Artyści poza kierunkami

Henri Julien Félix Rousseau, zwany Celnikiem (1844-1910)

„Niewielu artystów było za życia tak wyśmiewanych, jak Celnik i niewielu ludzi przyjmowało kpiny i grubiaństwa, z takim spokojem" Guillaume Apollinaire

Henri Russeau urodził się w Laval, mieście położonym na zachodzie Francji. Jego matka był córka oficera Wielkiej Armii Napoleona I. Nie posiadawszy majątku, wyszła za mąż za Juliena Rousseau, blacharza z Laval. Nabyli dość duży dom na obrzeżach miasta, i choć ojciec za wszelką cenę starał się wzbogacić – nigdy im się to nie udało. Mimo niezbyt zadowalającej sytuacji majątkowej rodzice dbali o edukację syna. Henri uczęszczał do szkoły podstawowej a następnie do liceum. Nie był wybijającym się uczniem, a nawet przerwał na pewnym etapie naukę. Rozpoczął pracę jako urzędnik rachunkowości w biurze adwokata prowadzącego sprawy cywilne. W wieku 19 lat wraz z dwoma kolegami okradł kasę i został wyrzucony z pracy. Pomimo, iż ukradziona suma była dość niska, fakt ten położył kres jego prawniczej karierze – wytoczono mu sprawę sądową. Aż na 7 lat zaciągnął się do wojska – dzięki temu wyrok wskazujący został ograniczony do miesiąca więzienia. Jego pułk stacjonował w wielu miastach Francji. Rousseau nigdy nie brak udziału w żadnych działaniach wojennych poza terytorium kraju – choć w późniejszym czasie Apollinaire rozpowszechniał legendę o pobycie Henriego w Meksyku, gdzie Napoleon III wysłał swój francuski korpus. Gdy w 1868 roku zmarł jego ojciec, jako jedyny żywiciel rodziny został zwolniony z pułku. Znalazł zatrudnienie u komornika w Paryżu. Wkrótce poślubił córkę swojej gospodyni – Clemence. W 1871 roku Rousseau podjął pracę w Urzędzie Akcyzowym. W tamtym właśnie czasie zaczął malować. Ponieważ odbywał długie dyżury wypełniał ten czas rozstawiając sztalugi obok budynku urzędu i tworzył. W 1885 roku wystawił nawet swoje prace na Salonie Odrzuconych. W 1886 roku, Paul Signac, który zainteresował się pracami Rousseau, zaprosił go do wzięcia udziału w nowej wystawie – Salonie Artystów Niezależnych. Malarz chętnie bierze udział w tej i kolejnych wystawach. Niestety publiczność i krytycy byli dość sarkastyczni w stosunku do sztuki jaką uprawiał. Twierdzili, że takie prace równie dobrze mogłoby namalować dziecko. W 1888 roku umarła żona Rousseau. Na jego utrzymaniu pozostała dwójka dzieci. W grudniu Henri 1893 roku udał się na przedwczesną emeryturę i opuścił Urząd Akcyzowy. Ponieważ jednak otrzymywana miesięczna suma była bardzo niska dorabiał sprzedając za niewielkie kwoty obrazy realizowane na zamówienie oraz udzielając kursów gry na skrzypcach. W kolejnym roku na Salonie Niezależnych wystawił swój obraz „Wojna". Płótno zostało zauważone przez pisarza Alfreda Jarry, który to właśnie nadał u przydomek „Celnik", a później wprowadził w kręgi awangardy paryskiej.

Wraz ze swoim w synem w 1895 roku Rousseau przeprowadził się do dzielnicy Montparnasse. Jego córka tymczasem wyjechała na stałe na Zachód Francji. Po kilku lat zmarł jego syn. W 1898, rok po jego śmierci Henri ożenił się z Josephine Le Tensorer. Para borykała się z poważnymi kłopotami finansowymi. Josephine próbowała sprzedawać prace męża w swoim sklepie z artykułami piśmiennymi, Rousseau udzielał natomiast lekcji skrzypiec, rysunku, malarstwa.

W 1903 roku po raz drugi został wdowcem. Jego kariera malarza po woli się rozwijała – ale finansowo był wciąż w bardzo kiepskim położeniu. W 1906 roku przeprowadził się po raz ostatni – wciąż pozostając jednak w dzielnicy Montparnasse. Zawarł nowe przyjaźnie – z Robertem Delaunay, Guillaumem Apollinarem, Maxem Jackobem czy Pablem Picasso. Zyskał tym samym nowych sympatyków swojej sztuki. W swoim mieszkaniu przy Perrel 2 bis organizował wieczory. Wśród swoich obrazów grał na skrzypcach dla kolekcjonerów i amatorów jego malarstwa. Wśród nich spotkać można było marszanda Ambroise Vollarda, który był częstym nabywcą płócien Rousseau. Pod koniec życia pragnął poślubić 59-letnią wdowę Leonie, lecz ta odmówiła. Po rozstaniu z kobietą trafił do paryskiego szpitala Necker z powodu ran na nogach, które nie chciały się goić. 2 września 1910 roku zmarł z powodu gangreny. Zmarł w nędzy. Został pochowany w zbiorowym grobie dla ubogich na cmentarzu Bagneux.

Po jego śmierci wszystkie obrazy, nad którymi pracował, zostały przekazane Vollardowi w zamian za pożyczki, które otrzymał za życia. Rok później Robert Delaunay i M. Quéval, właściciel kamienicy, w której Rousseau wynajmował lokal, złożyli się i wykupili na 30 lat działkę na cmentarzu, fundując zmarłemu artyście mały, kamienny nagrobek, na którym Guillaume Apollinaire napisał kredą epitafium. W 1913 Constantin Brâncuși i Ortiz de Zarate wykuli odręczny napis Apollinaire'a na samym kamieniu, utrwalając w ten sposób na zawsze pamięć o Rousseau. W 1947 szczątki "Celnika" Rousseau zostały ekshumowane i przewiezione do Laval.

Rousseau w malarstwie wykroczył poza swoją epokę. Jego styl odznacza się oryginalnością, nowoczesnością, posiada wymiar fantastyczny i oniryczny.

Biografia pochodzi ze strony http://opolnocywparyzu.pl/henri-celnik-rousseau/

PRYMITYWIZM – [malarstwo naiwne] twórczość malarska uprawiana nieprofesjonalnie, przez ludzi, u których potrzeba tworzenia wynika z instynktu i najczęściej poczucia osamotnienia, wyobcowania ze społeczeństwa.

- malarstwo to cechuje świeżość widzenia, niezależność od cudzych wzorów, czym różni się ono zasadniczo od malarstwa artystów-amatorów, naśladujących zazwyczaj uznane wzory twórców profesjonalnych
- przerost czynnika indywidualnej wyobraźni nad bezpośrednią obserwacją, przy zachowaniu szczególnego naiwnego realizmu - malują nie to, co widzą, ale to, co znają lub wyobrażają sobie
- dążenie do wiernego odtwarzania wszystkich szczegółów, niezależnie od tego, czy są to motyw rzeczywiste czy fantazyjne
- przedmioty i postacie bywają wyizolowane w obrazach, co doprowadza do ich sublimacji i intensyfikacji ich wyrazu, a w konsekwencji do niezwykłego, poetyckiego klimatu całości kompozycji
- tematyka bardzo różna - od portretów, pejzaży i scen rodzajowych – po przedstawienia fantastyczne

Głodny lew

Lew, wygłodniały rzuca się na antylopę i pożera ją. Pantera z niepokojem wyczekuje na moment, kiedy i jej przypadnie w udziale część łupu. Sokoły wyrwały kawałek z tylnej części ciała nieszczęsnego zwierzęcia, roniącego łzy. Zachód słońca.

Śpiąca cyganka, 1897

Sen, 1910

Walka tygrysa z bykiem, 1908

Tygrys w tropikalnej burzy

Wojna

Zaklinaczka węży, 1907

Lucian Freud (1922-2011)

brytyjski malarz, syn Ernesta Freuda, wnuk Sigmunda Freuda.

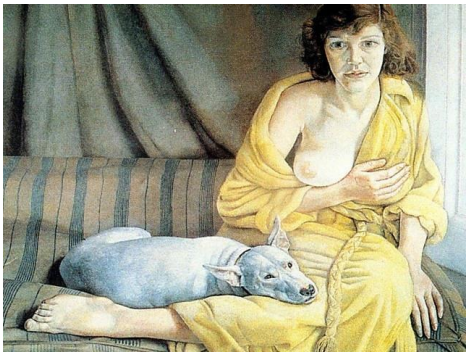
Freud wraz z rodziną emigrował z Niemiec do Wielkiej Brytanii w 1931. Brytyjskie obywatelstwo uzyskał w 1939. Uczęszczał do kilku szkół artystycznych. Ożenił się w 1948 z Kathleen Epstein, później kolejno w 1957 z Caroline Blackwood i Jane Willoughby. Oficjalnie miał 14 dzieci, w tym dwoje z pierwszą żoną, pozostałe z kochankami.
W swoich obrazach eksperymentował z surrealizmem, był też luźno związany z ruchem neoromantycznym, ostatecznie ustalił jednak swoją tożsamość artystyczną jako skrupulatny malarz-realista akcentujący wrażenie wyobcowania i samotności. W późnych latach 50. ślady pędzla artysty nabierają charakteru przestrzennego, wraz z tym jak zaczyna konstruować twarz i ciało modela kładąc nacisk na jego kształt i strukturę (ma to szczególne znaczenie w kobiecych aktach). Mimo eksperymentów z płaszczyzną obrazów, paleta barw artysty pozostanie wyciszona, nienasycona.
Dzieła powstałe w latach 70. to głównie: cykl obrazów przedstawiających jego matkę, seria aktów, na których przestawione są córki autora, Bella i Esther oraz pejzaże miejskie widziane z okna pracowni. Lata 80. i 90. zostały zarejestrowane jako okres powstawania dzieł o dużym skomplikowaniu układów.
W latach 1990. powstawała jego biografia, ale Freud ostatecznie zapłacił jej autorowi za to, by jej nie wydawał. Stronił od wywiadów i innych kontaktów z mediami.

