyniszczenia, Milczenie rodzajów, Ryby nas opuszczają, Formy zabite II; niezwykle mocno przeżył wydarzenia marca 1968, zaczął wówczas nawiązywać do tradycji i symboliki żydowskiej. Tworzył też grafiki, collage i assemblage; w grafice prezentował tematykę rodzajową.

Milczenie rodzajów (1965), technika mieszana, 36x121 cm

Ostatnie prace są oryginalnym osiągnięciem artysty. Chociaż stosował w nich konwencjonalne metody, napiętnował je silnie znakami osobistych, konkretnych doświadczeń. Do nich odnoszą się wykorzystywane w pracach substancje, "pozyskiwane" z otoczenia, na drodze życia: kawałki zwykłych szmat, naklejane na płaszczyznę obrazu, cząstki organiczne (głównie rybie ości i skóry, drobne kości), jak również - pojawiające się niczym stygmaty - świadectwa żydowskiej przynależności (w postaci fotografii z przeszłości czy tałesów). Nadają one dziełom wymiar eschatologiczny. U Sterna bowiem pozornie mechaniczny gest montowania na podłożu drobnych przedmiotów lub organicznych "resztek" ma znaczenie symboliczne. Wynika z doświadczeń wojennych i mającego w nich swoje źródło przekonania o nietrwałości życia i nieuchronności śmierci. Umieszczane w zaszklonych kasetonach elementy nie są jednak bezosobowymi śladami minionego czasu, ale wręcz osobowymi - bo związanymi z konkretnym, indywidualnym doświadczeniem - świadkami. Pełnią rolę epitafiów i zarazem relikwiarzy. Szczątki zwierząt stają się tutaj także rodzajem pamiątek po człowieku. Ślady, które "rejestrował" Stern, stanowią wszakże pamiątki niejako w dwójnasób: są rzeczywistymi "dowodami na istnienie" konkretnego człowieka (rybie szczątki to pozostałości wędkarskich wypraw, które były pasją malarza, ale również symbolicznymi figuracjami cierpień narodu żydowskiego. Oba aspekty fenomenalnie łączy obraz "Tablica czerwona" (1971), który Jan Trzupek przekonująco zinterpretował jako rodzaj macewy.

Jerzy Nowosielski (1923-2011)

Jego matka była katoliczką, ojciec grekokatolikiem. W tajemnicy przed żoną zabierał syna na nabożeństwa do cerkwi. Dla małego Jerzego były niezwykłym przeżyciem. Tak jak odwiedziny w Ukraińskim Muzeum we Lwowie. „Moja świadomość została zaatakowana przez kolosalną ilość ikon, które były pierwszorzędnymi dziełami sztuki. Do dziś pamiętam ten wstrząs. Wydawało mi się, że mi płuca rozerwie z zachwytu. To trochę jak pierwsza miłość. To się pamięta i to ustawia człowieka na całe życie" – wspominał po latach jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy ikon.

W 1940 roku rozpoczął regularne studia na Wydziale Malarstwa Dekoracyjnego krakowskiej Kunstgewerbeschule. Był tam uczniem Stanisława Kamockiego. Poznał między innymi Adama Hoffmanna, Kazimierza Mikulskiego, Mieczysława Porębskiego. Dwa lata później, w 1942 roku, poprosił jednak ihumena podlwowskiej Ławry św. Jana Chrzciciela, aby go przyjął do wspólnoty. Był tam tylko cztery miesiące, ponieważ z powodu choroby, na którą zapadł podczas malowania cerkwi w Bolechowie, odesłano go do domu. Planował powrót, lecz wypadki wojenne mu to uniemożliwiły. Podczas krótkiego pobytu w Ławrze zdążył się jednak ponownie zetknąć tak z samą ikoną, jak z ikonopisaniem (które sam praktykował). Siła tych religijno-artystycznych przeżyć nie zabezpieczyła go przed okresową utratą wiary: pod koniec wojny, najprawdopodobniej pod wpływem powodowanych przez nią doświadczeń, odrzucił przekonanie o istnieniu "rzeczywistości metafizycznej". Z tym doznaniem zmagał się przez następne dziesięciolecia, a jego sztuka stała się, między innymi - jak sam wielokrotnie podkreślał - odzwierciedleniem walki anioła z diabłem w człowieku.