Autoportret

Królowa Elżbieta

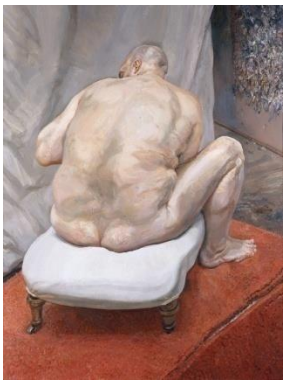
Matka

Esther



Dziewczyna z białym psem, 1951–1952, Tate Gallery. Portret pierwszej żony Freuda, Kitty Garman

Nagi mężczyzna



Wnętrze w Paddington, portret Harry'ego Diamonda

Analiza porównawcza:

Diego Velazquez, *Wenus z lustrem*, 1648-1650

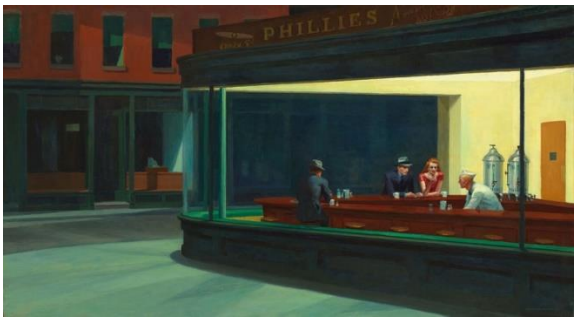
Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995

Wpisz imiona kobiet, które pozowały artystom do podanych dzieł.		
Wskaż dwie cechy wspólne obu dzieł		
Określ sposób malowania i dominujące środki wyrazu artystycznego.		
Wskaż istotne różnice w ujęciu tematu, które decydują o przynależności obrazów A i B do określonej epoki i kierunku.		
Opisz kompozycję i relacje przestrzenne obrazu B		
Opisz światłocień i modelunek światłocieniowy obrazu A		

Edward Hopper (1882-1967)

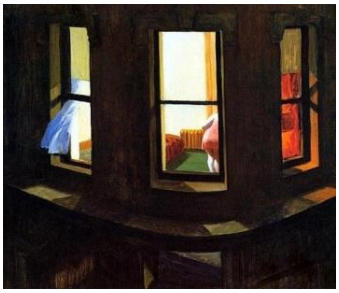
Od najmłodszych lat interesował się sztuką, i przejawiał talent do rysowania. Rok po przyjeździe do Nowego Jorku rozpoczął studia w New York School of Art. Szukał swojego stylu, ulegając wpływom innych, klasycznych kierunków. W 1906 roku wyruszył w podróż do Europy, by poznać dzieła wielkich mistrzów. Przez jakiś czas przebywał w Paryżu**.** Pobyt tam i zapoznanie się ze sztuką francuską, szczególnie nurtem impresjonizmu, wywarły ogromny wpływ na jego twórczość.

W latach 20. Hopper, by zapewnić sobie stały zarobek, rozpoczął współpracę z wieloma agencjami reklamowymi i czasopismami jako ilustrator. Nie lubił tego zajęcia, nie interesowało go tworzenie ilustracji, wykonywał tę pracę tylko w celach zarobkowych, dlatego już od 1925 roku zaczął skupiać się na malarstwie olejnym. Preferował malowanie pejzaży, budowli z czasów wiktoriańskich, ale – podobnie jak inni artyści amerykańscy pierwszej połowy XX wieku – fascynował się także światem wielkomiejskiego i przemysłowego życia. Malowanie zwyczajnych scen z życia codziennego mieszkańców Ameryki stało się najbardziej charakterystyczną cechą dla stylu Hoppera. Jego obrazy poruszają widza nastrojem melancholii i samotności. Hopper nie malował jedynie tego, co widział, ale starał się zajrzeć głębiej. Stąd często o jego dziełach mówi się, że są to „portrety amerykańskiej duszy".



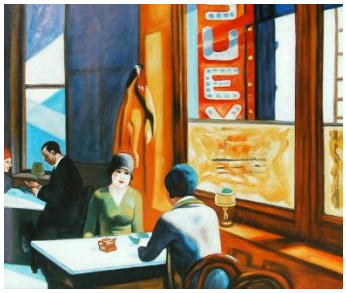
Najsłynniejszym obrazem Hoppera, a przy tym jednym z najbardziej kultowych i ikonicznych w amerykańskim malarstwie XX wieku, jest ***Nighthawks***, czyli ***Nocne marki*** lub dosłownie *Nocne jastrzębie*. Hopper ukończył go pod koniec stycznia 1942 roku, kilka tygodni po japońskim ataku na Pearl Harbor, do którego doszło 7 grudnia 1941 roku. Ten historyczny kontekst jest niezwykle ważny, ponieważ to wydarzenie wywarło wpływ na nastroje panujące w amerykańskim społeczeństwie, które – wstrząśnięte nalotem – pogrążyło się w melancholii i depresji. Niektórzy historycy traktują *Nocne marki* jako artystyczny komentarz do panujących wówczas nastrojów napięcia i niepewności. Była to jedna z interpretacji, uzasadniająca przygnębiający klimat obrazu, ale nigdy nie została potwierdzona przez samego artystę.

Okna nocą



Automat, 1927

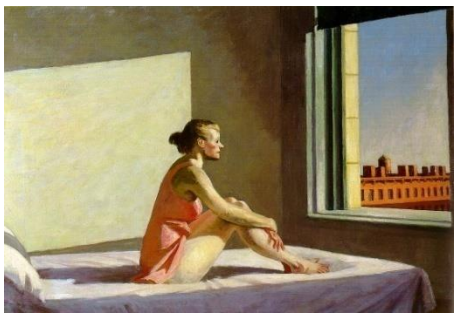
Chop Suey



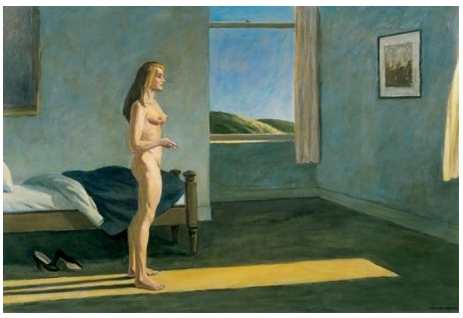
Przedział C, wagon 293

Poranek w mieście

Poranne słońce, 1952



Kobieta w słońcu

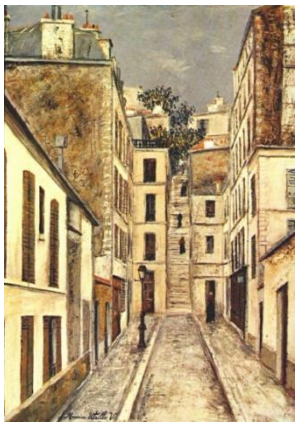


Do wizerunków kobiecych najczęściej pozowała mu żona, malarka Josephine Verstille Nivison, którą poślubił w 1924 roku. Wszystkie akty, jakie Edward stworzył po ślubie, były jej portretami.

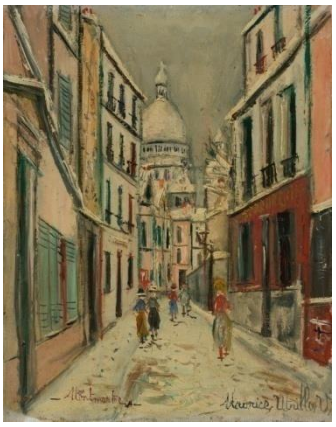
Maurice Utrillo, właśc. Maurice Valadon (1883-1955)

Najwybitniejsze obrazy artysty powstają w tzw. okresie białym 1908-1914. Następna faza twórczości charakteryzuje się jaskrawymi kolorami, bardziej zaakcentowaną linią, oraz nowym tematem: kobiety spacerujące po ulicy widziane plecami do widza (tzw. okres *cloisonné* 1914-1920). Po 1920 tworzył obrazy wielobarwne, ale o mniejszych walorach artystycznych (tzw. okres barwny)

Zaułek Cottin



Sacré-Cœur na Montmartre



Uliczka

Grant Wood (1891-1942)

Podróżował po Europie, zwiedził Włochy, dłuższy czas przebywał w Paryżu i Monachium, gdzie zapoznał się z malarstwem flamandzkim oraz niemieckim, a które wywarło ogromny wpływ na jego twórczość. Studiował w Paryżu. W swojej sztuce łączył wątki anglosaskiego gotycyzmu z prowincjonalnym prymitywizmem. W Iowa, gdzie mieszkał przez całe życie, założył kolonię artystów.

American Gothic, 1930, olej, płyta pilśniowa, Art Institute, Chicago

To dzieło można uznać za symbol amerykańskiego ducha i amerykańskiej obyczajowości, zwłaszcza pierwszej połowy XX wieku. Widzimy wizerunek starszego mężczyzny i, wyglądającej na nieco młodszą, kobiety. Malarz ukazał ich sylwetki do połowy i ustawił frontalnie. Postacie symbolizować miały amerykańskich farmerów. Mężczyzna w prawej dłoni trzyma widły. Bohaterowie zostali przedstawieni na tle białego domku w stylu amerykańskiego neogotyku wiejskiego. Inspiracją był prawdziwy dom, który znajduje się, do dziś w niezmienionej postaci, w Eldon, w stanie Iowa. Najbardziej specyficznymi cechami domku są jego dwa okna w stylu gotyckim, znajdujące się na szczycie, oraz spadzisty dach. Wielu mieszkańcom Iowy nie podobał się sposób, w jaki zostali ukazani bohaterowie obrazu. Postrzegali siebie samych w całkowicie inny sposób. Odbierali portret bardzo osobiście, choć Wood tłumaczył, że nie chciał przedstawiać konkretnych osób, a raczej ogólny wizerunek Amerykanów i miał to być wyraz szacunku oraz hołdu dla nich. Artysta nie zamierzał także tworzyć satyry na społeczeństwo amerykańskie, chciał ukazać po prostu ludzi tak, jak sam ich widzi, w naturalny i bezpośredni sposób. Obraz powstał w czasach, gdy zaczął się Wielki Kryzys. Społeczeństwo było przygnębione, ludzie bali się o swój los. Pracę tę zaczęto postrzegać jako dzieło, które ukazuje niezłomność amerykańskiego ducha, uczciwość zwykłych ludzi, ich prostolinijność. Sam malarz opowiadał się za taką interpretacją. Modelem Wooda został jego dentysta, 62-letni dr Byron McKeeby. Według amerykańskiego artysty był on idealny do tego obrazu, ponieważ miał pociągłą i szczupłą twarz. Stomatolog początkowo niechętnie odnosił się do pozowania, zgodził się jednak pod warunkiem, że na obrazie nie będzie wyglądać dokładnie jak w rzeczywistości. Więcej problemów dostarczało Woodowi znalezienie odpowiedniej modelki - nie chciał malować ładnych kobiet. Młodsza siostra Granta, Nan, sama więc zaproponowała, by to ją Wood przedstawił na swoim obrazie. Brat zgodził się, ale miał jedno zastrzeżenie – uważał, że buzia Nan jest zbyt okrągła, więc malując, wydłużył ją i wyszczuplił.

Georg Baselitz, właśc. Hans-Georg Bruno Kern (ur. 1938)

Georg Baselitz urodził się w Deutschbaselitz koło Drezna. Po maturze zdanej w rodzinnym mieście, rozpoczął studia w Wyższej Szkole Artystycznej we wschodnim Berlinie. Pod zarzutem „niedojrzałości społecznej” został usunięty z uczelni po dwóch semestrach. Studiował więc dalej malarstwo w Berlinie Zachodnim, dokąd się przeniósł w 1958 roku. W 1961 przyjął pseudonim artystyczny „Georg Baselitz“ nawiązujący do swojego miejsca urodzenia.
Już jego pierwsza wystawa w 1963 roku w berlińskiej galerii Werner & Katz wywołała skandal. Olejny obraz "Nagi mężczyzna" - z monstrualnym penisem - i "Wielka noc na marne" (*„… w wiadrze”*) - przedstawiający onanizującego się chłopca, spowodowały, że artystą zainteresowała się berlińska "obyczajówka". Obrazy skonfiskowano, artysta stanął przed sądem, jednak sprawę parę miesięcy później umorzono.

Końcówka lat 60. związana była z „odwróconymi” obrazami, na których artysta przedstawiał odwrócone do góry nogami sylwetki ludzkie. Realizacje te otworzyły kolejny kluczowy w karierze Baselitza okres twórczy. Pierwszy obraz z cyklu "do góry nogami" nosił tytuł "Las na głowie" i powstał w 1969 roku.

Chciałem wyzwolić obraz z fatalnego uzależnienia od rzeczywistości – wyjaśniał Baselitz. Jego zdaniem uwaga powinna skupić się na samym malarstwie, a nie na motywie. Nawet jeżeli krytycy czasami zarzucali mu stosowanie marketingowego triku, i wiele obrazów znów grzecznie stało na nogach, postawienie świata na głowie stało się znakiem firmowym tego artysty.

Portret Franza Dahlema 1969,

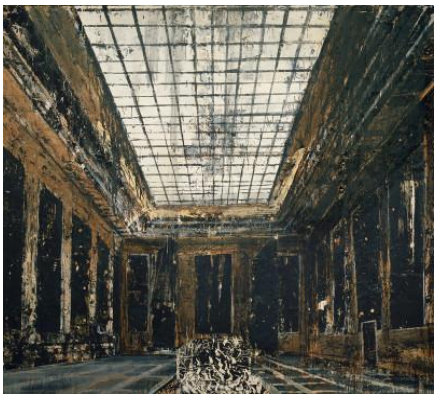
Sztuka Baselitza prawie zawsze dotyka jego biografii i jest wg artysty bardzo niemiecka. Twierdzi on, że geniusz sztuki niemieckiej tkwi nie w abstrakcji, lecz w malarstwie narracyjnym i symbolicznym. W jego prawie pustych pejzażach i wnętrzach pojawiają się samotnie idące postaci, orły - tradycyjny symbol niemieckości. Przedstawienie przez Baselitza monumentalnej i teatralnej natury pasuje do ekspresjonistycznych i romantycznych tradycji sztuki niemieckiej.

Anselm Kiefer (ur. 1945)

Maluje niemieckie pejzaże z elementami katastroficznymi – na jego twórczości wyraźne piętno odcisnęła II wojna światowa. Zajmuje się również scenografią teatralną i ilustrowaniem książek. Anselm Kiefer urodził się w 1945 roku, gdy świat znajduje się w ruinie i próbuje wydobyć się spod gruzów. Ruiny i motyw archeologii będą kluczowe w jego twórczości, silnie nastawionej na rozliczenie z przeszłością. W jego twórczości szczególne miejsce zajmuje malarstwo. Dominują wielkoformatowe, monumentalne płótna. Malował pejzaże z elementami katastroficznymi – na jego twórczości wyraźne piętno odcisnęła II wojna światowa. Przyroda w jego malarstwie nie istnieje w stanie „czystym", przedkulturowym – zawsze naznaczona jest przez obecność człowieka, nie tylko w sensie fizycznej ingerencji, ale także nakładania na nią symbolicznych znaczeń. Wizerunek natury traci w tym przypadku swoją „niewinność", stając się komentarzem do historii. Jest to twórczość pretendująca do uniwersalizmu, lecz z silnie umiejscowionej perspektywy. II wojna światowa i Holocaust pozostają istotną cezurą oraz punktem odniesienia dla działalności Kiefera. Problematyka traumy, winy i zapomnienia pozostaje istotnym aspektem jego twórczości. Jednak jest to twórczość znacznie wykraczająca poza komentarz do Holocaustu. Podstawowym środkiem ekspresji w malarstwie Kiefera jest bogata faktura obrazów. Wpisuje się on w tradycję **malarstwa materii**, niejednokrotnie wykorzystując także kolaż i asamblaż.
Kolejną ważną inspiracją dla Anselma Kiefera jest język. Słowo jest uzupełnieniem obrazu także pod względem formalnym – jako element kompozycji.
Artysta potrafi łączyć sprawność warsztatowo-techniczną ze złożonym, niejednoznacznym przekazem. Nie ma w jego sztuce miejsca na postmodernistyczną kpinę, ironię i dystans. Jest w niej natomiast powaga, patos.

***Malarstwo materii** to nurt w którym artyści łączą ..... z piaskiem, żwirem, cementem lub drobnymi przedmiotami w celu uzyskania grubej, zróżnicowanej..... obrazów.*

Wnętrze, 1981, płótno, różne materiały



Sala Mozaikowa w Nowej Kancelarii Rzeszy

Głównym motywem serii *Wnętrz* Anselma Kiefera są opuszczone monumentalne nazistowskie budowle, projekty wielkiej Germanii, która miała być stolicą świata. Artystę inspirują miejsca naznaczone piętnem śmierci, ruiny współczesności. Pracując na fotografii przedstawiającej Salę Mozaikową w Nowej Kancelarii Rzeszy, budynku stworzonym na zlecenie Hitlera przez architekta III Rzeszy Alberta Speera, w samym środku kompozycji umieszcza ogień. Stanowi to komentarz do niedawnej historii Niemiec.

Małgorzata, 1981, płótno, olej, słoma, 280-380 cm.
Tytuł nawiązuje do fragmentu rekwiem Paula Celana *Fuga śmierci,* napisanego w obozie koncentracyjnym w 1945 r. i poświęconego ofiarom krematorium. Kiefer wykonał kilka obrazów inspirowanych tym wierszem, m. in. Twoje złote włosy, Małgorzato, w którym żółta słoma symbolizująca włosy jest jednocześnie ukonkretnionym fragmentem rozległego pejzażu ze spokojną wioską na horyzoncie. Tu wiązki słomy tworzą z jednej strony płonący krajobraz, z drugiej - zaduszne lampki. Małgorzata - to symbol zagłady żydowskiej. Śmierć Żydów i destrukcja własnej kultury dokonana przez Niemców splatają się. Pozostaną na zawsze w zbiorowej pamięci obu narodów, staną się jej elementem, jak jest nim ojczysty krajobraz, Umieszczane od 1971 roku na obrazach słowa nie są wg artysty tytułami czy cytatami. Są jak sygnatury osób, personifikacje, postacie przemierzające krajobraz

Warus, 1976

Kiefer stwierdził, że „nasze historie zaczynają się w lesie”, więc nie dziwi fakt, że lasy są powracającym tematem w jego twórczości. Temat jest bogaty w znaczenie dla artysty, zwłaszcza jako reprezentacja niemieckiej tożsamości narodowej. Obraz nawiązuje do bitwy w Lesie Teutoburskim, gdzie w roku 9 pne Arminiusz, dezerter z armii rzymskiej, w sojuszu z jego rdzennymi ludami germańskimi, pokonał Rzymian pod dowodzonych przez Publiusza Kwinktyliusza Warusa, który popełnił samobójstwo po tym, jak zobaczył, jak jego ludzie zostali zmasakrowani. Upokarzająca porażka została opisana przez Tacyta, którego *germanica* została odkryta na nowo w XV wieku i stała się podłożem niemieckiej tożsamości jako narodu o najwyższej cnocie z niemal mityczną więzią z ich ziemią, ludem, który pokonał tych, którzy zostali zepsuci przez międzynarodowość.
Imiona niektórych osób biorących udział w bitwie są zapisane na płótnie, w tym Arminiusza i jego żony Thusnelda, a także inne nazwiska z niemieckiej historii i literatury, z których wszyscy odgrywali rolę w rozwoju niemieckiej tożsamości narodowej. Nazwiska Friedricha Holderina, Friedricha Klopstocka, Johanna Gottlieba Fichte'a i Friedricha Schleiermachera zapisywane są na gałęziach drzew.
Czerwień na śniegu reprezentuje krew Rzymian, a także innych zmasakrowanych przez Niemców w lasach na przestrzeni wieków. Ścieżka przez las prowadzi do ślepego zaułka, co oznacza, że trzeba szukać nowego, mniej brutalnego sposobu. Kompozycję oparto na obrazie Caspara Davida Fridricha *Szaser* w *lesie* z 1814 roku, w którym żołnierz napoleoński wędruje do lasów niemieckich w kierunku zagłady, ponownie świętując zwycięstwo militarne związane z lasem. Oprócz okresów rzymskiego i romantycznego lasy odgrywały ważną rolę w wielu niemieckich bajkach braci Grimm, takich jak „Jaś i Małgosia”. Były także istotne dla Kiefera na poziomie osobistym; artysta dorastał w cieniu lasu, a jego rodzina często chowała się tam w okresach alianckich bombardowań.

Najwyższa kapłanka / Kraina dwóch rzek, 1985-89
Praca ta dotyczy tematów związanych z książkami, motywem, który powrócił w pracach rzeźbiarskich Kiefera w latach 80., kiedy badał wiedzę i jej tłumienie w faszyzmie. Również w latach 80. Kiefer rozszerzył swoje zainteresowania historyczne na bardziej ogólne zainteresowanie kulturą i cywilizacją.
Kapłanka to wielowarstwowa i gęsto symboliczna instalacja, składa się z dwóch ogromnych regałów wypełnionych około 200 ponadgabarytowymi książkami z ołowiu. Regały są nazwane Tygrys i Eufrat; są one ustawione względem siebie, aby przypominać otwartą książkę. Zastosowanie ołowiu wynika z zainteresowań Kiefera średniowieczną praktyką alchemii, w której naukowcy próbowali przekształcić ten metal w złoto, co Kiefer uważa za analogiczne do procesu tworzenia sztuki. Książki zostały zanurzone w kwasie, rozdarte, zgięte, spalone i zasypane innymi materiałami, w tym suszonymi kwiatami i fotografiami, co sugeruje trudności w przekazywaniu i zabezpieczaniu wiedzy w czasie. Niektóre książki, każda ważąca około 270 kg, mogłyby teoretycznie zostać zdjęte z półek i przejrzane, choć wymagałoby to więcej niż jednej osoby, symbolizuje to ciężar wiedzy i historii ludzkiej, której nie można przewieźć samodzielnie. Inne książki zostały ze sobą zespolone, tak że wiedza, którą zawierają, jest zapieczętowana, reprezentująca wiedzę i uczącą się pod faszyzmem.
Pozornie sprzeczne: *Kapłanka* w tytule odnosi się do innego rodzaju wiedzy niż ta, która jest przekazywana przez książki. Przeciwnie, Kapłanka jest jedną z najpotężniejszych i tajemniczych kart w talii Tarota, używanych do rozróżniania przyszłość. Alchemia i tarot odnoszą się do wiedzy trudnej do osiągnięcia, łącząc mistycyzm z innymi formami informacji, Kiefer problematyzuje tradycyjne pojęcia wiedzy.