W roku 1943, Nowosielski powrócił do Krakowa. Odnowił przyjaźnie, uczestniczył w konspiracyjnym życiu artystycznym. W roku 1945 podjął naukę w krakowskiej ASP (zapisał się do pracowni Eugeniusza Eibischa, ale rok później przerwał studia; dyplom otrzymał dopiero w 1961 - po egzaminie zdanym eksternistycznie). Wówczas też przystąpił do grona akolitów Tadeusza Kantora, zgłaszając akces do Grupy Młodych Plastyków przekształconej w okresie "odwilży" (1957) w II Grupę Krakowską.

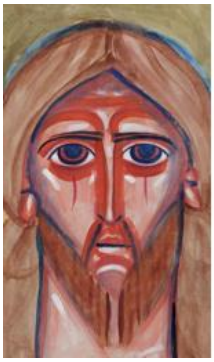
Wojna odebrała mu wiarę. „W Boga jest prawie w ogóle niemożliwe wierzyć. W diabła musi się wierzyć, bo się go dotyka na co dzień" – mówił. Jego diabłem był nałóg. W życiu umiał odmówić sobie wszystkiego, ale nie zaglądania do kieliszka.

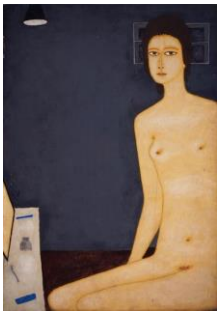
Egzekucja

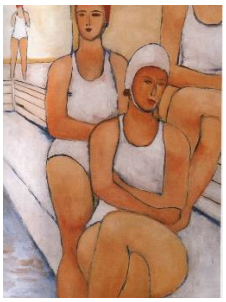
Akt na plaży

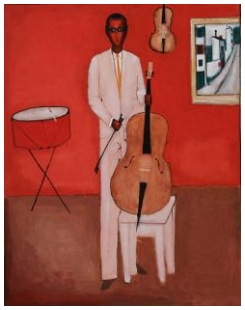
Żona

Nowosielski malował pejzaże, akty, abstrakcje, ale lubił powtarzać, że każdy jego obraz jest ikoną. Dziś jego dzieła zdobią świątynie w Lourdes, Warszawie, Tychach, Lublinie czy Krakowie, ale w latach 50. nigdzie się nie podobały. Wtedy przyjął zlecenie zdobienia świątyń na Podlasiu. Malował pięknie, dzisiaj powiedzielibyśmy: kanonicznie. A wtedy? Wierni grozili, że nie będą się modlić w cerkwi z takimi ikonami. Co im się nie spodobało? – W tej sztuce nie ma przepychu, purpury, rumieńców i loczków. Jeszcze za PRL-u mówiło się o niej: „A, bo to takie ruskie". Wtedy była w ludziach niechęć do wszystkiego ze Wschodu. Tymczasem Nowosielski sięgał przede wszystkim do tradycji bizantyjskiej ikony, czyli sztuki Kościoła sprzed podziałów.









Gdy był już bardzo chory, przyniosłem mu insygnia i dokument nadania doktoratu honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego – wspomina malarz Stanisław Rodziński. – Daję mu to i mówię: „Tu jest dokument, tu taka szarfa... proszę pamiętać, że jest pan drugim malarzem, który otrzymał ten tytuł”. Zapytał o pierwszego. Odpowiadam: Matejko. I słyszę, jak szepcze pod nosem: „O, cholera...”.

Dokonaj analizy porównawczej prac:

Giovanni Antonio Canal, Palazzo Vendramin-Calegri, ok. 1755

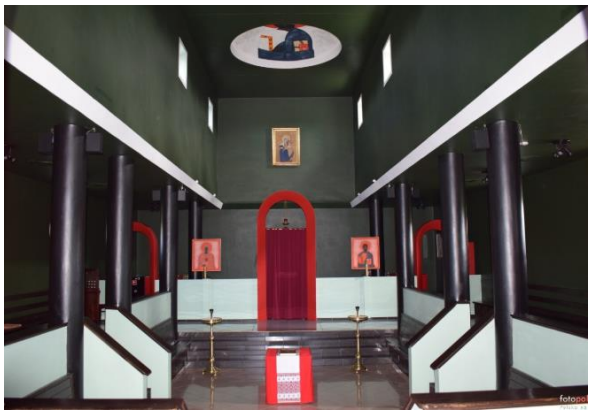
Jerzy Nowosielski, Krajobraz miejski, 1965