Andrzej Wróblewski (1927- 1957)

"Błękit pojawia się u Wróblewskiego zawsze celowo, wskazując na śmierć"

W latach 1945-52 studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, Zbigniewa Pronaszki, Hanny Rudzkiej-Cybisowej i Jerzego Fedkowicza. Niemal równolegle podjął również studia w zakresie historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmował się przede wszystkim malarstwem, choć tworzył również grafikę: drzeworyty i litografię. Bywał również teoretykiem i krytykiem sztuki. Pierwsze prace malarskie Wróblewskiego utrzymane były w duchu kapistowskim. Bardzo wcześnie jednak, bo pod koniec lat 40., zaczął buntować się przeciwko dominacji koloryzmu w kształceniu akademickim. Jego sprzeciw wobec koloryzmu miał swoje źródło - w ambicjach stworzenia sztuki zaangażowanej społecznie, komunikatywnej. W roku 1948 Wróblewski zainicjował powstanie w krakowskiej akademii, przy Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej, Grupy Samokształceniowej. Utworzenie Grupy było pierwszą w historii polskiej sztuki otwartą manifestacją skierowaną przeciw estetyce koloryzmu. Główna teza głoszonego przez Wróblewskiego programu akcentowała konieczność sztuki, w której "elementy estetyczne i ideologiczne splatałyby się nierozerwalnie".
Sam malarz tworzył w tym okresie raczej prace eksperymentalne, poszukiwał indywidualnych środków wyrazu, ulegając wszakże wpływom tendencji (surrealizm, abstrakcja geometryczna). W trakcie tych poszukiwań Wróblewski dochodzi do własnego języka form. Jego źródłem jest wnikliwa bezpośrednia obserwacja rzeczywistości. Doznania wynikające z tego doświadczenia malarz poddaje artystycznej interpretacji, zmierzając przede wszystkim do osiągnięcia wzmożonej ekspresji, osiąganej głównie przez deformacje postaci i operowanie płaską, syntetyczną plamą intensywnego koloru pełniącego funkcję metaforyczną.

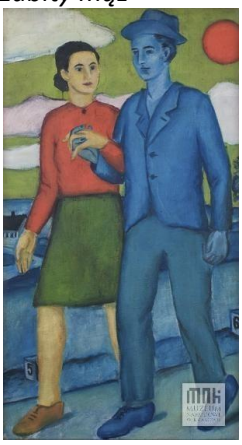
"Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)", olej na płótnie, 1948, Muzeum Lubelskie, Lublin

Szczególnym przykładem tego rodzaju kompozycji jest pochodząca z końca lat 40. seria obrazów (wyjątkowych pod względem intensywności oddziaływania) odnoszących się do przeżyć okupacyjnych pt. "Rozstrzelania".

Syn i zabita matka

Matka z zabitym synem

Zabity mąż



Wraz z utworzeniem Koła Samokształceniowego Wróblewski opowiedział się z przekonaniem za doktryną socrealizmu. Przez kilka następnych lat malował obrazy, które świadomie podporządkowywał narzucanym wzorcom artystycznym oraz ideologicznym

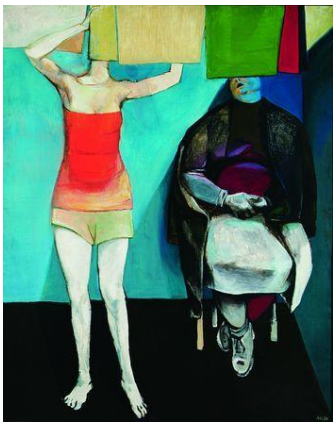
Poczekalnia - biedni i bogaci, 1949

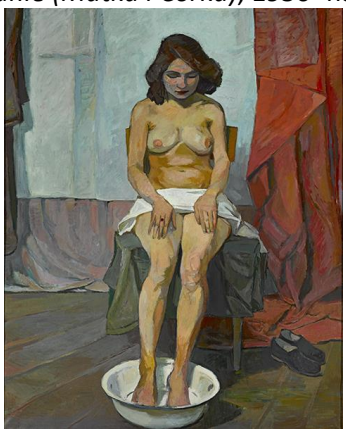
Dworzec na ziemiach odzyskanych, 1950

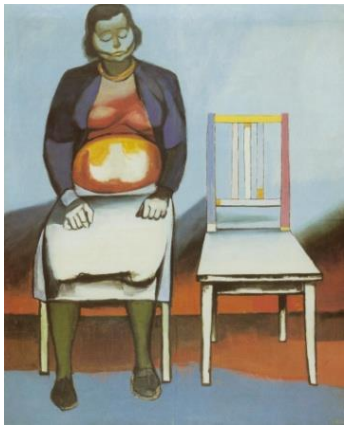
Fajrant w Nowej Hucie, 1953

Zmienił wówczas zarówno sposób malowania (na nieco bardziej zbliżony do tradycyjnie realistycznego), jak i paletę (przyciemnił ją - stosował więcej brązów, zieleni, zrezygnował z symboliki barw). Prace te należą do najmniej interesujących w dorobku artysty; nie przyniosły mu też ani zadowolenia, ani uznania ze strony prawodawców socrealizmu. Do własnych zainteresowań Wróblewski powrócił w połowie lat 50. Namalował wtedy szereg kompozycji figuratywnych, związanych z motywem rodziny. Utrzymane w pogodnym klimacie, nawiązywały one do prywatnego życia artysty - w 1954 urodził mu się syn, Andrzej. Częściej jednak Wróblewski ukazywał trud i tragizm.

Kompozycja dwustronna: *Pranie (Matka i Córka)*, 1956- na odwrociu Akt







seria "Nagrobków", 1957

Ukoronowaniem jego dorobku stały się oszczędne, precyzyjnie skonstruowane kompozycje z postacią szofera - odwróconego tyłem do widza, zapatrzonego w bezkresną dal. Operując zwięzłą formą i zdecydowaną kolorystyką, malarz osiągnął w nich niezwykłe napięcie emocjonalne.

Szofer Niebieski (1948)

Szofer z czerwonym niebem, gwasz, niedatowany

Kolejka trwa, 1956, MN Warszawa

Ernest Bryll, *Za czym kolejka ta stoi - Psalm stojących w kolejce*

Za czym kolejka ta stoi,
Po szarość, po szarość, po szarość
Na co w kolejce tej czekasz
Na starość, na starość
Co kupisz gdy dojdziesz
Zmęczenie, zmęczenie, zmęczenie
Co przyniesiesz do domu
Kamienne zwątpienie
Bądź jak kamień, stój, wytrzymaj.
Kiedyś te kamienie drgną
I polecą jak lawina
Przez noc, przez noc, przez noc.
Bądź jak kamień, stój, wytrzymaj.
Kiedyś te kamienie drgną
I polecą jak lawina
Przez noc, przez noc, przez noc.

Przyjrzyj się obrazowi. Zastanów się jak opisać i zinterpretować:

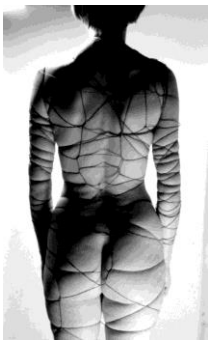
- wiek postaci .....
- pozy postaci .....
- przedmioty: krzesła, laska, kapelusze, ściana .....
  .....
- kolory na obrazie .....

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 sylwetowym zarysem odindywidualizowanej ludzkiej postaci, sprowadzonej do monochromatycznej plamy, niczym cień wchłaniany przez tło ("Cień Hiroszimy", 1957).

Zdzisław Beksiński (1929-2005)

Po maturze zdawał zarówno na architekturę jak i na Akademię Sztuk Pięknych. Wybrał jednak los architekta, by po latach powiedzieć: *„Dlatego tak nie znosiłem architektury, że architektura to plan, projekt i nudna jak piła realizacja”* W latach 1959-1970 pracował w „Autosanie” jako tzw. plastyk, czyli osoba odpowiedzialna za projektowanie autobusów. Większość jego projektów, po stworzeniu prototypów, nie weszła do produkcji.
Jego kariera zaczęła się od fotografii. Należał nawet do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Sanoku i do Związku Polskich Artystów Fotografików. W 1960 w Polsce odbył się Międzynarodowy Kongres Krytyków Sztuki (AICA). W jego ramach odbyło się także biennale grafiki, ekspozycja sztuki ludowej i malarstwa w której udział wziął m. in. Zdzisław Beksiński. Wystawę odwiedził prezes AICA i dyrektor Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku James Johnson Sweeney i zaproponował Beksińskiemu stypendium. Artysta odmówił wyjazdu.
Cierpiał na nerwicę natręctw od wcześniej młodości. Nerwice zmieniały się na przestrzeni lat, ale jedna pozostawała stała: *„moje życie zdominowane jest przez nerwicową sraczkę i tyle. Stąd niechęć do podróży, a już obojętnem pozostaje, czy podróż dotyczy wywózki na Syberię, czy wycieczki jachtem dookoła świata. (…) WSZYSTKO, co odrywa mnie od BAZY* (jaką jest dom lub oddane do własnej dyspozycji mieszkanie), *naraża mnie na swoiście uwarunkowane napięcie nerwowe”.*
Był pasjonatem komputerów, kupował każdą nowość wchodząca na rynek. W Polsce posiadał najnowocześniejszy sprzęt, a jego wiedza była wtedy równa wiedzy wykwalifikowanych informatyków.
Eksperymentował i tworzył wykorzystując nowe technologie. Zaczynał od techniki kserokopiarkowej. Jak sam ją opisywał: *„Pewne narysowane rzeczy odbijałem na kserokopiarce, potem na odbitce niektóre fragmenty zamalowywałem na biało lub czarno i odbijałem powtórnie itd. Z czasem trzydzieści odbitek doprowadzało do tej trzydziestej pierwszej, która była odbitką ostatnią. To pozwalało na robienie pewnych wariantów. Na przykład były postacie, które miały jakieś wspólne elementy, ale reszta była inna. Powstał cały cykl postaci siedzących i rozmawiających”*. Pomimo początkowego sceptycyzmu otoczenia wystawił obrazki i zarobił na nich ponad 40 milionów złotych. Inną nową formą były fotomontaże.
Pracownia artysty zawsze była wyposażona w system nagłaśniający muzykę, której Beksiński lubił słuchać głośno, a nawet bardzo głośno. Prawie zawsze będzie tworzył przy muzyce. *„Malując przy muzyce pop, wykonuję ruchy tułowiem, utrudniające mi oczywiście pracę, a więc z pozoru bezsensowne, tym niemniej wyłączenie nagłośnienia wywołuje uczucie braku czegoś, bez czego nie można pracować. I dlatego obojętne jest, co zostanie na obrazie namalowane – ważne jest to, czego nie umiem wyrazić w słowach, ale mam nadzieję, udaje mi się wyrazić w niektórych najlepszych obrazach. Jakiś rodzaj niedającego się nazwać, ale (…) istniejącego uniesienia, które w najsilniejszy sposób występuje w muzyce postwagnerowskiej.”*