KOMPOZYCJA I RELACJE PRZESTRZENNE	
KOLORYSTYKA	
ŚWIATŁOCIEŃ	

EKSPRESJA	
SFORMUŁUJ WNIOSEK DOTYCZĄCY STYLU PRAC I SPOSOBU UJĘCIA TEMATU	

Malarstwo Nowosielskiego, mimo iż ulegało okresowo wpływom - informelu pod koniec lat 50., czy, paradoksalnie, impresjonizmu w latach 80. - jest przykładem konsekwentnej i spójnej estetyki, znajdującej swoje teoretyczne uzasadnienie w teologii ikony. Istotną dziedziną twórczości Nowosielskiego jest religijne malarstwo ścienne, należące do najwybitniejszych współczesnych realizacji sakralnych. Sztuka monumentalna Jerzego Nowosielskiego jest ewenementem na skalę europejską. W dziele aranżacji wnętrz sakralnych Nowosielski jest spadkobiercą tradycji przełomu wieków: sztuki wielkich wizjonerów, „reżyserów przestrzeni" i architektów religijnej wyobraźni: Jana Matejki, Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera. Krakowski artysta jest jedynym europejskim malarzem, który z sukcesem odnowił kanoniczną konwencję ikony, łącząc tradycję ikonopisania z najcenniejszymi zdobyczami XX-wiecznej awangardy. Dla współczesnej świadomości kulturowej szczególne znaczenie ma fakt, że Nowosielski – artysta o polsko-ukraińskich korzeniach - w swojej sztuce sakralnej nawiązywał do bogatego, wielokulturowego dziedzictwa Rzeczypospolitej: tradycji ikony galicyjskiej, sztuki łemkowskiej, malarstwa tablicowego, a także do tradycji pierwszych wieków chrześcijaństwa i kultury Starożytnych Kościołów Wschodnich – obrządku koptyjskiego, syriackiego, ormiańskiego. Samodzielnie Nowosielski zaprojektował wystrój kilkudziesięciu świątyń rzymskokatolickich, greckokatolickich i prawosławnych – w tym zarówno polichromię, jak ikonostasy, drogę krzyżową, witraże, a nawet sprzęty czy szaty liturgiczne. Wszystkie elementy miały znaczenie, wpływały na siebie, tworząc jedną, harmonijną całość. Niestety, nie wszystkie projekty zrealizowano i ukończono, niektóre prace uległy zniszczeniu, przemalowaniu, lub poddane zostały nieumiejętnej konserwacji.

Cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy w Białym Borze



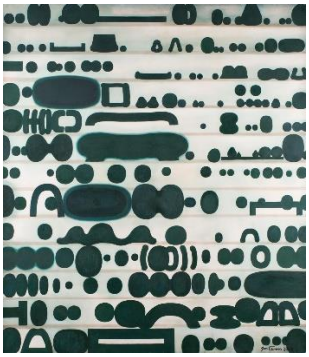
Jan Tarasin (1926-2009)

W latach 1946-51 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach malarstwa profesorów Zygmunta Radnickiego, Wacława Taranczewskiego i Zbigniewa Pronaszki oraz pracowniach grafiki profesorów Andrzeja Jurkiewicza i Konrada Strzednickiego. Jako student zadebiutował w 1948 roku na 1. Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Od 1962 roku członek Grupy Krakowskiej. W latach 1963-1967 wykładał na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1967 roku zamieszkał w Warszawie, gdzie w 1974 roku objął Samodzielną Pracownię Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych. W 1985 roku otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego tej uczelni, a w 1987 został wybrany jej rektorem. Stanowisko to piastował do 1990 roku. Pracował i mieszkał w Warszawie.

Jan Tarasin należy do klasyków współczesnego malarstwa polskiego. Jest uważany za przedstawiciela nurtu zmierzającego do abstrakcji, ale w swojej twórczości nigdy ostatecznie nie zerwał więzi ze sztuką przedstawiającą. Jego wczesne obrazy z lat 50. to przede wszystkim martwe natury komponowane ze zwyczajnych przedmiotów malowanych w duchu ascetycznego realizmu. Także w litografiach Tarasina z tego okresu pojawiał się realizm inny od oficjalnie wówczas obowiązującego, wyraźnie egzystencjalny i symboliczny. W drugiej połowie lat 50. przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić swoje podobieństwo do pierwowzorów pozbywając się powierzchownych skojarzeń i nabierając nowych, własnych cech. Nastąpiło wyraźne odprzedmiotowienie i uabstrakcyjnienie kształtów na płótnach. Pojawiły się układy elementów, które artysta nazywał po prostu "przedmiotami" i umieszczał w umownej, aluzyjnej.