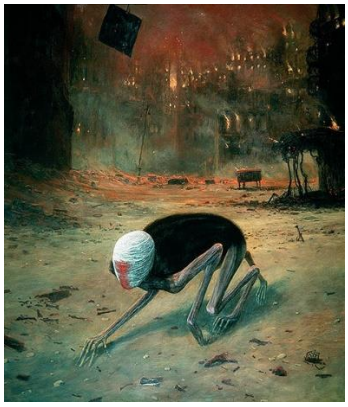
Fotografia:
Najbardziej kreatywne pod względem artystycznym poszukiwania przypadają na połowę lat 50. Beksiński, rozpoczynając od miękkich, jasnych fotogramów architektury czy pejzażu, przeszedł do kompozycji abstrakcyjnych, opartych na mikrostrukturach i makrofotografii, oraz do prac wykonywanych w czystym bromie, gdzie ciekawy kadr stanowi główny budulec kompozycji. Wyraźnie zaznaczył się także nurt pseudoreportażowy, ukazujący monotonne, melancholijne życie miasteczka – odrapane mury, deski płotu, bruk. Równocześnie wykonywał intrygujące, otulone miękkim światłem portrety, których najczęstszą modelką była żona Zofia. Niekonwencjonalnym potraktowaniem wyróżniały się akty, w których, prócz zaprezentowania ciała modelki, chodziło o ukazanie czegoś więcej – o stworzenie ciekawej kompozycji, wzbudzającej u odbiorcy określone emocje. Fotomontaże-collages fotograficzne, bazujące na skojarzeniach słownych, były ostatnimi pracami. W 1959 r. całkowicie zrezygnował z aparatu jako narzędzia kreacji artystycznej na rzecz malarstwa, rysunku i rzeźby.

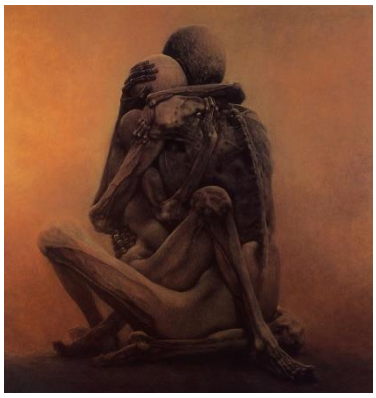
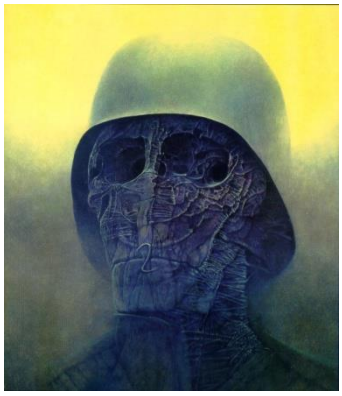


Grafiką komputerową artysta zainteresował się końcem lat 90., co stanowiło swego rodzaju powrót do twórczości fotograficznej. Pierwsze realizacje uzyskane przy współpracy z komputerem w pewien sposób nawiązują do fotomontaży z lat 50. Po kilkudziesięciu latach Beksiński ponownie tworzy kompozycje – collages fotograficzne, korzystając z własnych oraz cudzych zdjęć – tym razem wprowadzanych w komputer przy pomocy skanera, następnie kompilowanych i przetwarzanych. Powstałe w ten sposób wizje zbliżone są do realizacji malarskich okresu fantastycznego, w których dominuje nierealna, metafizyczna przestrzeń budowana przy pomocy realistycznego światłocienia.
Drugim, obok pejzażu, motywem przewodnim prac komputerowych jest dalece przetworzona postać ludzka lub sama głowa. Dalece posunięta komputerowa modyfikacja najczęściej uniemożliwia zidentyfikowanie utrwalonego na wyjściowym zdjęciu modela. Najlepszym uzasadnieniem wyboru kreacji artystycznej, jakim jest grafika komputerowa, są słowa samego artysty wypowiedziane w 1998 r.: *Jest w tej pracy pewne odświeżenie umysłu, spojrzenie z zupełnie innej strony niż przy malowaniu. Bawiąc się tymi programami, mogę stworzyć sztuczną rzeczywistość pod dowolnym kątem i w cudzysłowie "sfotografować" ją, co będzie ostatecznym efektem kreacji.* Po pewnym czasie i ten sposób tworzenia kompozycji przestał mu wystarczać. Wciąż niezaspokojona potrzeba poszukiwania ciągle nowych rozwiązań plastycznych oraz sposobów ich realizowania skłoniła artystę do wprowadzenia do swych komputerowych eksperymentów klasycznego rysunku, stanowiącego punkt wyjścia późniejszych modyfikacji komputerowych. Uzyskana w ten sposób kompozycja jest tak mocno przetworzona, że w całości wywołuje wrażenie rysunku odręcznego. W rysunkach modyfikowanych komputerowo, gdzie główne motywy tematyczne pozostają bez zmian, przeważają czarno-białe realizacje. Beksiński znudzony eksperymentami komputerowymi, ich ograniczeniami, po kilku latach powraca do wcześniejszego środka wypowiedzi artystycznej, jakim było malarstwo.

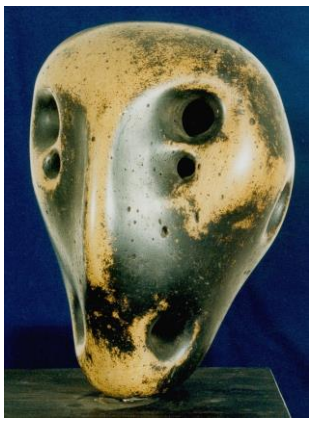
Przez odbiorców sztuki Beksiński rozpoznawany jest przede wszystkim jako twórca niezwykle oryginalnego, sugestywnego malarstwa. Na początku drogi artystycznej malarstwo Beksińskiego ewoluowało i zmieniało swe oblicze. Rozpoczynając od obrazów abstrakcyjnych, artysta szybko odnalazł indywidualny, rozpoznawalny styl. Dwa lata po jego śmierci miało miejsce zaskakujące odkrycie 29 obrazów na szkle z 1957 r., wyróżniających się swobodną, efektowną grą barw. Niektóre z tych dzieł zdradzają analogie do prac rysunkowych wykonanych pastelami, jednak tutaj siła wyrazu jest zintensyfikowana, chociażby samą materią malarską oraz bardziej nasyconą gamą kolorystyczną. Pomimo ogromnego uznania krytyki za swą awangardową twórczość dzisiaj Beksiński zaliczany jest do najwybitniejszych twórców współczesnych dzięki dziełom zupełnie odmiennym, z abstrakcją nie mających wiele wspólnego. W połowie lat 60. powstały obrazy figuratywne, ukazujące zdeformowane, skrępowane postacie o ciałach pokrytych porozrywaną, pozszywaną skórą i warstwami blizn. Przełom lat 70. i 80. stanowią prace okresu fantastycznego, w których do głosu dochodzą przetransportowane z wyobraźni czy podświadomości na płytę pilśniową nadrealne wizje z pogranicza jawy i snu. Widz zostaje wciągnięty w wizyjność tych przedstawień, ukazujących metafizyczne pejzaże, fantastyczną architekturę, wyłaniające się gdzieniegdzie fantomy postaci. W obrazach współgrają brzydota i piękno, tragizm i persyflaż, biologizm i metafizyka. Ten dualizm wydaje się być artyście potrzebny do wytworzenia niejednoznacznej, niepokojącej atmosfery. Doskonały warsztat, idealnie płaska faktura wywołują wrażenie niemal graficzności tych dzieł. W tej konwencji, z pewnymi zmianami, tworzył już do końca. W ostatnich latach zredukował wizyjność na rzecz większego wyciszenia, koncentracji na formie. Tematyka ogranicza się najczęściej do zdeformowanej figury ludzkiej, czasem dwóch. Wygasa ostra tonacja barw na rzecz większej subtelności. Obrazy z ostatnich lat, malowane tuż przed śmiercią, oscylują coraz bardziej w stronę abstrakcji, stają się coraz bardziej ascetyczne, syntetyczne i oszczędne w formie. Sztuka Beksińskiego, tworząc własną specyfikę, znajduje się jakby na pograniczu nurtów artystycznych.

W opublikowanej wkrótce po śmierci artysty korespondencji mailowej, jaką Beksiński prowadził z zaprzyjaźnioną dziennikarką Lilianą Śnieg-Czaplewską, pojawia się wątek metody twórczej mistrza. Komponowanie obrazów zgodnie z zasadą "wieszaka". Tak malarz określił stałe elementy swoich przedstawień: katedrę, krzyż, oraz szkielet.



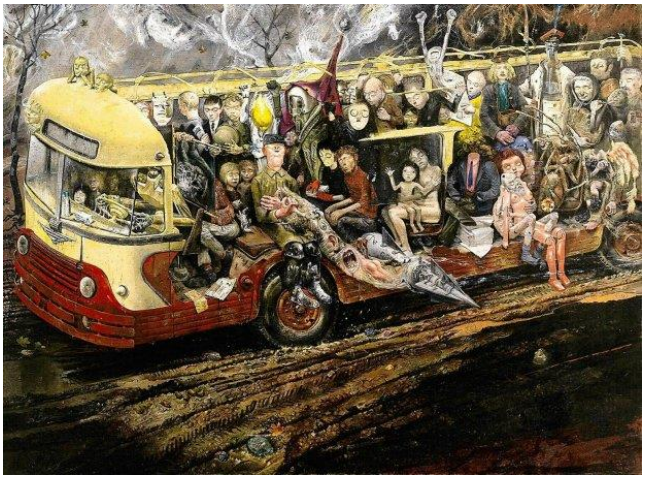



Realizacji rzeźbiarskich w twórczości Zdzisława Beksińskiego, w porównaniu z jego bogatym dorobkiem malarskim czy rysunkowym, było stosunkowo niewiele. Artysta stale podkreślał, że nie wynikało to z braku zainteresowania tego typu twórczością (wręcz przeciwnie), jednak zawsze było wynikiem ograniczeń przestrzennych i braku odpowiednich ku temu warunków. W połowie lat 50. powstały pierwsze dzieła, dzięki którym Beksiński zaistniał w sztuce polskiej – obrazy-reliefy tworzone w duchu abstrakcji aluzyjnej. Wchodząc w dominujący nurt abstrakcji, artysta kreował swoje dzieła we właściwy sobie, niezależny sposób. Prawie równocześnie z tymi wielopłaszczyznowymi abstrakcyjnymi pracami powstawały w latach 60. figuratywne rzeźby o literackich tytułach. Twórczość abstrakcyjna Beksińskiego, będąca odpowiedzią na zarysowujące się ówcześnie tendencje w sztuce europejskiej, należy do najciekawszych zjawisk rodzącej się wówczas awangardy. Niewątpliwie ta niewielka liczebnie, jednak wybitna twórczość rzeźbiarska, obok obrazów-reliefów, również przyczyniła się do tego, że Beksiński jawi się jako jeden z najbardziej interesujących artystów awangardowych przełomu lat 50. i 60.



Bronisław Linke (1906- 1962)

W dzieciństwie Linke był świadkiem ważnych wydarzeń politycznych i historycznych tego czasu. Obserwował i utrwalał w notatkach i rysunkach, przerażające sceny, jakie rozgrywały się na ulicach rodzinnego Dorpatu (Estonia), podczas rewolucji lutowej, ofensywy niemieckiej, a następnie walk o niepodległość Estonii. Owe dramatyczne przeżycia wpłynęły na ukształtowanie jego artystycznej wyobraźni i postawy. Uprawiał konsekwentnie sztukę zaangażowaną, o silnym wydźwięku moralistycznym, tworząc makabryczne w wyrazie kompozycje o tematyce politycznej i społecznej.



Autobus, 1959-1961, olej na płótnie, 134 x 178,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tytułowy autobus to warszawski chausson. Już w 1947 r. sprowadzono z Francji 28 pierwszych autobusów tej marki. Na wiele lat miały stać się jedynymi autobusami miejskimi w stolicy. Miasto kupowało je w kolejnych partiach aż do 1959 r. By zrozumieć głębię metafory zawartej w obrazie artysty trzeba wiedzieć czym był autobus, czy tramwaj w Warszawie przełomu lat 50. i 60. To miejsce do nieprzytomności zatłoczone. W tłoku, smrodzie ujawniały się złe strony ludzkiej natury. Kłótliwość, brak życzliwości, zwykłe chamstwo. Jak podkreślają badacze *Autobus* Linkego to wyraz jego pesymistycznego spojrzenia na ówczesne społeczeństwo.

Autobus jako metafora. Tropy interpretacyjne i skojarzenia: gdzie i po czym jedzie, jaka jest pora roku, pora dnia? Autobus snu, dormitorium, wehikuł śmierci, łódź Charona, okręt, motyw chocholego tańca (*Wesele* Wyspiańskiego), alegoria społeczeństwa, uwięzienie, zakleszczenie, podróż w czasie i przestrzeni

Artysta w swoich szkicach podpisał niektóre postaci: *Szofera, Kociaka, Bikiniarza, Dywersanta, Bumelanta, Żołnierza, Lubieżnego Staruszka, Lalkę - Prostytutkę, Kosmonautę, Dzieci dręczące kota, Faszystę, Chama (Robotnika, Robociarza), Biurokratę, Pasożyta, Księdza, Konduktorkę, Pijaka, Dewotkę (Cytrynę), Stalina, Hitlera*

Jaki jest klucz doboru postaci? Jak można to zinterpretować (karykatura, parodia, krytyka, panorama społeczeństwa PRL, charakter narodowy, portret zbiorowy)?

.....

Ołówkowe szkice do obrazu zawierają liczne dylematy malarza z przedstawieniem szofera.
kierowca=/=manekin z ludzką głową...? (co może być zamiast głowy?) /1. krwawy ochłap / 2. mechanizm /3. bateryjka / 4. czaszka ptasia / 5. zegar - czas.../ ludzkie dłonie ze skrzydłami?/ coś na szyi - łańcuch
Kogo ostatecznie umieścił artysta za kierownicą, jak można to zinterpretować?

.....
.....
.....

Spośród wszystkich pasażerów autobusu tylko nagie dziecko ma otwarte oczy. Umieszczone jest ono w ramie okna. Jak można odczytać ten centralny wizerunek?

.....
.....
.....

Dzieło Linkego, można nazwać "ramowym", czyli takim które odciska trwały ślad w wyobraźni późniejszych artystów. Obraz zapoczątkował cykl artefaktów, które weszły w dialog z rzeczywistością PRL. Linke swój obraz nazwał "porankiem naszej ojczyzny". Inspiracja do namalowania obrazu mogła być piosenka *Czerwony autobus* z muzyką Władysława Szpilmana i słowami Kazimierza Winklera z 1952 roku. Sielankowy obraz życia w PRL -u z piosenki w obrazie zastąpiony został zastąpiony drastyczną, malarską wizją.

W latach 1946-1956 Linke namalował swój najsłynniejszy cykl *Kamienie krzyczą* - przerażającą wizję ruin Warszawy. W 1959 roku jego reprodukcje zostały wydane w albumie, ze wstępem Marii Dąbrowskiej. Powstanie serii poprzedziły liczne spacery artysty po zburzonej stolicy, ze szkicownikiem i aparatem fotograficznym w ręku. Ważne też były dla niego rozmowy z warszawiakami, którzy przeżyli wojnę. Na podstawie tych świadectw i doświadczeń stworzył metaforyczną wizję śmierci miasta. Pojawiający się na obrazach ludzie dopełniają tylko znaczeń katastroficznego pejzażu. Para w schronie, dziewczynka patrząca w niebo czy klęcząca postać ludzka nie są głównym tematem przedstawień. Rolę tę odgrywają ożywione, monumentalne ruiny, które współodczuwają, ale też współdziałają z ludźmi.

El Mole Rachmim,, z cyklu *Kamienie krzyczą,* 1946 r., gwasz, akwarela, papier, 85 × 44 cm

W 1952 roku Linke namalował obraz *Morze krwi***,** poprzedzony licznymi studiami wykonywanymi podczas wakacji w Ustce i Międzyzdrojach. Powstał on najprawdopodobniej pod wpływem lektury *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina - fantastycznej powieści o zagładzie fikcyjnego Państwa Snu. Wśród licznych przerażających scen pojawia się w niej wizja oceanu krwi, przeradzającej się w odrażającą, cuchnącą ciecz.

Jerzy Duda-Gracz (1941- 2004)

Sztuka Dudy-Gracza rozpięta jest między biegunami groteski i ironii z jednej strony, a sentymentalizmu i nostalgii z drugiej. Nostalgia odnosiła się do świata, który *"odchodzi, umiera, gdzie więcej jest snu, zdarzeń z dzieciństwa*", świata *"w pejzażu przedindustrialnym".* Znany jest jednak przede wszystkim z obrazów o gorzkim wydźwięku, komentujących rzeczywistość polityczno-społeczną kolejnych dekad, od głębokiego peerelu do początków transformacji i III RP. Formalnie przez kolejne dekady jego sztuka ewoluowała w niewielkim stopniu. Obrazy malowane cienko, choć z widocznym duktem pędzla, stawały się bardziej zawężone kolorystycznie, ale trzymały się tego samego realistyczno-groteskowego idiomu. Z jednej strony malarz czerpał – co wielokrotnie powtarzano – z malarstwa młodopolskiego, z Witoldem Wojtkiewiczem na czele, niderlandzkiego XVII-wiecznego realizmu, jak i w mniejszej mierze ze zjawisk współczesnych i lokalnych – kapizmu i malarstwa śląskich outsiderów z Grupy Janowskiej.

Z karykaturalnym zacięciem Duda-Gracz portretował też samego siebie, często w konwencjach nawiązujących do nowożytnego malarstwa, jak w autoportrecie z rodziną przywodzącym na myśl malarstwo niderlandzkie, rodzinne autoportrety Rembrandta i Rubensa, lub dosłownie parafrazujące słynne obrazy, jak w przypadku autoportretu z 1974 roku, na którym malarz wciela się w Erosa z obrazu Caravaggia. Groteskowej deformacji fizjonomii towarzyszą w nich atrybuty nieprzystające do nowożytnych *gentile uomo*, a prząśnych polskich realiów, od małego Fiata, po narzędzie do przetykania toalety.

Zwolennicy jego sztuki widzieli w niej tragizm, doceniali warsztat, ikonograficzne nawiązania do europejskiej klasyki nowożytnego malarstwa, jak Breughel i Rubens, a także formalne, do młodopolskiej groteski Witolda Wojtkiewicza. Mniej przychylne okazało się młode pokolenie krytyków", którzy w latach 90. przemeblowywali kanon polskiej sztuki bezlitośnie piętnując popularnych twórców "arte-polo", nurtu będącego, jak określali, artystycznym odpowiednikiem disco-polo. Do ich panteonu należał między innymi właśnie Duda-Gracz. Duda-Gracz skupia się przede wszystkim na scenach rodzajowych, wyolbrzymiających ludzkie typy fizjonomiczne i przywary charakteru. Jak deklarował: "maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę".

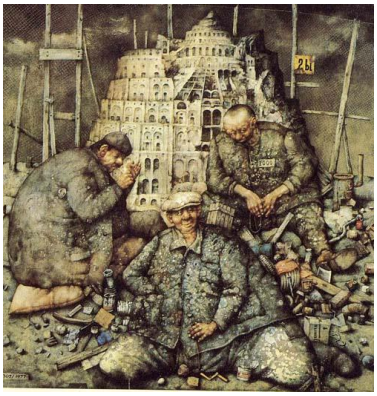
Jeźdźcy Apokalipsy, czyli fucha

Ora et colabora

Cały Jej

Motyw Polski - Hamlet Polny, 1977, olej, płyta, 70 x 70 cm Dzieło pochodzi z 1977 roku i należy do cyklu obrazów pt. *Motywy i Portrety Polskie*. Postać tragiczną jaką był duński książę Hamlet, bohater dramatu Szekspira, tutaj malarz przeistoczył w żałosnego nieudacznika. Niezbyt urodziwej postaci, ubranej w charakterystyczny podkoszulek i spodnie od pidżamy, towarzyszą symboliczne rekwizyty jak czaszka oraz czapka krakowska z piórem będąca nawiązaniem do dramatu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego

Podaj tytuły prac i nazwiska artystów, którzy stali się inspiracją po powstania poniższych obrazów Dudy- Gracza:



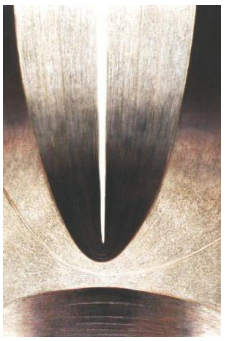
…….. …….. ……..