Bumelant *Uczta* *Przedmioty* *Brzeg*

Tarasina zawsze interesował świat przedmiotów. Zaczął od realistycznego zapisu przedmiotów, które redukował, upraszczał, aż powstał cały system znaków abstrakcyjnych i zbliżonych do abstrakcyjnych. Są to znaki-przedmioty, znaki-symbole, ślady kształtów wziętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przypominające litery nieistniejącego alfabetu. W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe akcje.



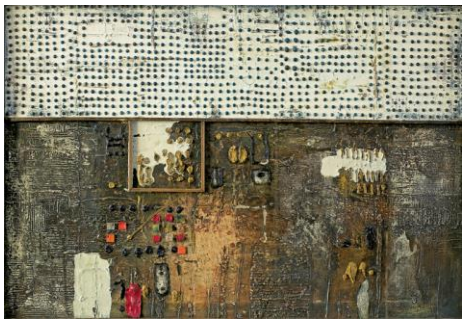
Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, doprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Tarasin traktuje obraz jako model intelektualny mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie. Interesuje go tropienie mechanizmów, za pomocą których natura projektuje i komplikuje zjawiska, koncentruje i rozprasza, kreuje i niszczy.

Interesuje go współzależność między logiką, determinacją, nadrzędnymi prawami a przypadkiem. W 1962 roku Tarasin wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu. Echa wschodniej kaligrafii będzie można dostrzec w późniejszej twórczości artysty. W 1966 roku dochodzi do wyraźnej przemiany w jego malarstwie. Pojawiają się obrazy-collage, na których artysta umieszcza zatopione w gorącej masie drobne przedmioty lub ich fragmenty: liście, martwe owady, laleczki.

Deszcz

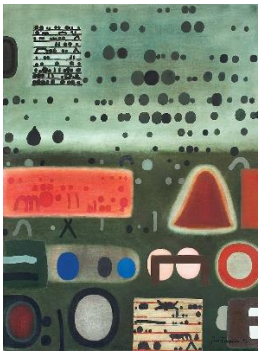
Przedmioty policzone

Mały rocznik statystyczny

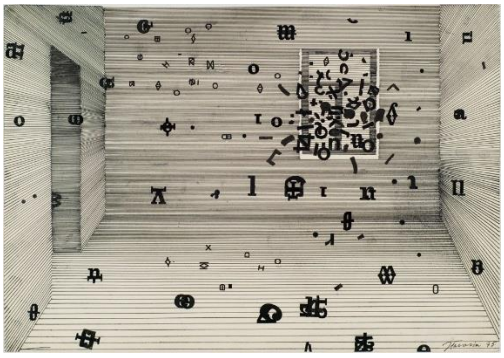


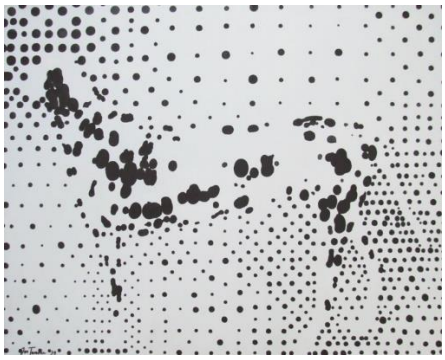
W obrazach Tarasina z lat 70. nierozpoznawalne formy budowane były sylwetowo lub konturowo, komponowane najczęściej na białym tle w układach strefowych lub szeregowych, co nasuwa skojarzenia z tajemniczymi hieroglifami - symbolami, których znaczenia w pełni nie da się odczytać. Ta tendencja do silniejszego skontrastowania znaków z tłem płócien, niemal graficznego zapisu czarnych kształtów na jasnych tłach, utrzymała się w malarstwie Tarasina aż do lat 90. W latach 80. przedmioty Tarasina stały się masywniejsze, bogatsze, bardziej rozbudowane. Wokół nich pojawiły się jaśniejsze w kolorze aury. W drugiej połowie lat 80. Tarasin skoncentrował się wyraźnie na analizie znaków, które ponownie zaczęły nabierać cech przedmiotów, ale zachowały jednocześnie zdolność bycia kilkoma na raz. Jeszcze bardziej się powiększyły, a ich aury uległy autonomizacji. W latach 90. zarówno przestrzeń, w której umieszczane były znaki, jak i same znaki zaczęły nabierać koloru, barwa stawała się bogatsza, bardziej gęsta, tła przenikały się z "przedmiotami".