…….. …….. ……..

Stefan Gierowski (ur. 1925)

W pierwszym, figuratywnym okresie twórczości Stefana Gierowskiego, w jego malarstwie widoczny jest wpływ postkubistycznej rytmizacji formy oraz uproszczeń zaczerpniętych z kręgu sztuki naiwnej. Około 1957 roku artysta dochodzi do malarstwa niefiguratywnego. Jednocześnie zaprzestaje nadawania obrazom literackich tytułów i od tej pory konsekwentnie oznacza je rzymską numerację. W tym samym roku krytyk sztuki Aleksander Wojciechowski określa jego sztukę mianem "abstrakcji autonomicznej. Gierowski maluje kompozycje abstrakcyjne, w których czynnik intelektualny, przejawiający się w klarownej konstrukcji obrazu, zdominowany był przez emocje. Były one subtelne kolorystycznie, jak również bogato opracowane fakturalnie. Pojawiła się wówczas zapowiedź problematyki światła, przestrzeni i ruchu - wiodąca w twórczości tego artysty. Obrazy Gierowskiego o numerach I-XX określić można jako informel. Ewolucja w twórczości Gierowskiego przebiegała w stronę wzmocnienia czynnika intelektualnego. Pod koniec lat 50., kiedy pojawiła się seria srebrzysto-szarych płócien, krytycy wiązali poszukiwania Gierowskiego z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego.

CC (Muzyka) *CLV (Uderzenie)* *Dekalog*

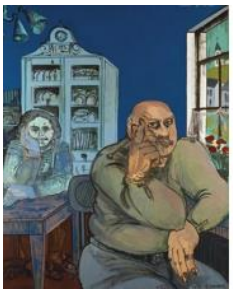


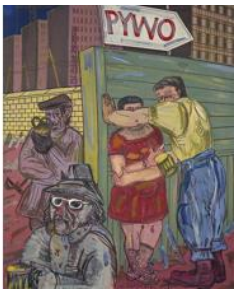
W latach 80. powstał cykl *Malowanie dziesięciorga przykazań*, dla którego punktem wyjścia była XV wieczna *Tablica Dziesięciu Przykazań* anonimowego Mistrza Gdańskiego. autor dedykował mu w hołdzie swoje prace. W *Dekalogu* można znaleźć szaleńczo barwne obrazy i rozedrgane płótna, pełne wibrujących plamek, kolory użyte przez artystę są czyste i dźwięczne. Gdzieniegdzie wkrada się w harmonię płócien wyraźny dysonans, co zapewne w malarski sposób symbolizuje grzech. W najnowszych pracach Gierowski operuje podstawowymi kształtami geometrycznymi i intensywnymi kolorami. Niektóre obrazy są niemal zupełnie monochromatyczne, budowane jedynie intensywnością natężenie barwy.

Edward Dwurnik (1943-2018)

Istotnym doświadczeniem artystycznym dla Dwurnika było zetknięcie się z twórczością artysty- Nikifora, którego prace zobaczył latem 1965 roku na wystawie w Kielcach. Od wykonanego pod wpływem tego pokazu "Rysunku nr 1" z 13 czerwca 1965 roku artysta datował swoją twórczość. W wywiadzie z 1996 *roku wspominał: [Nikifor] był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym. (…) Do dzisiaj ilekroć wychodzę w plener lub maluję akwarelką, mam przed oczami tamtą wystawę.* Od Nikifora Dwurnik przejął dosadny realizm i groteskowość, swoistą postawę antyestety. Już w latach 60. ukształtował się jego charakterystyczny styl – operowanie rysunkową, pospieszną formą i przekształcony "prymitywizm". Znakiem rozpoznawczym Dwurnika stały się w szczególności pejzaże miejskie, w większości bez linii horyzontu – obserwowane z lotu ptaka. Miasta Dwurnika zasiedlają ludzie oraz cały zestaw artefaktów. Jednym z częstszych są "idole" – monumentalne pomniki-głowy, symbolizujące władzę totalitarną, których idea ukształtowała się latem 1970 roku.

Obrazy z cyklu *Warszawa*:





"Sportowcy" obejmuje 274 obrazy namalowane przez Edwarda Dwurnika w latach 1972-1992. Ta malarska seria uznawana jest za jeden z najcelniejszych - choć karykaturalnych - portretów PRL-owskiej codzienności. - "Sportowcy" to opowieść o losie Polaka na wsi i w mieście w czasach komunizmu, za żelazną kurtyną - mówi Dwurnik. - Namalowałem jego codzienne życie; namalowałem jak rano wstawał, jechał do pracy, tam coś robił, jadł obiad w przerwie, wracał do domu, umawiał się z kumplami, palił papierosy, podrywał dziewczynę, pił, chorował, handlował, kombinował, jechał na wczasy. Po prostu tak biednie żył w tym polskim pejzażu. To jest o czasach nędzy socjalistycznej. Ci ludzie musieli przetrwać, więc właściwie byli wyczynowcami, byli jak sportowcy; przepychali się przez życie łokciami rozbijając innym nosy. - "Sportowców" malowałem w społecznej pustce, szarości i beznadziei. Nikogo te obrazy nie interesowały. W Polsce nic się nie działo, były tylko te kolorowe telewizory w witrynach Ściany Wschodniej w Warszawie. Pracowałem z rozpędu, malarstwo wreszcie nie sprawiało mi trudności, sprawnie władałem pędzlem i bardzo chciałem malować. Ale nie myślałem, że kiedykolwiek będę te obrazy komuś pokazywał, ani że ktoś będzie chciał je oglądać. To były okropne, złośliwe, brzydkie obrazy, nikomu niepotrzebne - wspomina artysta.

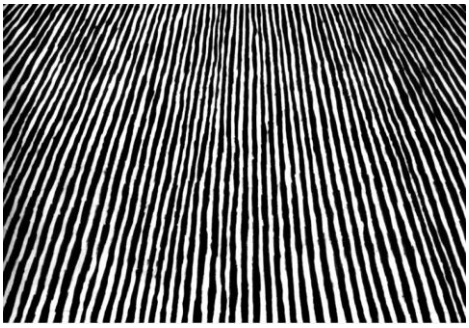
Wyliczanka *Podróże autostopem*

Leon Tarasewicz (ur. 1957)

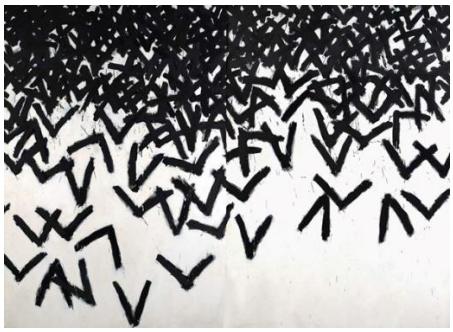
Od chwili debiutu jest wyrazistą postacią życia artystycznego, chociaż za główny punkt na mapie świata uznaje rodzinne białostockie Waliły. Podkreśla białoruskie korzenie. Krótkotrwałym epizodem we wczesnej twórczości Tarasewicza było malarstwo figuratywne. Szybko jednak z niego zrezygnował; obrazy, jak twierdzi, zniszczył. Kategorycznie odrzucił wszelką aluzyjność dzieła, unika "literatury" (w tym autokomentarza), nie nadaje obrazom tytułów. Oryginalna formuła jego malarstwa zrodziła się ze wspomnianej obserwacji pejzażu (pozbawionego ludzkiej obecności, mającego natomiast wewnętrzną rytmikę) - lasów, pól, ptaków. W obrazach z lat 80. nie krył tego faktu, ale już wtedy przypominały one raczej abstrakcyjne, regularnie skomponowane, wypełnione powtarzającymi się motywami (pnie drzew, szkółki leśne, bruzdy przeoranych pól, ptaki krążące nad ziemią) dekoracyjne dywany (czasami ogromnych rozmiarów), niż odbicia rzeczywistości. Ważne były przede wszystkim ich wartości czysto malarskie - kolor, faktura, światło. Zarazem prostota języka malarskiego bliska była - i do dzisiaj jest - swoistej ortodoksji: Tarasewicz stosuje głównie kolory podstawowe, czasem kontrasty barw dopełniających, niekiedy kontrapunktowanych czernią. Jego wczesne prace znamionowała oszczędność kolorystyczna. Z czasem ich zbyt wyraźny rygoryzm został złagodzony. Malarz ograniczył także biel, która początkowo niekiedy gasiła u niego pozostałe barwy. I jest to tyleż próba odnalezienia "własnej" tradycji, co odkrycie nowej witalności. Jednocześnie, przez swoją otwartą strukturę (zasadniczo malarz unika dominant w obrazie, traktując go jako fragment, kadr większej całości), niektóre jego "ornamentalne" kompozycje mają walor prefiguracji niewidzialnego.

”Bez tytułu", 1984 olej na płótnie

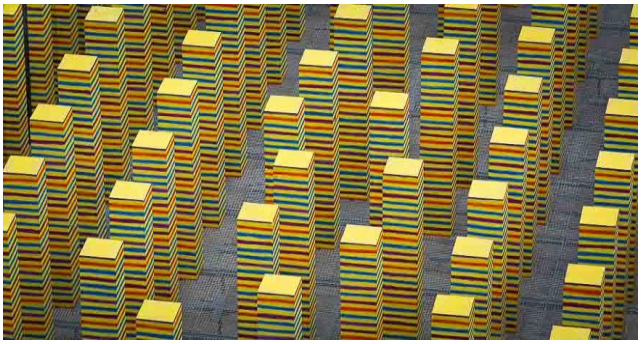
"Bez tytułu", 1985, gwasz na papierze



„Ptaki”, 1987



Pomimo identyfikacji z miejscem, Tarasewicz systematycznie, dążąc do realizacji swojej wizji malarstwa jako sztuki oka, starannie zaciera ślady, które mogłyby wskazywać na genezę twórczości. Stopniowo zasugerowana przez naturę struktura obrazu stała się obszarem urzekającej, zmysłowej gry czystych, intensywnych kolorów, nakładanych na płaszczyznę równoległymi pasami lub drobnymi plamkami. Połyskliwość, migotliwość i żywiołowa ekspresja barw przywodzi na myśl tradycję francuskich postimpresjonistów (zwłaszcza silnie oddziaływające na emocje obrazy Vincenta van Gogha). Z drugiej jednak strony, malarz zafascynowany jest malarstwem Jerzego Nowosielskiego, będącym przykładem święto-świeckiej ikony. Od wielu lat Tarasewicz rozwija działania z pogranicza konceptualizmu oraz instalacji. Malując bezpośrednio na ścianach sal wystawowych, zamalowując je od góry do dołu, wraz ze znajdującymi się w tych salach elementami (piec, przewody elektryczne), tworzy "obrazy", które wpisują się w obszar jego zainteresowań przestrzenią i powietrzem.



Instalacja malarska

Jan Lebenstein (1930-1999)

Studiował malarstwo w warszawskiej ASP (1948-54) pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. Zadebiutował w okresie poprzedzającym "odwilż", podczas Ogólnopolskiej wystawy młodej plastyki "PRZECIW WOJNIE, PRZECIW FASZYZMOWI" w warszawskim Arsenale (1955). Pokazał tam skromne, nostalgiczne pejzaże przedstawiające szare przedmieścia Warszawy Zarówno ich motyw (pospolita rzeczywistość), jak malarski język ujawniały fascynację twórczością Utrilla.
Z tego samego czasu pochodzą także mało znane, skromne gwasze, obrazy ubogich wnętrz. Sumaryczny, skrótowy sposób potraktowania w nich postaci ludzkich zapowiada późniejszą skłonność artysty do deformacji. W roku 1956 Lebenstein związał się z niezależnym, alternatywnym Teatrem na Tarczyńskiej, prowadzonym we własnym warszawskim mieszkaniu przez Mirona Białoszewskiego. Lebenstein miał na Tarczyńskiej pierwszą wystawę indywidualną. Tworzył w tym czasie *Figury kreślone*, następnie *Figury hieratyczne* i wreszcie *Figury osiowe*. Były to kompozycje (rysunkowe i malarskie) z umieszczonymi centralnie, wertykalnymi sylwetami skrajnie uproszczonych (w wersji rysunkowej niekiedy przypominających owadzie stwory) postaci ludzkich, najczęściej kobiecych. Precyzyjny, detaliczny czy wręcz "anatomiczny" rysunek zbliżał je do sztuki Wolsa, natomiast wartości pikturalne (swoboda operowania niemal autonomicznie traktowaną materią malarską, bogactwo tonów w zwykle wąskiej i pozornie nieefektownej skali barwnej) stawiały w niemal jednym rzędzie z powstającymi równolegle pracami artystów polskich - Zbigniewa Tymoszewskiego i Rajmunda Ziemskiego. Oryginalność tej osobistej, nasyconej egzystencjalnymi lękami, formuły malarstwa figuratywnego docenili krytycy francuscy, którzy w roku 1959 przyznali Lebensteinowi Grand Prix na 1. Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu.

Pieczęć Erosa i Tanatosa, lata 60.te XX w.

Figura kreślona

Figura hieratyczna

Figura osiowa

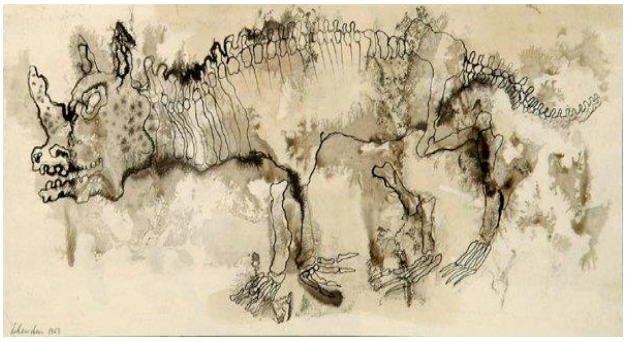
Figure dans un interieur

Natchnienie dla wyobraźni artysty stanowiły głównie wielkie teksty kultury. Uważał, że droga do nowoczesności wiedzie poprzez przetwarzanie tradycji. Fascynowały go, jak sam mówił, podziemia Luwru, gdzie oglądał relikty archaicznych cywilizacji: sumeryjskiej, babilońskiej. Inspirowały go starożytne mitologie (m.in. asyryjska, babilońska, egipska, grecka), a także Biblia. Pod wpływem tych impulsów konsekwentnie kształtował sztukę odzwierciedlającą apokaliptyczną wizję świata. Centralne miejsce zajmowała w niej jego własna "lekcja zoologii" - wersja mitu o pochodzeniu i animalistycznej naturze człowieka. Podkreślał zwłaszcza biologiczno-fizjologiczne uwarunkowanie ludzkiej zmysłowości. Równolegle tworzył serię obrazów ukazujących "prehistoryczne" zwierzęta, imaginacyjne "kręgowce". Powstał w ten sposób rodzaj bogatego barokowego bestiarium, zasobnika, nieledwie wzornika, z którego artysta czerpał następnie bezpośrednie inspiracje dla swoich późniejszych dzieł. Kompozycje te, jakby pieczołowicie, mozolnie formowane, nieomal rzeźbione, w ciastowatej, pomarszczonej farbie, promieniują nadzwyczajnym bogactwem wyrafinowanych efektów pikturalnych. Ta wyjątkowa szlachetność materii malarskiej ustępuje z czasem stylizacji, cechującej m.in. przedstawienia z lat 70. i 80., wykonywane głównie gwaszem i temperą (w latach 1976-89 malarz nie posługiwał się olejem). Dochodzi w nich do głosu przede wszystkim cienka, czasami manierystycznie wijąca się linia.

W przeciwieństwie do wielu artystów XX wieku, stroniących od anegdoty w malarstwie, rysunku czy grafice, Lebenstein nie tylko nie unikał w swoich pracach narracyjności, ale bywał wprost ilustratorem dzieł literackich. Wykonał m.in. zespół wybitnych ilustracji związanych z Folwarkiem zwierzęcym George'a Orwella (1974), z Księgą Hioba (1979), Apokalipsą (1983), Księgą Rodzaju (1995); ilustrował wiele opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, z którym był zaprzyjaźniony. Zaprojektował też witraż ze scenami z Apokalipsy dla kaplicy palotynów w Paryżu (1970). Sporadycznie zajmował się scenografią.

Leçon de Zoologie, 1972

Creatures abominables, 1960-65



Folwark zwierzęcy

Point de vue (dyptyk), 1967, olej na płótnie

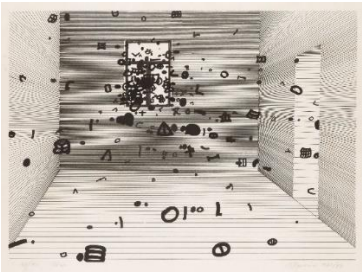
Wilhelm Sasnal (ur. 1972)

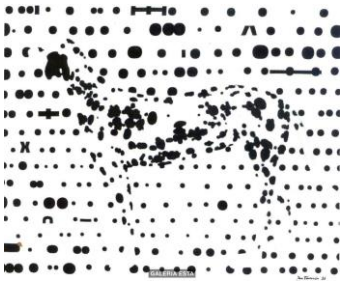
Wilhelm Sasnal, uznawany przez wielu krytyków za czołowego malarza swojego pokolenia, twierdzi, że najważniejszy dla niego jest wybór tego, co namaluje na płótnie, a wybiera to, do czego ma stosunek emocjonalny. Jego wybory artystyczne wynikają z uważnego przyglądania się najbliższemu otoczeniu. Malarstwo Sasnala z okresu istnienia Grupy Ładnie określano terminem pop-banalizm, pojawiały się w nim bowiem tematy przenoszone na płótna wprost z obszarów trywialnej codzienności, ekranu telewizora i komputera, kolorowych magazynów czy ulotek reklamowych. Sasnal tworzy swoistą kronikę współczesności, malując banalne przedmioty, które poprzez swój status są natychmiast rozpoznawalne i zyskują rangę znaków czasu. Przerabia na malarstwo wszystko, co go interesuje, intryguje czy fascynuje, a jest tego bardzo dużo. Sam mówi o sobie, że jest malarzem realizmu.
Sasnal chętnie operuje syntetycznym skrótem, redukuje malowane kształty do prostego, graficznego znaku. Jego malarstwo jest nowoczesne, a zarazem eleganckie i wysmakowane, przypomina dobry design. Na obrazach Sasnala pojawiają się kadry zatrzymane na płótnie jak filmowe stop-klatki, fragmenty narracji pozbawione kontekstu, które poskładane razem mogłyby stworzyć epicką opowieść o naszych czasach. Pretekstem do namalowania obrazu może być pojedynczy detal lub ważne wydarzenie historyczne. Jego malarstwo jest dyskursywne, artysta czerpie z doświadczeń pop-artu, fotorealizmu, abstrakcji, minimalizmu, malarstwa gestu, a nawet surrealizmu.

Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001, 2001
książka wraz ze ścieżką dźwiękową na kasecie,
Książka - komiks towarzysząca pierwszej wystawie Sasnala w Rastrze. Historia dwóch lat z życia artysty - od pierwszych wakacji po ukończeniu studiów, przez nieskuteczne poszukiwanie pracy, narodziny syna aż po przeprowadzkę z Krakowa do Tarnowa. Pierwsza prawdziwie realistyczna książka o pokoleniu urodzonych w latach 70. Towarzyszy jej kaseta ze ścieżką dźwiękową, na której znajdują się utwory, których słuchają bohaterowie komiksu, m.in. Izraela, Kazika, Kryzysu, Świetlików. Poszczególne rozdziały książki, w miarę rysowania, były powielane przez artystę na ksero i dystrybuowane wśród znajomych jako osobne zeszyty.

Jan Tarasin (1926-2009)

Studiował na ASP w Krakowie. Od 1955 roku należał do PZPR. W latach 1963–1967 był pedagogiem na Wydziale Architektury Wnętrz tej uczelni. W 1967 przeniósł się do Warszawy. Pracę pedagogiczną podjął ponownie w 1974, obejmując Pracownię Malarstwa warszawskiej ASP. W 1987 objął stanowisko rektora warszawskiej ASP, które sprawował do 1990. Członek „Grupy Krakowskiej" (od 1962). W latach 1974–1982 wydawał autorskie Zeszyty z serigrafiami i tekstami. Uprawiał malarstwo, grafikę warsztatową (litografia, serigrafia) i użytkową (plakat) oraz refleksję teoretyczną o sztuce. 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. 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.





Józef Szajna (1922-1980)

W okresie okupacji niemieckiej był uczestnikiem ruchu oporu, działając w Związku Walki Zbrojnej. Aresztowany trafił do obozu koncentracyjnego KL Auschwitz, a później do Buchenwaldu, był więźniem Karnej Kompanii. Przeżycia obozowe znalazły swe odbicie w twórczości. Jego twórczość to technika malarska, połączona z asamblażem i kolażem, której treścią jest zagłada, zniszczenie, przemijanie.
Studiował w krakowskiej ASP, dyplom z grafiki otrzymując w 1952 roku, zaś dyplom ze scenografii w 1953 roku. W latach 1955–1966 był współzałożycielem, dyrektorem, dyrektorem artystycznym Teatru Ludowego w Krakowie, gdzie jego twórczość plastyczna w wyraźny sposób wpływała na kształt przedstawień. Należał do PZPR. W roku 1972 roku założył Warszawskie Centrum Sztuki „Studio". Opracował scenografię i reżyserował wiele przedstawień teatralnych w kraju i za granicą.