Wylęgarnia przedmiotów



Wnętrze





W latach 1974-82 Tarasin wydał osiem autorskich **"Zeszytów"**, zbiorów fotografii przetworzonych metodą serigrafii i rysunków. Był to rodzaj notatnika, chwytającego życie "na gorąco", pierwsze zapisy i studia rysunkowe mające na celu odkrycie porządku i ładu rządzącego światem. W swoich kompozycjach Tarasin doskonale łączy malarskość z linearnością, głębię z płaskością, nie ma w nich miejsca na perspektywę, ale wyraźnie wyczuwalna jest wewnętrzna przestrzeń. Uderzająca jest niezwykła jednorodność sztuki Tarasina: malarstwa, grafiki i rysunku. W każdej z tych dyscyplin można prześledzić historię powstawania znaku, od odtwarzającego wygląd rzeczy po abstrakcyjny symbol.

Kazimierz Mikulski (1918-1998)

Uchodzi za jednego z najbardziej konsekwentnych przedstawicieli polskiego malarstwa metaforycznego czy też wręcz surrealistycznego, poetyckiego, nasyconego dużym ładunkiem liryzmu. Jednocześnie w gronie członków powojennej Grupy Krakowskiej (II) był artystą wiernym sztuce przedstawiającej, podczas gdy w twórczości wielu innych przeważało upodobanie do abstrakcji. Od roku 1938 studiował malarstwo w Akademii krakowskiej - pod kierunkiem mało znanego Pawła Dadleza i nieporównanie sławniejszego Kazimierza Sichulskiego. Następnie, w okresie okupacji, kontynuował naukę w działającej oficjalnie Kunstgewerbeschule pod okiem Fryderyka Pautscha. Po wojnie, w latach 1945-46, uczył się aktorstwa i reżyserii w Studio Dramatycznym przy Starym Teatrze w Krakowie. Tuż po wyzwoleniu należał do Grupy Młodych Plastyków, a w roku 1957 został członkiem reaktywowanej wówczas Grupy Krakowskiej. Podobnie jak inni artyści skupieni w obu grupach, a przede wszystkim wokół przewodzącego im Tadeusza Kantora, wziął udział we wszystkich Wystawach Sztuki Nowoczesnej. Przez wiele lat współpracował również jako scenograf z krakowskim Teatrem Lalki i Maski Groteska. Występował jako aktor w teatrze Kantora: zarówno w latach okupacji, jak później - w Cricot 2.

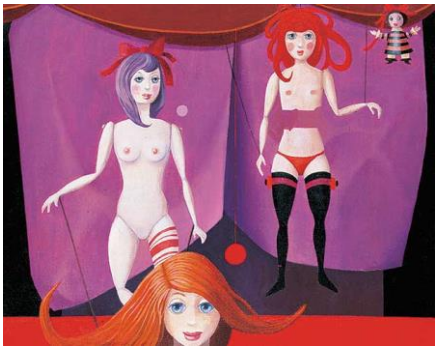
W malarstwie Mikulski lubił kojarzyć ze sobą rozmaite elementy na zasadzie pokrewieństw podsuwanych przez wyobraźnię, a nie rzeczywistość. Odwoływał się do "logiki" marzenia sennego (m.in. z erotycznymi podtekstami), fantazji, do poetyki baśni bądź bajki, do obrazów zapisanych w pamięci i odtwarzanych z niej w sposób spontaniczny, podyktowany jedynie wolą artystycznej kreacji. Szczególnie chętnie wykorzystywał arsenał ulubionych motywów, do których należą postacie młodych, smukłych, nierzadko nagich, czarujących dziewcząt, ptaki, motyle, stylizowane rośliny - drzewa, trawy lub kwiaty itp. Kompozycje malarskie Mikulskiego robią nierzadko wrażenie rozgrywanych w teatrze scen z udziałem znieruchomiałych postaci-manekinów, otoczonych przez przedmioty pełniące rolę rekwizytów. Nierzeczywisty charakter przedstawień podkreśla ostry, precyzyjny rysunek i płaskość palmy barwnej. Zwykle ciepła, wyważona kolorystyka obrazów nadaje im liryczny, czasem melancholijny ton, łamiący subtelności erotyczne, podkreślany tytułami. Część prac, utrzymanych w konwencji zbliżonej do malarstwa naiwnego, przywodzi na myśl świat bajkowych opowieści przeznaczonych dla dziecięcego adresata.

Wieczorami słychać gwizd odjeżdżających pociągów, 1948

Dziewczyna w hotelu 1969

Koci kapelusz

Portret widziany okiem kota



Władca lalek